



HAL
open science

Sentiments négatifs et différences : écriture de la migration et de la post-migration aux Etats-Unis chez huit autrices contemporaines (1990-2020)

Gabrielle Adjrad

► To cite this version:

Gabrielle Adjrad. Sentiments négatifs et différences : écriture de la migration et de la post-migration aux Etats-Unis chez huit autrices contemporaines (1990-2020). Littératures. Université de Nanterre - Paris X, 2023. Français. NNT : 2023PA100053 . tel-04502025

HAL Id: tel-04502025

<https://theses.hal.science/tel-04502025>

Submitted on 13 Mar 2024

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.

Membre de l'université Paris Lumières

Gabrielle Adjerad

Sentiments négatifs et différences

*Écriture de la migration et de la post-migration aux États-Unis chez
huit autrices contemporaines (1990-2020)*

Thèse présentée et soutenue publiquement le 3 juillet 2023

en vue de l'obtention du doctorat d'études anglophones

de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de Mme Hélène Aji (École Normale Supérieure de Paris)

Jury :

Rapporteur-e :	M. Nicholas Manning	PR, Université Grenoble Alpes
Rapporteur-e :	Mme Monica Michlin	PR, Université Paul Valéry - Montpellier 3
Membre du jury :	Mme Hélène Aji	PR, École Normale Supérieure de Paris
Membre du jury :	Mme Françoise Král	PR, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Jean-Paul Rocchi	PR, Université Gustave Eiffel

RÉSUMÉ

SENTIMENTS NÉGATIFS ET DIFFÉRENCES : ÉCRITURE DE LA MIGRATION ET DE LA POST-MIGRATION AUX ÉTATS-UNIS CHEZ HUIT AUTRICES CONTEMPORAINES (1990-2020)

Les études littéraires américaines transnationales se sont récemment intéressées aux spécificités des œuvres diasporiques dans une perspective féministe, en envisageant les questions d'hybridité culturelle et les enjeux éthiques de cette écriture. Toutefois, une moindre attention a été accordée à l'expression d'affects négatifs dans cette littérature contemporaine de migration et de post-migration des années 1990 à nos jours et, notamment, à la manière dont ces textes répondent au trope de la « bonne migration ». Cette thèse dessine une généalogie des sentiments négatifs dans dix œuvres dont la dissidence politique se traduit en une tonalité asociale et amoral qui remet en question un devoir national de bonheur. Cette tradition littéraire s'incarne dans des œuvres de Sandra Cisneros, Jamaica Kincaid, Jhumpa Lahiri, Chimamanda Ngozi Adichie, Jenny Zhang, Zinzi Clemmons, Myriam Gurba et Cathy Park Hong. Le ton particulier qui caractérise ces textes est mis en relation avec le spectre émotionnel normatif dicté par la politique migratoire états-unienne, ainsi qu'avec la pluralisation de la notion de différence dans le débat théorique féministe contemporain. La démarche emprunte au concept de « structure de sentiment » du critique marxiste Raymond Williams, aux théories féministes, et aux études sur l'affect et sur les discriminations raciales. Nous analysons comment les autrices introduisent des émotions produisant désunion et distance dans des genres littéraires hégémoniques pour mettre en images une communauté structurée par la différence. L'affectivité ambivalente et conflictuelle leur permet aussi d'interroger les injonctions et les complexités morales qui pèsent sur l'expérience minoritaire.

Mots-clefs : Jhumpa Lahiri, Chimamanda Ngozi Adichie, littérature contemporaine, affect, diaspora, migration, féminisme, genre, race, États-Unis, femmes

ABSTRACT

NEGATIVE FEELINGS AND DIFFERENCES: WRITING MIGRATION AND POST-MIGRATION TO THE UNITED STATES IN THE WORKS OF EIGHT CONTEMPORARY WOMEN WRITERS (1990-2020)

In transnational American literary studies, recent scholarship has endeavored to trace the specificities of diasporic works with a feminist lens, studying these texts under the angle of cultural hybridity and ethics. Yet, less attention has been paid to the negative affects in contemporary migration and post-migration works from the 1990s until today, notably to the way they respond to the trope of the “good migrant”. This study delineates a genealogy of negative feelings in ten works which translate their political dissent into an asocial, unhappy and amoral tonality. This literary tradition is examined in works by Sandra Cisneros, Jamaica Kincaid, Jhumpa Lahiri, Chimamanda Ngozi Adichie, Jenny Zhang, Zinzi Clemmons, Myriam Gurba and Cathy Park Hong. These texts' particular tone is related to a normative emotional spectrum dictated by American migration politics and also confronted with the pluralization of the notion of difference in contemporary feminist theoretical debate. The framework borrows from Marxist critic Raymond Williams' “structure of feeling” and from feminist theory, affect and race studies. We probe into the way the writers infiltrate hegemonic literary genres with emotions producing disunity and distance to model a community structured by difference. The ambivalent and conflicting emotions also allow them to interrogate the moral burdens and complexities weighing on minority experience.

Keywords : Jhumpa Lahiri, Chimamanda Ngozi Adichie, contemporary literature, affect, diaspora, migration, feminism, gender, race, United States, women

REMERCIEMENTS

Il ne m'aurait pas été possible de séjourner ainsi auprès du négatif sans les nombreux soutiens dont j'ai bénéficié. J'adresse tout d'abord mes plus sincères remerciements à Hélène Aji, qui a dirigé ce travail avec générosité et rigueur, m'a constamment guidée et encouragée dans mes efforts, par des remarques toujours éclairantes. Sans le précieux climat de confiance qu'elle a instauré dans nos échanges, et son intervention décisive, il n'y aurait certainement pas eu de doctorat. Je voudrais aussi saluer Agnès Derail, qui m'a accompagnée avec patience et empathie, notamment pendant l'année d'agrégation, et dont le tutorat m'a aidée à devenir angliciste.

Je souhaite remercier chaleureusement Françoise Král, Nicholas Manning, Monica Michlin et Jean-Paul Rocchi d'avoir accepté de lire cette thèse et de siéger dans ce jury.

Toute ma gratitude va au CREA et à l'École Doctorale 138 de l'Université Paris Nanterre pour leur soutien financier, qui m'a notamment permis d'effectuer un séjour de recherches aux États-Unis. Je suis honorée d'avoir pu prendre part à certains projets de recherche du laboratoire grâce, par exemple, à Laurence Gervais. Je voudrais aussi saluer l'Institut des Amériques pour la bourse de terrain que j'ai reçue, ainsi que pour l'accueil très agréable de l'équipe du sixième étage au Campus Condorcet. Merci à Marion Magnan qui m'a donné accès à ce cadre incomparable, me permettant d'écrire sereinement.

Je sais gré au Festival America, et particulièrement à Dominique Chevallier, pour les rencontres littéraires, notamment avec Boris Fishman, qui ont rendu possible mon départ à Princeton, ainsi qu'avec Fatima Farheen Mirza, qui a enrichi ma recherche et ma connaissance des ateliers d'écriture. Toute ma reconnaissance va au Lewis Center for the Arts de Princeton ainsi qu'à Anne Anlin Cheng, Christina León, Deborah Nord et Maria DiBattista pour le temps qu'elles m'ont consacré. Leurs conseils de lecture ont contribué à former le corpus de cette thèse.

Je voudrais dire toute mon estime à mes collègues de l'UFR LCE de Nanterre pour leur gentillesse, leur solidarité et leur engagement. Je me sais redevable à mes étudiant·e·s, qui m'ont aidée à réfléchir et avec qui j'ai passé de très bons moments. Je dois beaucoup à mes camarades doctorant·e·s pour les heures de travail ou de discussion passées en salle V223 ou en salle Leonard Cohen, ainsi que pour les pauses fructueuses sur la terrasse d'Aubervilliers – notamment Grégory, Soukayna, Julien, Juliette, Antoine. Je remercie aussi mes condisciples du séminaire Les Armes de la Critique, qui m'ont mise sur la piste du matérialisme.

Ma plus vive affection va à mes relecteur·rice·s pour leur aide, parfois de dernière minute, minutieuse, salubre et intelligente : Anne Bellon, Juliette Bouanani, Julien Brugeron, Sophie Caron, Gina Cesto, Cécile Chatelet, Gökçe Ergenekon, Marianne Hillion, Raphaël Laforgue, Giulia Lelli, Mathilde Louette, Soukayna Mniaï, Trung Nguyễn Quang, Nicolas Thibault. Merci à Vincent Heimendinger, qui m'a très gentiment appris à faire un index.

Cette thèse doit beaucoup aux conversations avec mes ami·e·s ainsi qu'à leur soutien sans faille, à l'inspiration qu'ils représentent, à leur humour, à leur énergie et à leur douceur. Anne, Arthur, Cécile, Élie, Elsa, Giulia, Gökçe, Lola, Louis, Louise, Mathilde, Mélisande, Nicolas, Trung, j'aurais moins bien pensé sans vous et, surtout, je me serais moins amusée. Mes pensées vont tout particulièrement à Marianne dont la compagnie merveilleuse a nettement amélioré une période de pandémie, et à Sophie, pour sa formidable présence, y compris le mardi soir. Merci à mon père qui, entre autres choses, m'a suggéré de méditer, et à ma mère qui, entre autres choses, m'a donné envie d'étudier la littérature américaine. Merci à mon frère qui m'a trouvé des références introuvables, et à ma sœur qui est toujours la plus drôle.

Enfin, toute ma gratitude va à Raphaël dont l'amour et les histoires apaisent les mauvais sentiments.

*à Dahbia et Mohammed Adjerad,
dont j'aurais aimé mieux connaître les émotions.*

« Negation is quite a sensation¹. »

¹ AHMED Sara, *Complaint!*, Durham, Duke University Press, 2021. 18.

Liste des abréviations par ordre alphabétique

- A** ADICHIE Chimamanda Ngozi, *Americanah*, [2013], Londres, Fourth Estate, 2014.
- TTAYN** ADICHIE Chimamanda Ngozi, *The Thing Around Your Neck*, Londres, Fourth Estate, 2009.
- WHC** CISNEROS Sandra, *Woman Hollering Creek: And Other Stories*, [1991], New York, Vintage, 1992.
- WWL** CLEMMONS Zinzi, *What We Lose: A Novel*, [2017], New York, Penguin Books, 2018.
- M** GURBA Myriam, *Mean*, Minneapolis, Coffee House Press, 2017.
- MF** HONG Cathy Park, *Minor Feelings: A Reckoning on Race and the Asian Condition*, Londres, Profile Books, 2020.
- L** KINCAID Jamaica, *Lucy*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1990
- IM** LAHIRI Jhumpa, *Interpreter of Maladies: Stories*, [1999], Londres, Flamingo, 2000.
- UE** LAHIRI Jhumpa, *Unaccustomed Earth*, [2008], Londres/New York, Bloomsbury, 2009.
- SH** ZHANG Jenny, *Sour Heart: Stories*, Londres/ New York, Bloomsbury Circus, 2017.

INTRODUCTION

I've really come to love anger. And I liked it even more when a lot of reviews said it's so angry. The *New York Times* said that the book didn't have the "charm" of *Annie John*. Really, when people say you're charming you are in deep trouble. I realized in writing that book that the first step in claiming yourself is anger. You get mad. And you can't do anything before you get angry. And I recommend getting very angry to everyone, anyone. [...] I wanted it to be crude and impolite—and all the other things that civilized people are not supposed to be. I no longer wanted to be a civilized person. [...] I can see that *At the Bottom of the River* was, for instance, a very unangry, decent, civilized book, and it represents sort of this successful attempt by English people to make their version of a human being or their version of a person out of me. It amazes me now that I did that then. I would never write like that again, I don't think. I might go back to it, but I'm not very interested in that sort of expression anymore. Now, for instance, I've become very interested in writing about sex, or smells. I'm interested in being not a decent person².

En 1990, Jamaica Kincaid s'apprête à publier *Lucy* chez Farrar, Straus et Giroux. Les prémisses du roman, initialement paru sous forme d'épisodes dans le *New Yorker* où l'auteurice a fait ses armes, ressemblent à l'expérience biographique dont elle a fait état dans de nombreux entretiens. Née à Antigua, elle quitte l'île à seize ans en 1965 pour devenir jeune fille au pair aux États-Unis, expérience désagréable d'asservissement qui ne lui laisse pas le temps d'étudier pour devenir infirmière³. En quittant la famille qui l'emploie, elle embrassera progressivement le métier d'écrivaine. Le roman raconte aussi une migration des Caraïbes aux États-Unis d'un personnage qui vient travailler comme jeune fille au pair, bien que la ville d'origine et celle d'arrivée ne soient jamais nommées et que le décor abstrait demeure détaché des circonstances biographiques. Il s'achève sur une première phrase tracée dans un carnet. L'œuvre est fictionnelle mais le parallèle est explicite, Kincaid a revendiqué l'inspiration personnelle de ses écrits.

Dans une interview avec Donna Perry citée en épigraphe, elle fait état d'un moment de transition politique dans son écriture à l'orée des années 1990. Elle identifie cette charnière à la réception de *A Small Place*, essai qui offre une critique virulente de l'industrie du tourisme à Antigua, et de l'influence durable du colonialisme sur les rapports entre l'île et le reste du monde. Kincaid dit le point de non-retour qu'elle atteint et renie partiellement son premier recueil de nouvelles *At the Bottom of the River*, dans lequel elle ne reconnaît plus que l'ingérence forte de mécanismes de colonisation psychique (« I would never write like that again »). De quoi cette césure est-elle le nom ? On peut considérer qu'elle consiste à opter pour la négativité. La négativité est d'abord esthétique avec un choix en faveur de la colère. Le stigmatisme du livre coléreux est réapproprié comme critère de valeur littéraire et étape nécessaire d'affirmation de soi. Kincaid associe au sentiment une forme de transgression morale et sociale

² PERRY Donna Marie (dir.), *Backtalk: Women Writers Speak Out: Interviews*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993. 133.

³ CUDJOE Selwyn Reginald (dir.), *Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990. 215.

(« decent », « crude and impolite ») et ouvre la voie à de nouvelles explorations thématiques dans *Lucy*, abordant des sujets implicitement décriés (« sex, or smells »). Négativité sociale également : le roman s'écrit contre un certain groupe de lecteurs. Effectivement, Kincaid dit vouloir rompre – au moins sur le plan performatif – avec un *establishment* médiatique qui l'avait auréolée de prestige et, plus généralement, avec un lecteur théorique, celui du « Premier monde », emblème de l'anglicité et de l'oppression⁴. La provocation est explicite dans le rejet ironique de la mauvaise compréhension de son œuvre : face au malentendu de la réception, aller contre semble être le nouveau programme, quitte à embrasser l'exagération, à exacerber l'indifférence de manière bravache. À l'aune d'une réflexion qui élargit le cadre de l'inconscient colonial à des mécanismes éditoriaux, le *New York Times* incarne l'institution du pouvoir. À travers le journal, c'est un lecteur abstrait et allégorique qui est visé et le salut créatif ne pourrait être trouvé que dans sa désapprobation (plus ils me détestent, mieux je me porterai), dans la déconstruction de ses critères d'appréciation et de ses attentes formelles (« charming »), dans un refus plus général de la séduction. Autrement dit, la mauvaise critique ne réoriente pas les choix d'écriture, elle les encourage et les affermit. Dans *Lucy*, Kincaid dit vouloir être antipathique (« unlikable ») et impopulaire (« unpopular⁵ »). Le double préfixe négatif montre que le choix antagoniste vis-à-vis de la critique et du lectorat s'est consolidé : elle l'associe désormais à un raffinement de sa quête de vérité et de précision. Initialement accidentelles, l'antipathie et l'animosité deviennent des orientations explicites de l'écriture pour les années à venir.

Soulignons d'emblée la concordance apparemment paradoxale d'un tel choix esthétique et d'une telle réorientation politique et critique de l'écriture. Effectivement, c'est au moment où Kincaid se dit plus intéressée par toutes formes de dominations auxquelles la vie l'a contrainte à se confronter⁶ qu'elle semble réitérer, pour les revendiquer, des tropes ailleurs jugés racistes ou coloniaux dont un certain projet littéraire émancipateur s'était soigneusement tenu à l'écart, désireux de conquérir ses lettres de noblesse ainsi qu'un certain statut dans le canon. Le refus, en tant qu'autrice, de se comporter en personne « civilisée » est pour le moins ambivalent, tant il semble signaler une seconde phase d'acceptabilité littéraire : l'inclusion ne suffit plus, de nouveaux termes doivent être dictés. Dans ce rejet de la « civilisation », on entend bien évidemment une plainte de l'autrice colonisée hostile aux alibis hypocrites de la conquête et de la destruction, à ses soubassements culturels et épistémologiques tels qu'ils se présentaient

⁴ PERRY Donna Marie (dir.), *Backtalk, op. cit.* 139. « *The New Yorker*. I used to care about *The New Yorker*. I used to feel I had a personal stake in it. Now it's just another thing owned by someone with a billion dollars. Like everything else in the world. »

⁵ *Ibid.* 138. « But yet I wanted to be very frank and to be unlikable within the story. To be even unpopular. In the last two stories I wanted to risk more. »

⁶ *Ibid.* 134. « I feel that, in particular, my own history is so much about dominion. »

dans une idéologie du progrès darwinienne. Pourtant, l'image naturalisée vers laquelle Kincaid fait signe par le choix d'une écriture des sentiments, du corps et des instincts n'est pas sans rappeler l'idéologie impérialiste décrite par Anne McClintock d'une terre colonisée féminisée dont la sauvagerie constitue à la fois un attrait et une menace⁷. De même, le refus de la décence rappelle à la fois la manière dont l'Empire britannique s'est étendu en propageant un culte victorien de la domesticité⁸ que Kincaid cherche à déconstruire. Il est également vrai que l'intérêt manifeste pour la sexualité et les odeurs a constitué une image récurrente de la littérature coloniale, dans laquelle l'Ailleurs féminisé était synonyme de lascivité, d'excès corporel, de vice et de noirceur morale⁹. Cette noirceur, Kincaid semble l'embrasser en nommant son personnage principal « Lucy » pour Lucifer et en proposant une narratrice peu fiable, capable de mensonge et de méchanceté. Le modèle de colère hyperbolique non dirigée qu'elle propose (« very angry to everyone, anyone ») rappelle les stéréotypes aliénants qui condamnent les femmes et les populations minorisées au champ de l'irrationnel et du sentiment¹⁰. Kincaid ne se défend pas de cette affectivité mais la revendique avec fierté dans un geste d'attrance irrésistible vers la colère (« love anger »). Elle semble également accepter sa déviation sémantique vers la folie (« you get mad »). Une certaine critique a d'ailleurs lu *Lucy* à l'aune du trope victorien de la « Madwoman in the Attic » identifié par Gilbert et Gubar, qui y voient un double démonique de l'ange de la maison à laquelle les autrices victoriennes se référaient pour donner forme à leur propre rage dans une tradition littéraire patriarcale¹¹. De tels rapprochements sont peut-être un peu rapides : rattacher Kincaid à une tradition littéraire féministe du dix-neuvième siècle britannique pourrait réduire les enjeux raciaux et coloniaux du texte. Figurer la complexité de Lucy dans le cadre d'une image universelle de la femme rendue démente par l'oppression patriarcale nous conduirait certainement à négliger la complexité des particularités historiques du personnage. Comment lire Lucy comme une « madwoman in the

⁷ McCLINTOCK Anne, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, Routledge, 1995. 25-26. Selon McClintock, l'Amérique fournit un premier exemple dans un portrait allégorique de Jan Van der Straet de cette rencontre avec une terre associée à une femme lascive, nue et passive, également figurée sous les traits dangereux d'un cannibalisme violent suscitant à la fois la mégalomanie et la paranoïa du colon Vespucci.

⁸ *Ibid.* 208-209.

⁹ *Ibid.* 22. Sur la tradition porno-tropic dans la représentation de l'Afrique.

¹⁰ Virginia Woolf était particulièrement critique d'une littérature féminine qui reposait sur l'expression de sentiments négatifs, rappels trop flagrants de l'aliénation de l'autrice et préjudiciables à la qualité du livre. Elle souhaitait les expurger pour atteindre une forme plus libre. De Charlotte Brontë, elle dit par exemple : « Her books will be deformed and twisted. She will write in a rage where she should write calmly. She will write foolishly where she should write wisely. She will write of herself where she should write of her characters. She is at war with her lot. ». WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, HarperCollins Publisher, 1987. 76.

¹¹ DUTTON Wendy, « Merge and Separate: Jamaica Kincaid's Fiction », *World Literature Today*, vol. 63, n° 3, 1989, p. 406-410 ; GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2000 ; YOST David, « A Tale of Three Lucys: Wordsworth and Brontë in Kincaid's Antiguan "Villette" », *MELUS*, vol. 31, n° 2, 2006, p. 141-156.

attic » sans prendre en compte les discours racistes américains qui dès les années 1930 construisent le trope de Sapphire, devenue par la suite « angry black woman », femme noire castratrice, dangereuse et irrationnelle¹² ? Le trope s'infléchit politiquement lorsqu'il est mobilisé dans la description d'une jeune femme noire issue de la diaspora caribéenne immigrée aux États-Unis. Nous voulons nous interroger sur la possible conciliation de ce recours aux sentiments négatifs et d'une ambition littéraire émancipatrice. Comment accommoder cette quête d'un droit à une image caricaturale et potentiellement négative de soi avec une lutte pour la représentation des populations minorisées qui a plutôt eu tendance à réclamer des images mélioratrices, ou tout au moins à subvertir les binarismes construits de l'Autre démoniaque comme miroir inversé d'un sujet rationnel¹³ ?

Trente ans plus tard, en 2020, Cathy Park Hong publie un essai intitulé *Minor Feelings* qui reçoit le National Book Critics Circle Awards et devient finaliste du Pulitzer. L'ouvrage semble poursuivre et répondre partiellement à ces questionnements. Lorsqu'elle entreprend l'écriture de cet essai, Cathy Park Hong se situe aussi à un seuil¹⁴. La transition consiste notamment à opter pour la prose après une carrière de poète. Cependant, la métamorphose formelle s'explique par un changement dans sa perception d'elle-même et dans l'urgence du moment politique. Donald Trump vient d'être élu président des États-Unis et l'événement réveille une anxiété réelle, celle d'une femme née de parents coréens. Devenir mère la rappelle soudainement à différents statuts hiérarchiques imposés par son existence sociale : elle est femme, citoyenne asiatique américaine mais aussi femme asiatique américaine¹⁵. Dans l'interview, Hong insiste beaucoup sur l'adéquation entre la forme spacieuse de l'essai et son désir d'aborder la confluence de ces identités, la multiplicité de ces rôles difficilement dissociables. Après avoir travaillé sur l'expérimentation, le jeu et l'indéchiffrable en poésie, elle dit vouloir opter pour un style plus conversationnel dont la fonction serait plus explicitement située sous le signe de la responsabilité : devenir mère signifie acquérir de l'autorité dans un monde qu'il s'agit de dire et de transformer pour que sa fille n'ait pas à subir

¹² HARRIS-PERRY Melissa V., *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*, New Haven, Yale University Press, 2011. 86-88.

¹³ Sur la construction manichéenne de la minorité, l'importance de célébrer la composante positive de ce discours, la négation de la négation qui est au cœur de ces productions culturelles, voir JANMOHAMED Abdul R. et LLOYD David (dir.), *The Nature and Context of Minority Discourse*, Oxford, Oxford University Press, 1990. 10.

¹⁴ KISNER Jordan et PARK HONG Cathy, « Cathy Park Hong on Shattering the Single Story », *Thresholds*, septembre 2020, [<https://www.thisisthresholds.com/episodes/tmb2lglvsd402n2oec9ittdm168yl>], consulté le 7 septembre 2021.

¹⁵ *Ibid.* « I also thought about what my role was as a woman. As many people do, I have not exactly a fraught relationship with gender, but I never really cared to—I mean, I'm a total feminist, but I always thought of myself as more androgynous than like a woman, you know? But then after I became a mother, I started thinking about my role as a woman, as an Asian American, as an Asian American woman, as a citizen in this country. And it was the first time I really realized that I had to be some kind of role model and that I was really in a position of authority and a position of power because I was a mother who was influencing another person's life. And that really changed my writing. »

les mêmes discriminations. Dans son ouvrage, bien qu'elle souligne l'originalité du spectre d'émotions auxquelles elle s'intéresse, sentiments qui n'ont pas souvent trouvé voix dans le lexique de la littérature américaine, il est intéressant que Hong dise vouloir poursuivre un dialogue au sujet des États-Unis et de la complexité d'une Histoire des relations raciales. Effectivement, ce qu'elle désigne par « sentiments mineurs » semble faire écho aux choix littéraires de Kincaid précédemment évoqués :

[...] the racialized range of emotions that are negative, dysphoric, and therefore untelegenic, built from the sediments of everyday racial experience and the irritant of having one's perception of reality constantly questioned or dismissed. [...] Such disfiguring of senses engenders the minor feelings of paranoia, shame, irritation, and melancholy. [...] Minor feelings are also the emotions we are accused of having when we decide to *be* difficult—in other words, when we decide to be honest. When minor feelings are finally externalized, they are interpreted as hostile, ungrateful, jealous, depressing and belligerent, affects ascribed to racialized behavior that whites consider *out of line*. Our feelings are overreactions because our lived experiences of structural inequality are not commensurate with their deluded reality. (*MF*, 55-57)

On trouve dans cette définition plusieurs échos à la colère de Kincaid et à la résolution d'entreprendre un livre impopulaire et antipathique dans *Lucy*. Mais tout se passe comme si Hong nous donnait des clarifications, sur un mode pédagogique, pour comprendre l'implicite contenu dans les plis apparemment paradoxaux de l'indignation sans appel de Kincaid. D'une part, Hong explicite le choix du sentiment comme support de réflexion sur les discriminations. En les disant « racisées » (« racialized »), en suggérant que les sens peuvent être affectés par le pouvoir (« disfiguring of senses »), Hong transforme l'émotion intime en une réalité partagée, externe, qui unit plus qu'elle divise, qui pourrait être un ferment de mobilisation et de révolte. L'usage du pronom de première personne plurielle fait écho au projet de rupture partielle avec la théorie au profit d'une quête de pertinence dans l'expérience physique vécue. Les émotions mineures sont aussi négatives au sens esthétique – non télégéniques, dit Hong – c'est-à-dire qu'elles sont déplaisantes formellement, qu'elles livrent une image non idéalisée et non utopique de personnages racisés. Elles rappellent en cela la rupture que proposait Kincaid avec le critère du charme et le désir d'un texte séducteur mais Hong ajoute que la revendication de cette laideur ne résulte que des processus de défiguration à l'œuvre dans la société, de la manière dont la difformité et l'abjection sont construites par des rapports de force quotidiens (« the sediments of everyday racial experience »). Hong reprend aussi la négativité sociale dont témoignait Kincaid en insistant sur la distance entre la réalité de ces émotions et leur mauvaise réception qui en fait des ferments de division sociale (« interpreted as hostile, ungrateful, jealous, depressing and belligerent ») alors même que celles-ci cherchent justement à exprimer des hiérarchies établies préexistantes (« *out of line* »). Sous couvert de préservation de l'ordre collectif, elles suscitent rappels à l'ordre et réactions de défense qui ne font qu'aggraver le partage dominateur qu'elles voulaient diagnostiquer. En insistant sur l'incommensurabilité des

expériences de ceux et celles qui font l'expérience des inégalités structurelles et ceux et celles qu'elles épargnent (« Our feelings are overreactions because our lived experiences of structural inequality are not commensurate with their deluded reality »), Hong donne un nouvel éclairage au sentiment de malentendu et d'incompréhension autour du mot « angry » présent dans la critique de Kincaid. Si Kincaid considère que la colère est un critère de valeur, si elle rejette aussi fortement l'opinion de la critique, c'est peut-être parce que dans un premier lieu elle entend ce qualificatif comme une manière de l'avertir des conséquences éventuelles d'une écriture politique et satirique ou encore comme une injonction à s'aveugler pour préserver une unité factice. Le ton provocateur est baigné d'une lueur différente : dans son excès, il témoigne d'une prise en charge de la démesure (« overreaction ») qui lui est reprochée, d'une désobéissance et d'une obstination à dire les inégalités. La colère est perçue comme un défi pour la communauté mais Hong suggère qu'en réalité, c'est l'honnêteté qui est mise en cause comme intolérable. On retrouve chez Kincaid, de manière chiasmatisée, la même équivalence sémantique qui associerait à la précision et la recherche du mot exact à un projet nécessairement reçu comme déplaisant (« But yet I wanted to be very frank and to be unlikable within the story »). Enfin, interroger la spontanéité du commun, les lignes de partage infranchissables qui le traversent implique pour Hong de rompre avec une vision binaire de la population asiatique américaine qui en ferait soit des victimes, soit des bourreaux¹⁶. Elle problématise ainsi la répudiation de la décence dont parlait Kincaid – elle en montre les coulisses d'écriture qui ne sont pas sans scrupules, les épineux ressorts d'un désir d'équilibre entre recherche de la vulnérabilité, véracité documentaire et complexité.

Les trajectoires biographiques de Cathy Park Hong et de Jamaica Kincaid laissent croire que le recours à ces émotions naît aussi d'une pression assimilationniste. Kincaid a émigré à seize ans et Hong est née aux États-Unis de parents coréens. Bien que leurs situations soient très différentes, elles expriment toutes deux un rapport tangentiel et critique aux États-Unis qui passe par un désir d'en subvertir les formes canoniques, qu'elles associent toutes deux à un modèle blanc et masculin. Il s'agit, comme l'explique Hong, de chercher une grammaire affective en dehors des formes normatives nationales et raciales. Leur discours sur leurs formes de prédilection est, pour toutes deux, animées d'un regard depuis la marge sur une idéologie jugée omniprésente et destructrice : celle de la recherche du bonheur. Pour Cathy Park Hong, les émotions mineures naissent aussi de ce joug de l'optimisme qui entre en contradiction avec la perception d'une réalité statique :

Minor feelings occur when American optimism is enforced upon you, which contradicts your own racialized reality, thereby creating a static of cognitive dissonance. You are told, "Things are so much better," while you think, Things are the same. You are told, "Asian Americans are so

¹⁶ *Ibid.*

successful,” while you feel like a failure. This optimism sets up false expectations that increase these feelings of dysphoria [...]. (MF, 56)

De même, Kincaid construit explicitement son œuvre dans un rapport antagoniste au credo constitutionnel du bonheur qui se traduit par des formes qu'elle juge factices, irréalistes et dominantes. Son expérience ne lui semble pas pouvoir se couler dans ce moule de l'érosion des difficultés et des contraintes, et il semble bien que sa position d'autrice diasporique l'engage à faire l'exact contraire, à dire la dysphorie et à l'encourager chez le lecteur :

I think in many ways the problem that my writing would have with an American reviewer is that Americans find difficulty very hard to take. They are inevitably looking for a happy ending. Perversely, I will not give the happy ending. I think life is difficult and that's that. I am not at all—absolutely not at all—interested in the pursuit of happiness. I am not interested in the pursuit of positivity. I am interested in pursuing a truth, and the truth often seems to be not happiness but its opposite. [...] I like to be depressing. I feel it's my duty to make everyone a little less happy. You know that line in the Declaration of Independence, “the pursuit of happiness”? I've come to think that it has no meaning at all. You cannot pursue happiness.¹⁷

Évidemment, les revendications émotionnelles avancées par Jamaica Kincaid et Cathy Park Hong diffèrent. Kincaid brigue une colère sur le mode majeur, qui se traduit par une rage compacte et diffuse dans *Lucy*, celle d'une subjectivité vengeresse et parfois cruelle, hostile et indignée. Hong parle de perceptions parfois microscopiques en assumant leur minorité ; elle veut ainsi parler d'une étendue vaste d'actions non réductible aux pôles de la subversion ou de la domination. Elle le fait sur un ton parfois théorique et universitaire, parfois plus lyrique, dans un « mémoire modulaire [nous traduisons]¹⁸ » très réflexif qui cherche à expliquer et à clarifier la réalité d'une expérience sensible désagréable. Les engagements diffèrent eux aussi. Hong se dit « féministe totale », « BIPOC¹⁹ » et fait souvent référence à des ouvrages de théorie critique sur la race ou le genre. En interview, Jamaica Kincaid a souvent rechigné à ce qu'on lui impose des étiquettes théoriques, à ce qu'on l'assigne à des lectures féministes, postcoloniales ou diasporiques, préférant son indépendance à son affiliation à différents groupes²⁰. Pourtant, Hong, en donnant un nom et en théorisant une expérience, nous invite à jeter un regard

¹⁷ SNELL Marilyn Berlin, « Jamaica Kincaid Hates Happy Endings », *Mother Jones*, September/October 1997, [<https://www.motherjones.com/politics/1997/09/jamaica-kincaid-hates-happy-endings/>], consulté le 7 septembre 2021.

¹⁸ Hong utilise l'expression mais l'emprunte très certainement à Charles Bernstein. SHAH Sejal, « Cathy Park Hong: I'm So Sick of the Fact That It's Not Changing », *Guernica*, 17 avril 2020, [<https://www.guernicamag.com/cathy-park-hong-im-so-sick-of-the-fact-that-its-not-changing/>], consulté le 16 mai 2023 ; BERSTEIN Charles, *My Way: Speeches and Poems*, Chicago, University of Chicago Press, 1999. 7. « One thing I am proposing is a modular essay form that allows for big jumps from paragraph to paragraph and section to section. In such essays, it becomes possible to recombine the paragraphs to get another version of the essay—since the "argument" is not dependent on the linear sequence. ».

¹⁹ KISNER Jordan et PARK HONG Cathy, « Cathy Park Hong on Shattering the Single Story », art. cit. L'acronyme fait référence à la dénomination « Black, Indigenous, and People of Color » apparue dans les années 2010.

²⁰ CUDJOE Selwyn Reginald (dir.), *Caribbean Women Writers*, op. cit. 221. « I think I owe a lot of my success, or whatever, to this idea of feminism, but I don't really want to be placed in that category. I don't mind if people put me in it, but I don't claim to be in it. »

rétrospectif sur le propos et l'œuvre de Kincaid. Inversement, l'interview et l'œuvre de Kincaid nous engage à tester les critères littéraires et la généalogie des « sentiments mineurs » proposée par Hong, voire à en approcher les limites. Il y a là, à proprement parler, un dialogue ou une conversation qui nous incite à réexaminer cette période de la littérature américaine qui s'étend des années 1990 à 2020, et plus spécifiquement la littérature de migration et de post-migration écrite par des autrices racisées. Nous nous proposons de retracer, de manière non exhaustive, une généalogie littéraire qui naviguerait dans les eaux troubles de ces sentiments négatifs pour donner forme à des subjectivités soumises à de nombreuses dominations, à l'étroit dans un spectre émotionnel normatif et contraint par les États-Unis. Notre thèse tentera donc de retracer l'apparition des « minor feelings » avant la lettre dans des œuvres qui, chacune à leur manière, transfèrent des intentions politiques en tonalité asociale et amoral.

Pour comprendre cette aspiration à la négativité comme ambition esthétique et stratégique, à rebours d'une politique de respectabilité ou d'un programme culturaliste, il nous faut l'inscrire dans un contexte de pensée féministe tel qu'il se déploie sur la période. Comment les évolutions de la compréhension de la différence peuvent-elles éclairer ces voies littéraires qui embrassent une grammaire affective conflictuelle pour dire la complexité des inégalités ?

I. Féminisme, migration et marché de l'édition

Il nous faut tout d'abord examiner différents aspects contextuels qui peuvent expliquer l'éclosion des textes que nous nous proposons d'étudier : une nouvelle conceptualisation de la différence dans le débat féministe, l'évolution de la politique migratoire états-unienne et les transformations du marché du livre quant à une littérature dite d'« immigration ».

1. Un renouveau féministe autour de la différence

Les années 1990, contexte dans lequel s'inscrivent les premières œuvres du corpus, correspondent également à une période de transition pour le féminisme états-unien. Qu'on le conçoive comme un déplacement, un renouvellement, une explosion, un éclatement, une démultiplication des luttes ou une institutionnalisation, la nature de l'évolution ne fait pas consensus mais beaucoup s'accordent à constater qu'alors « quelque chose de nouveau vient de commencer²¹ » avec ce que l'on a appelé « troisième vague du féminisme ».

²¹ MENSAH Maria Nengeh (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Éditions du remue-menage, 2005. 63.

a) *Des origines contestées*

Rebecca Walker, elle-même métisse et bisexuelle, qui fondera par la suite la « Third Wave Foundation » proclame en 1992 « être la troisième vague²² ». Elle prend la parole suite à une controverse politique : lors de l'audience précédant l'affectation de Clarence Thomas, nouveau juge noir à la Cour Suprême, une femme noire, Anita Hill, qui avait travaillé avec lui déclare avoir été harcelée sexuellement par son ancien collègue. La nomination de ce dernier est néanmoins confirmée. Choquée par la situation particulière de cette femme noire jugée peu crédible par un tribunal, la fille d'Alice Walker, figure du « womanism », annonce un renouveau de la lutte féministe, qui se devra de prendre en compte des questions raciales. Dans les anthologies qui paraissent alors, des métaphores familiales ont souvent été mobilisées pour qualifier la mutation à l'œuvre, comprise comme bouleversement générationnel, désir de tuer la mère que représenterait la deuxième vague²³.

Cette « troisième vague féministe » place effectivement au cœur de sa critique des générations précédentes un manque d'attention porté à la question de la différence, réduite à la binarité de genre au détriment des paramètres de classe, de race ou d'identité. La diversification des paroles est l'orientation principale que Karine Bergès associe à la troisième vague américaine qu'elle définit comme un rejet du sujet féministe radical de la deuxième vague avec une éclosion des voix plurielles : « Pour ces catégories de femmes, l'oppression n'est pas toujours le fait de l'oppression de sexe mais résulte de l'enchevêtrement de discriminations multifactorielles, de classe, de race, de genre et de sexualités²⁴ ». C'est aussi le propos de Lamoureux, qui associe la troisième vague au terme de « diversité » : « diversité des acteurs (mixité et ouverture aux personnes trans), diversité des enjeux (intersectionnalité), diversité des stratégies²⁵ ». Pourtant, celles qui se réclament de cette « troisième vague » comptent peu de personnes minorisées et s'orientent progressivement vers un postféminisme individualiste. Le manifeste de Walker, qui est passé à la postérité, ne dit rien de spécifique sur la nature multifactorielle et complexe des dominations exercées sur Anita Hill lors de son audience. Elle fait peu de références à la tradition du féminisme noir. Pour comprendre ce nouveau sujet

²² Dans un article publié dans *Ms Magazine* reproduit ici : WALKER Rebecca, « Becoming the Third Wave », dans Leslie L. HEYWOOD (dir.), *The Women's Movement Today: An Encyclopedia of Third-Wave Feminism*, Westport/Londres, Greenwood Press, 2006, vol.II, p. 3-4 ; *Third Wave History*, [<http://thirdwavefund.org/history-past-initiatives.html>], consulté le 7 septembre 2021.

²³ Voir par exemple HENRY Astrid, *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.

²⁴ BERGES Karine, BINARD Florence et GUYARD-NEDELEC Alexandrine, *Féminismes du XXIe siècle : une troisième vague ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017. 16.

²⁵ *Ibid.* 16-17.

« excentrique » du féminisme, qu'appelle de ses vœux Teresa de Lauretis en 1990²⁶, il nous faut remonter davantage dans le temps et s'éloigner de celles qui disent être la troisième vague.

Des théoriciennes avaient questionné les paramètres d'orientation sexuelle, de race et de classe bien avant les années 1990, ce qui permet d'interroger la périodisation par vagues. Récuser le caractère discret des combats féministes qui se feraient suite les uns aux autres sans jamais se recouvrir, a conduit Karen Offen à parler « en termes d'éruptions, de coulées, de fissures²⁷ ». Sirma Bilge et Patricia Hill Collins s'appuient sur le combat des femmes indigènes pour inviter à contester la figuration par vagues dans laquelle elles voient un récit féministe dominant qui oblitère certaines contributions passées, pour placer les femmes blanches de classe moyenne au cœur de l'Histoire, comme seules forces motrices de changement²⁸.

Le remaniement sémantique du terme « différence » dans le débat féministe nous amène plutôt à nous intéresser à l'histoire de ce qui fut nommé en 1989 puis en 1991 « intersectionnalité » par Kimberlé Crenshaw dans deux articles fondateurs²⁹. Avant même que le terme n'apparaisse et qu'il soit utilisé à l'université, il correspond, selon Sirma Bilge et Patricia Hill Collins, à une praxis politique née à la fin des années 1960 durant le mouvement des droits civiques. Des mouvements sociaux fondés par des femmes noires, chicanas, asiatiques et indigènes forment le terrain sur lequel s'opère une pensée des discriminations plurielles. Dans cette phase militante des années 1970 et 1980, il apparaît donc essentiel de prendre en compte l'acception identitaire du terme « différence » dont parle Avtar Brah. Cette dernière désigne l'identité comme le processus par lequel la subjectivité contradictoire, multiple et instable se réclame d'une forme de cohérence et de stabilité à des fins de mobilisation et d'efficacité collective³⁰.

L'un des textes clefs de cette période citée par les autrices est le manifeste du Combahee River Collective, « A Black Feminist Statement » écrit en 1977. Un groupe de féministes lesbiennes radicales parmi lesquelles Barbara Smith et Demita Frazier font sécession de la National Black Feminist Organization, en réaction à l'homophobie de l'institution. Dans ce

²⁶ DE LAURETIS Teresa, « Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist Studies*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 115-150. Celui-ci correspondrait à un examen autocritique devant naître de l'intérieur même de la théorie féministe, pour conduire à un déplacement physique, émotionnel, linguistique et épistémologique de ce qui a été entendu par le signifiant paradoxal « femme » compris au singulier. Parmi quelques-uns de ses traits définitoires, il ne peut plus seulement être fondé sur une partition homme-femme selon l'axe du genre, ne peut plus être considéré comme unifié, doit regarder sa propre complicité avec le pouvoir et prendre en compte différents axes de différence

²⁷ Citée dans BERGES Karine, BINARD Florence et GUYARD-NEDELEC Alexandrine, *Féminismes du XXIe siècle*, *op. cit.* 15..

²⁸ HILL COLLINS Patricia et BILGE Sirma, *Intersectionality*, Cambridge, Polity Press, 2016.73-74.

²⁹ CRENSHAW Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », in *University of Chicago Legal Forum*, vol.°1989, n° 1, 1989, p. 139-167 ; « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », in *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-1299.

³⁰ BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, Londres/ New York, Routledge, 1996. 123.

texte où apparaît pour la première fois l'expression « identity politics », qui donnera lieu à des années de controverse et de débat, le CRC se fixe pour objectif de combattre la synergie systémique de l'homophobie, du sexisme, du racisme et des discriminations de classe qui forment un complexe de dominations, en construisant des coalitions depuis l'expérience spécifique des femmes noires négligées par le mouvement Black Panther tout comme par le mouvement de Libération des Femmes. Parler depuis l'alliance de ses propres différences est théorisé à la fois comme un chemin vers la voie politique la plus radicale et comme la source d'une épistémologie plus fiable. C'est le sens que le CRC donne à l'expression « identity politics³¹ ». Les productions théoriques qui apparaissent dans cette période, comme celles du « black feminism³² », du « womanism³³ » ou du féminisme latina³⁴, naissent des mouvements sociaux et s'orientent vers une praxis stratégique et utilitaire destinées à garantir le changement.

On voit parallèlement émerger une tradition de travail collectif de féministes issues d'horizons ethniques, religieux, linguistiques et raciaux différents qui s'unissent au sein de la catégorie « women of color », stratégie politique de solidarité dont Aurora Levins Morales considère qu'elle n'est pas à comprendre biologiquement comme une ethnicité ou un ensemble d'attributs physiques, mais comme un projet inventif de solidarité nécessaire, une méthode de résistance³⁵. Norma Alarcón considère que l'origine de l'appellation « femme de couleur », qui n'est pas sans ambiguïté et pourrait en soi friser le non-sens, est une réponse à l'appropriation par le féminisme anglo-américain du terme générique de femme³⁶. L'émergence de cette identité collective aux allures nominalistes, qui consiste en réalité à mettre en question l'éclipse de certaines marges, se traduit par la publication d'anthologies comparant des expériences de femmes d'horizons divers dont la plus notoire est certainement

³¹ « This focusing upon our own oppression is embodied in the concept of identity politics. We believe that the most profound and potentially most radical politics come directly out of our own identity, as opposed to working to end somebody else's oppression » cité dans HILL COLLINS Patricia et BILGE Sirma, *Intersectionality*, op. cit. 69.

³² Voir par exemple LORDE Audre, *Sister outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 2007 ; DAVIS Angela Y., *Women, Race & Class*, New York, Vintage, 1983 ; HULL Akasha Gloria, BELL-SCOTT Patricia, et SMITH Barbara (dir.), *But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies: All the Women are White, All the Blacks are Men*, New York, Feminist Press, 1982.

³³ WALKER Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, San Diego, Houghton Mifflin Harcourt, 1983.

³⁴ La publication en 1987 du classique *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa qui devient un ouvrage de référence des études de genre pour appréhender les relations plurielles de domination, s'inscrit aussi dans des décennies de militantisme féministe de la communauté mexicaine américaine.

³⁵ « It is one of the inventions of solidarity, an alliance, a political necessity that is not the given name of every female with dark skin and a colonized tongue, but rather a choice about how to resist and with whom » citée dans HILL COLLINS Patricia et BILGE Sirma, *Intersectionality*, op. cit. 72.

³⁶ ALARCON Norma, « Le(s) sujet(s) théorique(s) de This Bridge Called My Back et le féminisme anglo-américain », *Les cahiers du CEDREF*, trad. Christine Laugier, n° 18, 2011, p. 97-115. Pour l'original voir ANZALDÚA Gloria (dir.), *Making Face, Making Soul, Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1990. 362.

This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color publié pour la première fois par en 1981. Beaucoup ont salué le tournant que cette publication a pu représenter dans l'avènement d'une nouvelle conception de la subjectivité pour la théorie féministe³⁷, mettant en crise le « dénominateur commun » de la féminité construite dans une opposition binaire au masculin. Dès l'introduction, les contributrices soulignent l'histoire de violences plurielles internes au mouvement féministe qui interrogent l'unité du terme « femme³⁸ ». Pour Bilge et Hill Collins, l'intersectionnalité, dans sa première phase, est fondée par cette approche militante plus qu'universitaire alors même que des pionnières en viendront à prendre des places de choix à l'Université (Alice Walker, Angela Davis, Barbara Smith).

b) *De nouvelles compréhensions de la différence*

Nous avançons l'idée que c'est autour de la définition du concept de « différence », de ses implications sémantiques, sociales, morales et politiques qu'un débat, cette fois théorique, se noue dans les années 1990. La différence sexuelle est jugée restrictive ; le propos féministe s'amplifie et s'enrichit de l'analyse de différences concomitantes et simultanées pour rendre compte de l'hétérogénéité de la catégorie « femme³⁹ ».

- La différence comme expérience

L'une des premières acceptions du terme « différence » tel qu'on le trouve sous la plume de Kimberlé Crenshaw et qui va caractériser la période du féminisme qui nous intéresse renvoie à l'acception définie par Avtar Brah de la différence comme expérience. Bien que dès les années 1970, le slogan « le personnel est politique », appuyé sur les groupes de paroles destinés à la sensibilisation collective, ait mis en valeur le rôle des vies vécues dans l'appréciation des combats, l'expérience devient théoriquement un terrain d'études dans les années 1990⁴⁰. On tente alors de traduire discursivement, sans pouvoir parvenir à un horizon totalement mimétique, ce lieu de contestation. Mettre des mots sur la différence comme expérience donne paradoxalement toute son importance à la matérialité de vies vécues, à rebours d'un tournant purement linguistique qui n'en ferait qu'une catégorie abstraite sans influence tangible. Dans

³⁷ Teresa de Lauretis considère qu'il s'agit d'un « tournant dans la conscience féministe », citée dans ALARCON Norma, « Le(s) sujet(s) théorique(s) de *This Bridge Called My Back* et le féminisme anglo-américain », *op. cit.* 356-357.

³⁸ *Ibid.* 359. « Thus, the female subject of *Bridge* is highly complex. She is and has been constructed in a crisis of meaning [...]. The psychic and material violence that gives shape to that subjectivity cannot be underestimated nor passed over lightly. »

³⁹ BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora*, *op. cit.* 89.

⁴⁰ *Ibid.* 115.

ses deux articles qui signent la naissance du mot « intersectionnalité », Kimberlé Crenshaw se penche sur les discriminations concrètes infligées aux femmes noires sur le marché de l'emploi ainsi qu'aux violences domestiques dont les femmes de couleur peuvent faire l'objet, notamment grâce à une étude de terrain menée dans les foyers de femme à Los Angeles⁴¹. En mettant en lumière les obstacles spécifiques auxquels elles font face, elle cerne les enjeux pragmatiques et des questions de vie ou de mort qui ne sont pas encadrées par une législation appropriée. Comme l'expliquent Bilge et Hill Collins, bien que Crenshaw se positionne comme universitaire, elle œuvre aussi pour la justice sociale dans la lignée des militantes qui l'ont précédée. C'est cette dissolution de l'action dans la pensée universitaire qu'elles constatent dans les années 1990 et qu'elles estiment nuire à la mobilisation sociale⁴². La théorisation se fonde ici d'abord sur l'observation empirique, elle chemine de la praxis au concept : l'expérience est donc vécue comme le terreau renouvelé d'une épistémologie qui émanerait d'existences négligées riches d'enseignements. En ce sens, elle s'affilie à un courant de la philosophie féministe soucieux de défaire le supposé dualisme cartésien entre la raison et les émotions, pour extraire des passions des apports cognitifs majeurs⁴³. Ce supplément de théorisation porté par l'expérience va s'accompagner d'une conceptualisation de ce que l'on a pu appeler épistémologie du point de vue⁴⁴ voire quête de savoirs situés⁴⁵.

Cette réappréciation de la différence naît aussi d'une critique du postmodernisme dont Sarah Ahmed considère qu'il a excessivement valorisé la différence en soi, de manière pure et non différenciée, contre la structure et la totalité, modèle dont le féminisme s'est abondamment inspiré et qui est jugé excessivement sémantique et symbolique⁴⁶. Comme l'explique Anu Koivunen, il y a là un tournant phénoménologique qui incarne et situe le sujet féministe dans l'espace social. Émanant d'une critique du tournant linguistique, les corps se voient placés au centre de la pensée dans la théorie féministe des années 1990 à aujourd'hui⁴⁷. Le corps marqué, et non plus universel, trouve sa place dans une nouvelle phénoménologie critique que l'on trouve chez la philosophe Iris Marion Young dans *Throwing like a Girl* qui traite spécifiquement l'expérience comportementale des femmes. Plus tard, Linda Martín Alcoff

⁴¹ CRENSHAW Kimberlé, « Mapping the Margins », art. cit.

⁴² HILL COLLINS Patricia et BILGE Sirma, *Intersectionality*, op. cit. 84-85.

⁴³ JAGGAR Alison M. et BORDO Susan R. (dir.), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

⁴⁴ HARDING Sandra (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, 2003.

⁴⁵ HARAWAY Donna J., « A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth century » dans *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Londres, Free Association Books, 1991.

⁴⁶ Elle reproche à Lyotard d'avoir privilégié dans *Le Différend* les valeurs de dispersion et d'hétérogénéité en omettant les assignations sociales et les effets mesurables du discours. AHMED Sara, *Differences that Matter: Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. 48-49.

⁴⁷ LILJESTRÖM Marianne et PAASONEN Susanna (dir.), *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, Londres, Routledge, 2010. 13.

insiste sur la dimension visuelle et matérielle des catégories telles que la race et le genre⁴⁸. Judith Butler, quant à elle, précise les thèses constructionnistes de *Gender Trouble* pour réévaluer le poids de ces corps qui comptent, produits par le travail performatif de différentes normes, matérialisés par la réitération des contraintes constitutives⁴⁹. Ainsi, Koivunen considère que cet intérêt porté aux manifestations charnelles et sensuelles des différences préfigure également le « tournant affectif » des études féministes, qui associe émotions et positionnement social.

- La différence comme rapport social

Les réflexions des décennies précédentes sur la dimension construite de la différence, qui ne peut se concevoir comme propriété naturelle ou biologique, s'affirment dans les années 1990. Les différences sont toujours estimées construites et produites dans un contexte donné, au regard d'un standard arbitrairement fixé. On voit même s'affirmer l'idée de construction relationnelle de la différence : celle-ci n'existe pas sans rapport social. Candace West et Sarah Fenstermaker font des différences de genre, de classe, et de race un accomplissement interactionnel continu (« ongoing interaction accomplishment⁵⁰ »), produit de diverses organisations collectives historicisées qui s'ordonnent et s'agent ainsi. Pour Avtar Brah, les différences comme structures sont aussi le résultat de l'Histoire et des discours : elles sont le produit de trajectoires matérielles et structurelles qui contribuent à façonner les identités de groupes, aussi bien à l'échelle individuelle qu'au niveau macropolitique⁵¹.

Dès lors, cette réflexion sur l'artificialité sociale des différences s'accompagne d'un souci des rapports de pouvoir qui les accompagnent, des inégalités, des hiérarchies, des isolements et des mises à l'écart qu'elles engendrent. Iris Marion Young utilise, par exemple, le terme de « différence » pour évoquer ce qu'elle appelle « impérialisme culturel » ou « oppression de groupe », logique par laquelle une identité s'affirme comme dominante en se réclamant d'une certaine neutralité et universalité (« the marking of difference [...] is always a devaluation, the naming of an inferiority in relation to a superior standard of humanity⁵² »). La différence se rapproche alors de l'« interpellation » au sens althusserien : elle n'est pas choisie mais imposée par un tiers, identification contrainte à une appellation donnée⁵³. Butler met,

⁴⁸ ALCOFF Linda Martín, *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*, New York, Oxford University Press, 2006 ; YOUNG Iris Marion, *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*, New York, Oxford University Press, 2005.

⁴⁹ BUTLER Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, Abingdon, Routledge Classics, 2011.

⁵⁰ WEST Candace et FENSTERMAKER Sarah, « Doing Difference », *Gender and Society*, vol. 9, n° 1, 1995, p. 8-37.

⁵¹ BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora*, op. cit. 117.

⁵² YOUNG Iris Marion, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 1990. 170.

⁵³ LECERCLE Jean-Jacques, *De l'Interpellation : Sujet, langue, idéologie*, Paris, Amsterdam, 2019.

quant à elle, en avant la notion centrale d'assujettissement qui forme le sujet dans une forme de subordination première. Le sujet qui ne préexiste pas est constitué par son exposition même, sa vulnérabilité, à l'Autre qui empiète de manière première sur ce qu'il va devenir⁵⁴ et peut le faire entrer, par un mécanisme d'abjection, dans le périmètre de l'inhumain⁵⁵.

Penser la différence comme rapport social de pouvoir tout en concevant la multiplicité des paramètres de différence implique nécessairement de se faire une nouvelle image du social et des réseaux de forces qui y agissent. Crenshaw fait naître une interrogation sur la priorité des luttes et l'arithmétique des dominations où celles-ci ne feraient que s'additionner dans un paradigme cumulatif. La métaphore du carrefour et du croisement construit une injonction à penser ensemble et simultanément une pluralité des rapports de domination qui agiraient les uns sur les autres, et ne devraient pas être isolés ou considérés comme des axes séparables⁵⁶. De nombreuses images concurrentes ont pu émerger dans le débat sur cette nature du pouvoir, et dont Paola Bacchetta fait l'inventaire⁵⁷. Elle préfère, quant à elle, parler d'un agent multiples linéaire sujet à des co-formations et des co-productions d'un pouvoir parfois indécélable et invisible, intense et toujours dynamique. Avec ces multiples cartographies d'un pouvoir pensé dans sa variété, on observe que les différences prolifèrent tout en jouant de manière indissociable.

- La différence comme subjectivité

Parallèlement à une pensée des différences comme déterminations, c'est la subjectivité même qui est pensée dans la différence. Cette fracture est tout d'abord liée au paradoxe soulevé par Butler d'un sujet constitué par la subordination mais qui pourrait aussi être vecteur d'agentivité, comprise comme marge de manœuvre dans l'action sur ses déterminismes⁵⁸. Dans les années 1990 à 2020, s'échafaude une pensée complexe de cette liberté sous contrainte qui occupe un terrain vaste et gradué qui ne saurait être réduit à ses pôles extrêmes de l'hégémonie ou de la subversion, de la soumission ou de la résistance⁵⁹. Cette fracture fait écho à une acception plus poststructuraliste de la différence qui perdure dans le débat féministe. Joshua

⁵⁴ BUTLER Judith, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997. 5-7.

⁵⁵ BUTLER Judith, *Bodies that matter*, *op. cit.* 8-9 « Such attributions of interpellations contribute to that field of discourse and power that orchestrates, delimits and sustains that which qualifies as "the human" ».

⁵⁶ CRENSHAW Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex », art. cit. 149.

⁵⁷ BACCHETTA Paola, « Co-Formations : des spatialités de résistance décoloniales chez les lesbiennes "of color" en France », trad. Nathalie PAULME, *Genre, sexualité et société*, n° 1, Printemps 2009, [<https://journals-openedition-org/gss/810>], consulté le 01 mai 2023.

⁵⁸ BUTLER Judith, *The Psychic Life of Power*, *op. cit.* 17-18.

⁵⁹ SEDGWICK Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003. 12.

Javier Guzmán et Christina A. León expliquent comment Norma Alarcón retravaille la notion d'« identité-dans-la-différence [nous traduisons] » pour décrire la « mestiza ». Dans la théorie produite à son sujet, il ne s'agit pas de traquer une identité authentique dissimulée derrière des rencontres sociales qui ne rendraient pas justice à son essence. Véritable chimère, la « mestiza » ne peut être approchée que par la différence irréductible qui la sépare de tous ces mécanismes sociaux qui tentent de la figer. Norma Alarcón désigne cette esquive fuyante des assignations par un « pas encore, ce n'est pas cela » plus métaphysique, une négation constante des différentes tentatives de saisie définitives, laissant toute sa place à la possibilité du devenir par rapport à la substance, de l'avenir face au poids du passé⁶⁰.

La psychanalyse a constitué l'un des premiers ébranlements du sujet unitaire et rationnel. La prise en compte de l'inconscient, des émotions, des sentiments, des désirs et des fantasmes contradictoires, d'un sujet fait de dynamiques conflictuelles a, en effet, été au cœur de l'appropriation par les féministes de l'argumentaire freudien puis lacanien, comme l'explique Avtar Brah⁶¹. Dans ses deux articles, Crenshaw part concrètement de l'expérience de la division ou du choix tourmenté à laquelle sont souvent confrontées les femmes de couleur, contraintes à se positionner d'une part ou de l'autre des luttes antisexistes et antiracistes. Cette nécessité de se diviser psychologiquement dans des dilemmes insolubles fait partie des dommages qu'elle déplore⁶². Le débat féministe qui naît dans les années 1990 fait la part belle à ces disjonctions émotionnelles et psychologiques imposées par l'ordre social qui requiert des statuts monolithiques et rejette l'ambiguïté⁶³. Dès 1997, Judith Butler se penche sur ce qu'elle appelle « la vie psychique du pouvoir », comprise, dans une lignée nietzschéenne et psychanalytique, comme retournement négatif du sujet contre lui-même et émergence d'une conscience malheureuse. Butler insiste pour déjouer la dualité entre psychisme et régulation sociale en décrivant l'incorporation des normes collectives sous des formes aussi diverses que la culpabilité, la mélancolie ou l'attachement passionnel du sujet à sa propre subordination⁶⁴.

Cet examen des subjectivités composites conduit des philosophes féministes à interroger la catégorie même de « femmes de couleur ». Jasbir Puar, par exemple, condamne l'avènement d'un sujet collectif qui serait la « femme de couleur » essentiellement définie par son opposition à la blancheur, sans examen approprié des « différences internes » à sa propre conceptualisation.

⁶⁰ GUZMÁN Joshua Javier et LEÓN Christina A., « Cuts and Impressions: the Aesthetic Work of Lingering in Latinidad », *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 25, n° 3, 2015, p. 261-276. 265. « “not-yet,” that's not it ».

⁶¹ BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora*, op. cit. 120.

⁶² CRENSHAW Kimberlé, « Mapping the Margins », art. cit. 1252. « The need to split one's political between two sometimes opposing groups is a dimension of intersectional empowerment that men of color and white women »

⁶³ BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora*, op. cit. 124. « The process may well generate considerable psychic and emotional disjunction in the realm of subjectivity, even if it is empowering in terms of group politics ».

⁶⁴ BUTLER Judith, *The Psychic life of Power*, op. cit. 19.

Il s'agit pour elle d'un concept dénué de sens à la fois omniprésent et surdéterminé, réifié dans une position de résistance qui ne prendrait pas en compte les différentes positions de pouvoir que la catégorie pourrait recouvrir ainsi que les enchevêtrements internes au sujet⁶⁵. Cela a pu conduire Falguni Sheth à mettre au jour la notion d'« interstitialité [nous traduisons]⁶⁶ » pour évoquer la situation de migrantes phénoménologiquement amalgamées à un groupe présumé solidaire de « femmes de couleur » sans prendre en compte la réalité des intérêts divergents qui s'observent sur le terrain. Effectivement, certaines catégories comme la citoyenneté, la nationalité, l'ethnicité, le statut migratoire, la durée des séjours ou la religion peuvent conduire ces femmes à ne pas se percevoir selon les schèmes d'un cadre états-unien de lisibilité raciale restreint.

- La différence comme expérience morale

Enfin, il nous faut prendre en compte la dimension morale de la différence telle qu'elle se détache dans les féminismes qui naissent à partir des années 1990. L'une des premières orientations tient à un courant critique de ce que Carol Gilligan a désigné comme l'éthique du *care*. Cette disposition à l'empathie morale résulterait d'une division sexuelle du travail domestique et serait devenue, historiquement, l'apanage prioritaire des femmes⁶⁷. Elle pourrait être réappropriée à des fins libératrices pour dévaloriser des préceptes universels, désincarnés et généraux en la remplaçant par une action plus libre et contextualisée. Le projet moral du *care* a immédiatement suscité des controverses et des désaccords, notamment à l'aune d'une désignation collective des femmes obscurcissant une multiplicité d'autres rapports de pouvoir. Lisa Tessman a notamment critiqué cette conception d'une émancipation par la bonté pour son idéalisme. Contrairement à une tradition philosophique aristotélicienne eudémoniste qui associe vertu et bonheur, Tessman s'interroge sur l'expérience des personnes opprimées pour qui se multiplient en réalité les dilemmes moraux, les positions inconfortables et tensionnelles entre désir éthique et combat politique de défense de leurs droits⁶⁸. À rebours de théories qui dessineraient une voie de résistance utopique, elle préfère un courant diagnostic empruntant à des théories non idéales de la morale (comme Charles Mills) pour penser la praxis dans un monde non ordonné et imparfait, dans lequel la réalité de l'injustice est avérée. Le *care* est aussi

⁶⁵ PUAR Jasbir K., « “I Would Rather Be a Cyborg Than a Goddess”: Becoming-Intersectional in Assemblage Theory », *philoSOPHIA*, vol. 2, n° 1, 2012, p. 49-66. 52-53.

⁶⁶ SHETH Falguni A., « Interstitiality: Making Space for Migration, Diaspora, and Racial Complexity », *Hypatia*, vol. 29, n° 1, 2014, p. 75-93.

⁶⁷ GILLIGAN Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory & Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

⁶⁸ TESSMAN Lisa, *Burdened Virtues: Virtue Ethics for Liberatory Struggles*, New York, Oxford University Press, 2005. 4-5.

pris pour cible en raison du coût qu'il engendre pour les personnes qui le prennent en charge. Hoagland souligne qu'en exaltant la propension des femmes au soin, on perpétue une injonction au sacrifice de leur subjectivité et de leurs intérêts⁶⁹. Dans cette lignée, Tessman parle de vertus transformées en fardeaux, qui n'assureraient pas la voie vers le bonheur mais ne feraient qu'entretenir des positions psychologiques délicates.

La distinction entre l'éthique du *care* et l'économie du soin a aussi fourni des outils particulièrement convaincants pour penser l'oppression que certaines femmes peuvent exercer sur d'autres. Elizabeth Spelman a notamment insisté sur la nature privilégiée des bénéficiaires du soin dans la sphère intime souvent issues de populations racialement et économiquement dominantes⁷⁰. Le maintien de leur position de pouvoir tiendrait en fait à la sélection de ceux et celles dont elles s'occuperaient. Barbara Ehrenreich et Arlie Russell Hochschild se sont quant à elles penchées sur le transfert de main d'œuvre à l'échelle internationale permis par l'expansion phénoménale des migrations. Il en résulte une analyse de mécanismes genrés par lesquels les professions du soin sont principalement occupées par des femmes migrantes racisées venant combler un déficit du marché du service. L'amour se voit alors découplé de ses intentions éthiques pour devenir une ressource précieuse, une marchandise exploitée économiquement⁷¹. Ces situations de subordination capitaliste, ces rapports de production ne sont absolument pas synonymes de rapport éthique ; ils sont le produit d'une contrainte parfois infligée par d'autres femmes.

Un autre réquisitoire qui fait son apparition face à la construction de la différence comme supériorité morale tient à la relégation du politique qu'une telle démarche occasionnerait. Avtar Brah regrette que dans le combat féministe, une mauvaise compréhension de l'intersectionnalité consiste à lister les oppressions accumulées et à se livrer à ce que Norma Alarcón appelle des olympiades de la souffrance, dans lesquelles la base de la pyramide, la position la plus socialement inférieure, conférerait à la victime un statut moral supérieur⁷². Contre un mouvement qui se figerait dans un combat pour la vertu, elle préconise une sensibilité accrue aux relations internationales de pouvoir, oblitérées par des phénomènes de concentration sur cette éthique insulaire. Wendy Brown, dans *States of Injury*, met en garde contre une critique morale de l'autorité compensatoire, supposant que les démunis n'auraient que la vertu

⁶⁹ HOAGLAND Sarah Lucia, « Some Concerns about Nel Noddings' "Caring" », *Hypatia*, vol. 5, n° 1, 1990, p. 109-114.

⁷⁰ CARD Claudia (dir.), *Feminist Ethics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1991. 213-232.

⁷¹ EHRENREICH Barbara et HOCHSCHILD Arlie Russell (dir.), *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, New York, Metropolitan Books/Holt and Company, 2004.

⁷² BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora*, op. cit. 107. « The mere act of naming oneself as a member of an oppressed group was assumed to vest one with moral authority. Multiple oppressions came to be regarded not in terms of their patterns of articulation but rather as separate elements that could be added in a linear fashion, so that the more oppressions a woman could list the greater her claims to occupy a higher moral ground. »

comme arme de lutte. Elle suggère plutôt de déplacer la lutte féministe sur un terrain purement politique, celui de la guerre de position gramscienne. Elle demande ainsi d'ouvrir des possibilités éthiques pour ne pas entretenir l'illusion de sujets dominés qui se situeraient en dehors de l'arène du pouvoir, afin de ne pas substituer la morale à la politique⁷³.

2. Un contexte migratoire où perdurent des logiques d'exclusion

a) 1965, une loi d'ouverture ?

Les deux générations d'autrices du corpus s'inscrivent dans une vague de migration aux États-Unis postérieure à 1965, flux sous tension qui perdure jusqu'au contexte d'écriture des premières œuvres étudiées. En 1965 est signé le Hart-Celler Immigration Act, qui constitue un seuil important pour la politique migratoire américaine. Cette révision radicale des moyens d'accès à la citoyenneté américaine peut être vue comme un pas vers un accueil plus inclusif des populations migrantes. La loi abolit effectivement le système de quotas et de préférences nationales en vigueur depuis 1952 pour y substituer un système de plafonds de visas total. Suite à cette loi née dans le contexte progressiste du mouvement des droits civiques, le nombre d'entrées aux États-Unis explose : entre 1965 et 2004, plus de vingt millions d'immigrants entrent aux États-Unis, un pic étant atteint dans les années 1980 avec une arrivée d'environ dix millions de nouveaux immigrants⁷⁴. Les horizons géographiques de ces nouveaux migrants s'élargissent également. Là où les premières et deuxième vagues de migration de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle concernaient des provenances essentiellement européennes, les nouvelles immigrations des années 1980 à 1990 sont essentiellement originaires d'Asie et d'Amérique du Sud. De 1980 à 1992, les immigrants Européens ne représentent que 13% de la population totale qui entre sur le territoire⁷⁵. Il faut ajouter à cela le fait que la population migrante se féminise après des vagues de migration de main d'œuvre plutôt masculine. Pour Caroline Brettell, des années 1960 aux années 1990, on observe un cheminement vers l'équilibre des populations masculines et féminines⁷⁶.

Pourtant, pour certains sociologues de l'immigration, plutôt que de mettre fin à la discrimination envers les populations racisées, la loi a eu l'effet contraire⁷⁷. D'autre part, les

⁷³ BROWN Wendy, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 1995. 44.

⁷⁴ MENDOZA Louis Gerard et SHANKAR Subramanian (dir.), *Crossing into America: the New Literature of Immigration*, New York, New Press, 2003. xvii.

⁷⁵ *Ibid.* xvii.

⁷⁶ BRETTELL Caroline, *Gender and migration*, Cambridge, Polity Press, 2016. 12-16.

⁷⁷ DANIELS Roger, *Guarding the Golden Door: American Immigration Policy and Immigrants since 1882*, New York, Hill and Wang, 2005 ; DOBKIN Donald S., « Race and the Shaping of U.S. Immigration Policy », *Chicana/o Latina/o Law Review*, vol. 28, n° 1, 2009, p. 19-42.

premières recherches sur le genre ont contribué à montrer que les nouveaux critères légaux d'immigration, reposant sur des principes de réunification familiale et de sélection économique sur le marché du travail, n'ont pas empêché des logiques politiques d'exclusion de perdurer. De fait, celles-ci ont contribué à entériner un système binaire de genre dans lequel l'immigration des femmes se voit considérée comme secondaire, dépendante d'une immigration masculine associée à l'emploi, et reléguée de ce fait aux marges de la citoyenneté américaine⁷⁸. Cette loi apparemment neutre consacre en réalité idéologiquement l'intersection de systèmes de domination. Le système mettant l'accent sur le mariage solidifie une conception hétérosexuelle de la famille qui limite la liberté d'orientation sexuelle des migrantes⁷⁹ ; il met aussi un frein au travail des femmes qui entrent le plus souvent sur le territoire américain avec un statut dérivatif et ne peuvent devenir citoyennes avant la fin d'une période d'attente. Les travaux qu'elles recherchent en priorité ne sont pas classifiés comme qualifiés. Il leur est ainsi plus difficile de se mobiliser contre des conditions de travail dégradantes, sous peine d'être dénoncées par l'administration si leur statut n'est pas légal, mais également de dénoncer des faits de violence conjugale dans un système où le mariage devient la condition de l'obtention de papiers⁸⁰.

Dans les années 1990 apparaît un discours légal autour de l'immigration qui, du point de vue rhétorique, se resserre autour d'enjeux économiques en privilégiant l'entrée sur le territoire de personnes jugées compétentes. Il en découle une législation qui tend à effacer les critères de race, de genre, de classe et de sexualité. Pourtant, Christina Gerken montre bien comment les débats politiques autour de l'immigration dans cette décennie néolibérale ne cessent de témoigner d'angoisses sous-jacentes liées à ces catégories, dans un contexte américain de polarisation fort entre conservateurs et démocrates⁸¹.

b) *Good migrants and bad migrants*

D'un point de vue explicite, la législation de cette décennie construit une polarisation morale entre bonne et mauvaise migration qui se substitue au profilage racial et genré tout en le perpétuant. Historiquement, la législation avait exclu de nombreuses catégories de personnes sur le critère de la moralité : dès l'Acte de Naturalisation voté en 1790, la citoyenneté est dite

⁷⁸ MENJÍVAR Cecilia et SALCIDO Olivia, « Immigrant Women and Domestic Violence: Common Experiences in Different Countries », *Gender & Society*, vol. 16, n° 6, 2002, p. 898-920.

⁷⁹ HONDAGNEU-SOTELO Pierrette, *Gender and U.S. Immigration: Contemporary Trends*, Berkeley, University of California Press, 2003.

⁸⁰ BRETTELL Caroline, *Gender and migration*, op. cit. 46-47.

⁸¹ GERKEN Christina, *Model Immigrants and Undesirable Aliens: The Cost of Immigration Reform in the 1990s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

appartenir aux « personnes blanches libres de bon caractère moral⁸² ». Dès 1882, les personnes jugées déficientes intellectuellement et celles qui étaient susceptibles de devenir des charges pour l'État ne pouvaient avoir accès à la citoyenneté. Si l'épilepsie disparaît comme critère d'exclusion, la « perversité sexuelle », désignation qui recouvre en réalité l'homosexualité, est explicitement mentionnée dans la loi de 1965 et ne sera retirée que bien plus tard. Dans les années 1990, l'immoralité s'incarne dans deux nouveaux visages : celui de l'immigrant illégal et de l'immigrant criminel. Deux lois exemplifient les attaques contre l'immigration illégale. En 1986, est voté l'IRCA, l'Immigration Reform and Control Act, qui comprend des pénalités pour les employeurs ayant recours à ce type de main d'œuvre ainsi que des naturalisations pour ceux et celles ayant résidé assez longtemps sur le territoire américain⁸³. En 1996, l'IIRIRA (Illegal Immigration Reform and Immigrant Responsibility Act) met en place des déportations plus efficaces et rapides. Certaines infractions mineures deviennent aussi des motifs de bannissement⁸⁴.

Ces lois s'inscrivent en réalité dans une histoire morale de l'accès à la citoyenneté que soulignent bien Mae M. Ngai et Lisa Lowe, dans leur critique de la performance du « bon migrant » imposée par un récit idéologique de la méritocratie démocratique qui constitue le socle de l'exceptionnalisme américain. L'État se définit comme souverain dans le choix de ceux et celles qui peuvent entrer sur le territoire, tout en revendiquant une image de nation généreuse et ouverte⁸⁵. Ngai montre bien comment la figure de l'immigrant illégal constitue le nœud central du vingtième siècle. En se concentrant sur la période qui court de 1924 à 1965, elle s'intéresse à cet autre illégal (« illegal alien ») conçu comme sujet impossible, inclus dans le tissu social de la réalité américaine mais envisagé comme problème insoluble et inassimilable. Elle démontre aussi comment cette figure de l'autre illégal rejoint bien souvent celle de l'autre

⁸² OLIVIERO Katie E., « The Immigration State of Emergency: Racializing and Gendering National Vulnerability in Twenty-First-Century Citizenship and Deportation Regimes », *Feminist Formations*, vol. 25, n° 2, 2013, p. 1-29. 5.

⁸³ GERKEN Christina, *Model Immigrants and Undesirable Aliens*, *op. cit.* 10.

⁸⁴ OLIVIERO Katie E., « The Immigration State of Emergency », *op. cit.* 6.

⁸⁵ NGAI Mae M., *Impossible subjects: Illegal Aliens and the Making of Modern America*, Princeton, Princeton University Press, 2014. 11. « Americans want to believe that immigration to the United States proves the universality of the nation's liberal democratic principles; we resist examining the role that American world power has played in the global structures of migration. We like to believe that our immigration policy is generous, but we also resent the demands made upon us by others and we think we owe outsiders nothing. » Voir aussi HISLOP Maya, « "I Love This Country, but Sometimes I Not Sure Where I Am": Black Immigrant Women, Sexual Violence, and Afropessimistic Justice in New York v. Strauss-Kahn and Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah », *Law & Literature*, vol. 34, n° 3, 2 septembre 2022, p. 337-362. 10. « In the book *Impossible Subjects* and another critical text, *Immigrant Acts*, Mae M. Ngai and Lisa Lowe respectively touch on this need that immigrants have to mold themselves—according a long history of fluctuating U.S. immigration policies—into subjects that look like, sound like, and/or behave like those deserving of (a legal pathway to) citizenship. In short, Ngai and Lowe establish and critique the trope of the “good immigrant.” Ngai and Lowe are also adamant to point out that this image of deservingness has always been racialized. ». Voir note 28 page 24-25 pour une description des devoirs du « bon migrant ».

racial, désigné comme étranger à la nation⁸⁶. Dans les années 1990, le discours racial se déplace donc vers une angoisse de l'illégalité et un souci du crime. Pouvant être exclus à tout moment, les migrants acquièrent le statut d'invités ayant passé un contrat de bon comportement avec la nation⁸⁷ ; dans le cas contraire, ils sont vus comme des menaces potentielles pour la sécurité d'un corps national vulnérable.

Cette exclusion du migrant sur le fondement du péril qu'il pourrait représenter pour le corps national ne fait que s'aggraver avec les événements du 11 septembre 2001, qui permettent de prioriser la sécurité, restreindre les libertés des personnes en situation irrégulière, augmenter les périodes de détention, et rendre pérenne un état d'exception. En 2008, l'ICE (Immigration and Customs Enforcement) intensifie les dispositions de l'IIRIRA pour recueillir les empreintes digitales de tous les migrants et les confronter aux bases de données de la Sécurité Intérieure. Ainsi, l'ICE est notifiée immédiatement et peut enclencher une démarche de déportation rapide. La prévention du crime comme prétexte conduit à requalifier en motifs de déportation tout une série de délits non violents⁸⁸. Katie E. Oliviero constate à cet égard un alignement entre les logiques de contrôle de l'immigration et celles présidant à la prévention du crime⁸⁹. L'élection de Donald Trump en 2016 représente un point culminant de cette association de l'immigration à la délinquance grave : le projet d'élargissement du mur à la frontière avec le Mexique se fonde sur une représentation stéréotypée et manichéenne de ceux qu'il désigne comme des « *bad hombres* », dans la lignée d'une terminologie raciste qui assimilait les immigrants mexicains à des criminels, des trafiquants de drogue et des violeurs. À bien des égards, le *Muslim Ban* et l'exclusion des ressortissants des « *shithole countries* » font explicitement ressortir les soubassements discriminatoires des lois migratoires depuis les années 1990⁹⁰.

c) Femmes immigrantes et frontière morale

Si le citoyen désigné comme de bon caractère moral était un homme blanc, héritant de son statut par son père, il en résulte une histoire qui a explicitement exclu les femmes migrantes et racisées du périmètre de la vertu. Dès 1875, le Page Act, qui préfigure le Chinese Exclusion Act de 1882, interdit aux femmes asiatiques d'émigrer aux États-Unis pour se prostituer, dans

⁸⁶ *Ibid.* 4-5 et 8-9.

⁸⁷ MENDOZA Louis Gerard et SHANKAR Subramanian (dir.), *Crossing into America*, *op. cit.* 266-268.

⁸⁸ OLIVIERO Katie E., « The Immigration State of Emergency », *op. cit.* 6.

⁸⁹ *Ibid.* 7. « Despite the fact that immigration is largely a civil and administrative—not a criminal—matter, the nearly \$187 billion spent on migration enforcement in the last quarter-century testifies to governmental recognition of a state of emergency, where "immigration enforcement can thus be seen to rank as the federal government's highest criminal law enforcement priority" [...]. »

⁹⁰ Sergio A. Macías évoque la rhétorique scatologique de Trump sur les questions migratoires dans ALDAMA Arturo J. et ALDAMA Frederick Luis (dir.), *Decolonizing Latinx Masculinities*, Tucson, The University of Arizona Press, 2020. 38-50.

le but officiel d'éviter les trajectoires contraintes obtenues sans consentement. En réalité, il en va d'une régulation de la sexualité des citoyennes prospectives⁹¹. Des inquiétudes médicales associées aux angoisses d'une progéniture non maîtrisée dans le sillage du quatorzième amendement conduisent la cour de Californie puis le Congrès à forcer les immigrantes chinoises à remplir une déclaration d'intention et de moralité avant d'entreprendre leur voyage. Comme le montre, par exemple, le cas des « Twenty-Two Lewd Chinese Women » analysé par Anne Cheng, cette lutte officielle contre le vice en révèle davantage sur les contours identitaires que cherche à se donner la nation américaine. Sur fond de nativisme grandissant et de renaissance du discours idéologique du Péril Jaune, alors qu'elles avaient été interrogées à Hong Kong et que le Traité Burlingame leur permettait de voyager légalement, vingt-deux femmes ne sont pas autorisées par le capitaine à débarquer du ferry qui accoste à San Francisco, au motif d'une « lubricité⁹² » apparente.

Tout au long du vingtième siècle, Martha Gardner montre bien à quel point des diktats moraux encadrent l'arrivée des femmes aux États-Unis et construisent une « frontière morale⁹³ » : dès 1907, la loi qui exclut les prostituées se voit amendée pour inclure des femmes ou des jeunes filles rejoignant les États-Unis « à toute autre fin immorale [nous traduisons] » (« for any other immoral purposes »). La nature de ces comportements immoraux telle qu'elle était décrite par la loi s'avérait en réalité plutôt nébuleuse : un certain nombre de comportements entrainés dans une liste de prétextes pouvant justifier l'exclusion. Ainsi, la sexualité avant le mariage, l'adultère, l'homosexualité ont, par exemple, été rapportés à cette rubrique des comportements immoraux. On observe qu'un acte était souvent jugé immoral lorsqu'il remettait en question le mariage comme institution d'ordre moral et social. Le mariage représente en effet l'un des piliers de la législation migratoire qui permet aux femmes de devenir citoyennes mais celui-ci est soumis à un contrôle strict des autorités qui cherchent progressivement à en examiner la teneur authentique, faisant porter un soupçon automatique de malhonnêteté sur les futures épouses. Comme l'explique Catherine Lee, la fraude au mariage constitue un souci récurrent des autorités migratoires, qui la considèrent depuis longtemps comme une menace pour les fondements de la citoyenneté américaine. Cette inquiétude s'est accentuée après 1965 et s'est concrétisée en 1986 avec la promulgation des Immigration Marriage Fraud

⁹¹ LUIBHÉID Eithne, *Entry Denied: Controlling Sexuality at the Border*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015. 31-55.

⁹² CHENG Anne Anlin, *Ornamentalism*, Oxford, Oxford University Press, 2019. 26-42.

⁹³ GARDNER Martha Mabie, *The Qualities of a Citizen: Women, Immigration, and Citizenship, 1870-1965*, Princeton, Princeton University Press, 2005. 85-86. « Laws excluding prostitutes and women accused of a variety of “other immoral purposes” constructed a moral border around the nation. Laws linking good moral character to naturalization tied moral citizenship to political citizenship. Dictating the moral border proved far easier than defending it, and patrolling the boundaries of this moral nation and its moral citizenship proved treacherous. Which women were immoral women? »

Amendments, une législation rendant le statut de résident conditionnel pendant les deux premières années de mariage⁹⁴. On y décèle également un encadrement normatif de l'amour, qui doit répondre à plusieurs critères pour être jugé acceptable par les institutions. Catherine Lee montre bien comment la structure idéalisée de la famille sur laquelle repose la législation migratoire des années 1990 a été énormément soutenue par les organisations conservatrices et religieuses⁹⁵. Elle est informée par un discours plus vaste sur les « valeurs familiales » comprenant la famille nucléaire hétérosexuelle comme seule bénéficiaire convenable du soutien de l'État.

Cette politique de respectabilité, ou plutôt la rétribution politique de la vertu par l'État américain, se manifeste également dans la législation anti-traffic humain qui se met en place à l'orée du vingt-et-unième siècle. Pour Wendy Chapkis, cette législation n'est pas aussi charitable qu'elle semble l'être : elle travaille plutôt à instruire un partage strict entre innocentes violées et immigration illégale. Femmes et enfants en proie à une forme d'exploitation sexuelle seraient loués et accueillis dans leur vulnérabilité, tandis qu'une migration économique illégale serait vilipendée et calomniée pour son opportunisme : la loi proposerait de protéger les uns pour mieux punir les autres⁹⁶. Cette promotion de l'« innocence » comme critère de distinction dans les politiques migratoires et humanitaires est, selon Myriam Ticktin, l'un des éléments structurels de l'imaginaire politique euro-américain sur la période, qui, en cherchant à saisir des espaces de pureté, ne fait que proposer des nouvelles démarcations artificielles entre victimes de trafic et prostituées coupables de leur propre sort, éludant de ce fait les zones morales interstitielles qui constituent la réalité de l'expérience des femmes⁹⁷. Les femmes immigrées ont constitué dès 1965 une main d'œuvre disponible pour occuper des professions du service domestique, mais plus largement du soin, pour lesquelles il était plus facile d'obtenir un permis de travail⁹⁸. Pour Arjun Appadurai, la mondialisation a mené aux effets conjoints d'une plus grande présence des femmes dans la force de travail tout en amplifiant les injonctions disciplinaires et morales qui pesaient sur les travailleuses⁹⁹. Cette réalité économique occasionne donc un rééquilibrage éthique dans lequel les femmes de classe moyenne qui

⁹⁴ LEE Catherine, *Fictive Kinship: Family Reunification and the Meaning of Race and Nation in American Immigration*, New York, Russell Sage Foundation, 2013.

⁹⁵ *Ibid.* 122. « Quite simply, the narrative structure of family is inherently conservative and thereby limits the political framing and storytelling of immigration [...] For conservative religious organizations, support for family reunification in immigration provides them with a large and public arena in which to advocate traditional family forms and gender relations ».

⁹⁶ CHAPKIS Wendy, « Trafficking, Migration, and the Law: Protecting Innocents, Punishing Immigrants », *Gender & Society*, vol. 17, n° 6, 2003, p. 923-937.

⁹⁷ TICKTIN Miriam, « A World without Innocence », *American Ethnologist*, vol. 44, n° 4, 2017, p. 577-590.

⁹⁸ GARDNER Martha Mabie, *The Qualities of a Citizen*, *op. cit.* 216-219.

⁹⁹ APPADURAI Arjun, « Globalization and the Research Imagination », *International Social Science Journal*, vol. 51, n° 160, 1999, p. 229-238. 231.

emploient des femmes racisées et immigrées distinguent l'économie du soin de la morale du soin, dont elles s'attribuent le privilège. Pourtant, ces tâches sont accompagnées d'une charge symbolique forte qui astreint les femmes qui les exercent à des impératifs comme celui de la discrétion, de la convenance et de la domesticité.

Le fardeau moral qui accable les femmes non-blanches et immigrées a également à voir avec le rôle central qu'occupe la maternité dans l'accès à la citoyenneté américaine. Depuis la fin de la guerre de Sécession en 1868, le quatorzième amendement de la Constitution donne pour base à la citoyenneté le droit du sol. Ainsi, les enfants nés aux États-Unis obtiennent la citoyenneté américaine. La construction des femmes migrantes comme figures de mère, et non comme main d'œuvre, accroît les anxiétés autour de leur corps. Celui-ci tend à être perçu comme une prophétie de l'avenir de la nation ou une potentielle menace pour sa composition raciale. L'influence d'une idéologie eugéniste fondée sur une hiérarchie des races a par exemple pu mener à des stérilisations forcées de femmes de couleur mises en lumière par Angela Davis, ainsi qu'à un tabou séculaire autour de la « miscegenation¹⁰⁰ ». Ainsi, à la suite d'une tradition philosophique qui a insisté sur la masculinité de la citoyenneté construite par la démocratie libérale, intrinsèquement liée au droit de propriété, des théoriciennes ont pu montrer que le domaine privé, intime et familial n'était pas moins investi d'angoisses publiques sur la construction du collectif national, les amenant à déconstruire la division fictive entre privé et public des théories nationalistes. Nira Yuval-Davis montre par exemple que la nation ne naît pas seulement d'un rapport à la bureaucratie et aux appareils d'état. Selon elle, les femmes « reproduisent » la nation sur les plans biologique, culturel et symbolique, suscitant tour à tour natalisme ou malthusianisme¹⁰¹.

Ainsi, l'invasion étrangère est fréquemment genrée et racialisée dans les débats qui animent le Congrès, où les tentatives pour requalifier le *jus solis* en *jus sanguinis* ne cessent de se présenter, y compris au début du vingt-et-unième siècle. À travers les débats sur les « anchor babies » (bébés papiers), s'élabore une construction de la mauvaise mère migrante qui n'enfanterait que pour transmettre la citoyenneté à des étrangers ethniques, dans un projet menaçant de reproduction stratégique qu'il s'agirait de surveiller. La reproduction des femmes et l'angoisse autour de leur fertilité fait notamment rage dans les années 1990 avec un débat autour des femmes mexicaines sans papiers¹⁰². Il en résulte une législation qui contrôle les frontières raciales et les hiérarchies nationales à travers le corps des femmes, leurs droits

¹⁰⁰ DAVIS Angela Y., *Women, Race & Class*, op. cit. 25-26 et 202-222.

¹⁰¹ YUVAL-DAVIS Nira, *Gender & nation*, Londres, Sage publ, 1997. 22-24 et 29-35.

¹⁰² Voir par exemple CHAVEZ Leo, *The Latino Threat: Constructing Immigrants, Citizens, and the Nation*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 2008 et CHOCK Phyllis Pease, « Ambiguity in policy discourse: Congressional talk about Immigration », *Policy Sciences*, vol. 28, n° 2, 1995, p. 165-184.

reproductifs, ainsi que leurs capacités à éduquer leurs propres enfants. Le discours moral s’immisce aussi dans des argumentaires plus économiques. Effectivement, le corps des femmes est également perçu comme une menace pour la sécurité sociale en raison des aides qui pourraient leur être attribuées¹⁰³, et des formes de maternité se voient explicitement rappelées à l’ordre par la loi, stigmatisées pour leur dépendance excessive vis-à-vis de l’État. Or, ces lois contribuent à élaborer des tropes racistes et sexistes comme celles de la « welfare queen » : elles excluent aussi les foyers pauvres, parmi lesquels on trouve une proportion importante de familles immigrées¹⁰⁴.

3. Transformations contemporaines dans la littérature diasporique

C’est dans ce contexte de durcissement de l’appareil législatif que se développe une nouvelle littérature d’« immigration » qui bien qu’apparemment célébrée n’en demeure pas moins discriminée sur le marché.

a) *Une tradition ancienne et une nouvelle littérature d’« immigration »*

Il existe une longue tradition dans la littérature états-unienne de récits d’immigration sur le territoire national. Pour Crystel Pinçonat, ces ouvrages qui datent du début du vingtième siècle ont presque obtenu « le statut de classiques au sein de la littérature nationale¹⁰⁵ ». Pour Louis Mendoza et S. Shankar, une typologie restrictive a opéré un partage de ce canon entre littérature d’origine scandinave s’intéressant à la vie des pionniers dans les prairies et littérature urbaine produite par des auteurs européens juifs¹⁰⁶. On considère communément que ces récits racontent des trajectoires d’américanisation dans une affinité avec le récit de conversion. Werner Sollors, par exemple, souligne que ces récits de transformation assimilent l’ethnicité originelle à un esprit païen dont il s’agirait de se libérer pour arriver à une véritable spiritualité¹⁰⁷.

On trouve dès cette époque un certain nombre de récits pris en charge par des autrices, que l’on pourrait inclure dans le vaste motif péripatétique mis en valeur par Maria DiBattista et Deborah Epstein Nord, dans des textes qui prennent pour thèmes le voyage et l’inclusion dans

¹⁰³ OLIVIERO Katie E., « The Immigration State of Emergency », *op. cit.* 23. « Furthermore, the neoliberal immigration reform discourse had framed female immigrants’ bodies and their reproductive capacity as a threat to the social safety net »

¹⁰⁴ GERKEN Christina, *Model Immigrants and Undesirable Aliens*, *op. cit.* 87-88.

¹⁰⁵ PINÇONAT Crystel, *Endofiction et fable de soi : écrire en héritier de l’immigration*, Paris, Classiques Garnier, 2016. 21-22.

¹⁰⁶ MENDOZA Louis Gerard et SHANKAR Subramanian (dir.), *Crossing into America*, *op. cit.* xx.

¹⁰⁷ SOLLORS Werner, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, New York, Oxford University Press, 1986. 33.

la vie publique et politique des femmes. Elles associent l'œuvre de Mary Antin et de Willa Cather à un type de récits de « pionnières » américaines inspirées par la vie de la frontière et entretenant un rapport épique à leur nouvelle *patria*¹⁰⁸. Pour DiBattista et Nord, le territoire américain devient alors le support d'une expérience personnelle d'amélioration économique et d'émancipation spirituelle. Comme elles l'écrivent, bien que Cather soit très consciente des injustices recouvertes par les idéalizations de la Destinée Manifeste, *My Antonia* et *O Pioneers!* mettent en scène des figures de rêveuses qui voient dans l'Amérique un lieu de possible réalisation du désir et de domestication de la nature. L'ouverture de la frontière américaine y constitue une possibilité pour les femmes de s'inscrire dans la construction d'une nation, même si celle-ci a également un pouvoir de destitution et de dépossession des populations minorisées, et leur impose des sacrifices humains nombreux. Si les trajectoires de ces romans ne contiennent pas toujours une arche triomphante, elles incluent des héroïnes aventureuses dont l'appétit pour l'Amérique correspond à un spectre sentimental caractérisé par l'enthousiasme¹⁰⁹. La période qui suit la seconde guerre mondiale voit s'éteindre temporellement cette tradition d'écriture. Pour Mendoza et Shankar, cette extinction partielle de la littérature d'immigration qui mute en littérature ethnique s'explique par la mise en place de quotas stricts à la fin des années 1920, évoqués plus haut, dissipant de ce fait les flux de populations extérieures¹¹⁰.

Le corpus que nous nous proposons d'étudier s'inscrit dans un renouveau de la littérature dite d'« immigration » à l'orée des années 1980, ce que Mendoza et Shankar appelle une « nouvelle littérature d'immigration¹¹¹ » dont la nature, la forme et le ton s'altèrent. Tout d'abord, si nous avons choisi de mettre le terme « immigration » entre guillemets, c'est parce qu'émerge un genre que Crystel Pinçonat appelle « l'endofiction », qu'elle associe à des récits produits par des auteurs et des autrices nés de parents migrants, qui n'écrivent pas depuis les périphéries de l'empire mais depuis l'intérieur du pays, une littérature dont Jhumpa Lahiri reconnaît volontiers qu'elle est le résultat d'une immigration post-1965 mais qui connaît un essor réel dans les années 2000¹¹². L'expression « littérature d'immigration », selon cette

¹⁰⁸ DiBATTISTA Maria et NORD Deborah Epstein, *At Home in the World: Women Writers and Public Life, from Austen to the Present*, Princeton, Princeton University Press, 2017. 78-110.

¹⁰⁹ *Ibid.* 90. « For Antin the very act of saying “my country” does not so much report a newly accomplished fact as communicate a feeling whose reality is as incontestable and unimpeachable as her feeling for God and her sense of being fully and distinctly herself ». 91. « Cather's feeling for “her country” is, as we might expect, more impersonal but equally exalted ».

¹¹⁰ MENDOZA Louis Gerard et SHANKAR Subramanian (dir.), *Crossing into America*, *op. cit.* xxi.

¹¹¹ *Ibid.* xv. « the new literature of immigration »

¹¹² LEYDA Julia, « An Interview with Jhumpa Lahiri », *Contemporary Women's Writing*, vol. 5, n° 1, 2011, p. 66-83. « I write from the perspective of someone, not technically born here, but who might as well have been born and brought up in this country, with a different sort of division than my parents and that previous generation. That book came out 10 years ago, unbelievably, and now I feel it did arrive at a time when there was beginning to be more of an appetite for writers like Junot Díaz, Nathan Englander, Edwidge Danticat, and myself. A new generation of writers who were coming of age who were trying to be American or pass as American or not pass or whatever, but who didn't really have any other place to call home. And writing out of that experience. I think 10

acceptation, désigne, de manière impropre, principalement une littérature post-migratoire, nommée par des termes anglais aussi différents que « ethnic writing », « minority literature », « second-generation writer », « multicultural writers ». Nous empruntons l'expression de post-migration à Myriam Geiser, qui se réfère ainsi, non pas au fait migratoire, mais aux « processus de transformation et mixité qu'il engendre pour les générations suivantes¹¹³» et au « contexte spécifique d'écriture des descendants d'immigrés¹¹⁴ ».

Si les personnes qui prennent la plume et les formes évoluent, il faut aussi souligner le « changement de ton¹¹⁵ » constaté par la critique dans cette nouvelle littérature de migration. Au risque d'une généralisation monolithique, Payant parle d'une tendance à la critique de la culture américaine plus prononcée et d'une identification plus systématique de ses failles¹¹⁶. Gilbert Muller caractérise la littérature contemporaine d'immigration par son approche oppositionnelle et ambivalente, en rupture avec une exaltation lyrique des mythes fondateurs comme celui du Melting Pot¹¹⁷. La fragmentation de l'expérience culturelle américaine et la dissonance entre rêve et réalité y sont davantage soulignées.

Si l'on a pu parler dans les années 1990 d'un roman postmoderne multiculturel qui soulignerait la nouvelle normativité des identités marginales, avec un recours à l'humour, à l'hybridité culturelle et à la fluidité des identités¹¹⁸, ce n'est pas à cette généalogie que s'intéresse cette thèse. La réflexion sur la discrimination raciale est effectivement prégnante dans la nouvelle littérature de migration à laquelle nous nous intéressons, qui est démographiquement le fait d'autrices qui ne sont plus issues de pays européens. Si la « blanchité », dans sa nature contingente et mouvante, était le sujet de certaines œuvres du début du vingtième siècle abordant la situation des populations juives ou irlandaises aux États-Unis¹¹⁹, la manière de penser la race s'infléchit dans les œuvres des années 1980 avec des autrices issues d'immigrations asiatiques, africaines, caribéennes ou sud-américaines qui doivent faire face à l'expérience psychique et physique de l'aliénation et portent en elle une

years ago that was still sort of new, but now you have a slew of books. Every other day, there seem to be new stories by someone who has had an analogous journey ».

¹¹³ GEISER Myriam, « La "littérature beur" comme écriture de la post-migration et forme de "littérature-monde" », *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1, 2008, p. 121-140. 127.

¹¹⁴ GEISER Myriam, « We are translated men : Translation culturelle dans les écritures de la post-migration », dans Alexis NOUSS, Crystel PINÇONNAT et Fridrun RINNER (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021. 13.

¹¹⁵ MENDOZA Louis Gerard et SHANKAR Subramanian (dir.), *Crossing into America*, op. cit. xxi. « difference in mood ».

¹¹⁶ Citée dans *Ibid.* xxii. « One salient difference between older and more recent immigrant writing is the tendency of newer writers to critique American culture and find it wanting ».

¹¹⁷ MULLER Gilbert H., *New Strangers in Paradise: the Immigrant Experience and Contemporary American fiction*, Lexington, University press of Kentucky, 1999, vol. 1. 2.

¹¹⁸ WŁODARCZYK Justyna, *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writings*, Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2010. 146.

¹¹⁹ BROWN Linda Joyce, *The Literature of Immigration and Racial Formation: Becoming White, Becoming Other, Becoming American in the Late Progressive Era*, New York, Routledge, 2012.

histoire impérialiste américaine¹²⁰. Pour DiBattista et Nord, la littérature des pionnières cède la place à l'orée du vingt-et-unième siècle à celle des « multinationales [nous traduisons] », dont les récits se déroulent sur plusieurs parties du globe, et dont les identités ont été produites par différentes appartenances nationales et culturelles. Dans les œuvres de ces autrices, elles suggèrent que s'opère une nouvelle réflexion sur le genre dans la mesure où leur mobilité ne s'accompagne pas nécessairement d'un accès à la vie publique : l'idée d'une liberté des femmes acquise aux États-Unis s'y voit donc largement contestée. Leur trajectoire est davantage synonyme d'exposition et de vulnérabilité :

Heroines in a new form of immigrant story, they prompt us to ask if mobility always means emancipation and if those parts of the world that pride themselves on promoting the freedom of women always fulfill their promise. In ways that are often provocative and sometimes even perverse, these works challenge many of the assumptions of British and American women's writing in preceding centuries¹²¹.

Il ne faudrait pas faire l'erreur de suggérer que les œuvres réfléchissant à l'entrecroisement des dominations de genre, de race et de classe au sein de la littérature d'immigration n'existaient pas auparavant. Au lendemain de la seconde guerre mondiale est par exemple publié le roman *Brown Girl, Brown Stones* de Paule Marshall qui accorde une grande importance à ces questionnements. Pinçonat situe quant à elle l'origine de ces écrits dans l'urtexte *The House of Mango Street* de Sandra Cisneros, premier grand succès de la littérature chicana, qui pour elle a contribué à fixer un intérêt certain pour ces paramètres de domination ainsi que pour la reprise de certaines formes¹²². Toutefois, ces écrits de femmes qui modalisent la combinaison des paramètres de domination se multiplient dans les années 1990 et la mise en lumière de ces thématiques s'intensifie sous l'effet conjoint du mouvement #MeToo et de l'élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis, donnant l'effet d'une production littéraire arrivant à point nommé, soudain mise sous le feu des projecteurs. Trois des œuvres du corpus sont d'ailleurs publiées en 2017 et les autrices disent être souvent interrogées davantage sur l'actualité que sur leurs œuvres¹²³. La pression morale associée à ces différences, qui consisterait à incarner une « bonne migration » se retrouve dans des titres aussi évocateurs, en 2019, que *The Ungrateful Refugee: What Immigrants never tell you* de Dina Nayeri ou que celui de l'anthologie *The Good Immigrant: 26 writers reflect on America*. Ce recueil collectif précise explicitement que la résurgence d'une certaine rhétorique suprémaciste blanche et la conscience d'une vulnérabilité

¹²⁰ MENDOZA Louis Gerard et SHANKAR Subramanian (dir.), *Crossing into America*, op. cit. xxi.

¹²¹ DiBATTISTA Maria et NORD Deborah Epstein, *At Home in the World*, op. cit. 199.

¹²² PINÇONAT Crystel, *Endofiction et fable de soi*, op. cit. 115.

¹²³ BALESTIER Courtney, « Cutting Away the Obvious w. ZINZI CLEMMONS », *WMFA*, 25 octobre 2017, [<http://www.wmfapodcast.com/episodes/episode-18-zinzi-clemmons>], consulté le 9 septembre 2021 ; RACHO Suzie, « Myriam Gurba's « Mean »: A Memoir of Hurt and Humor », *KQED*, 27 février 2018, [<https://www.kqed.org/news/11652366/myriam-gurbas-mean-a-memoir-of-hurt-and-humor>], consulté le 9 septembre 2021.

accrue ont conduit à recueillir des récits de vie complexes et nuancés, à rebours des stéréotypes manichéens en circulation¹²⁴.

b) *Facteurs d'explication*

Dès 2003, Mendoza et Shankar soulignent une corrélation rarement identifiée entre un débat intense sur l'immigration dans les champs médiatique et politique et une littérature, produite par les personnes directement affectées, qui s'en ferait l'écho. Dans leur anthologie d'extraits de fiction, d'essais et de poésie qui cherche à combler cette lacune, ils relient donc cette littérature à l'impact démographique du *Hart-Celler Immigration Act* avec une arrivée de millions d'immigrants et la formation ou la reformation de communautés diasporiques¹²⁵. Ainsi, notre propos ne s'inscrira pas dans une tradition reliant l'émergence de cette littérature à un « âge de la migration¹²⁶ » dans lequel l'espace transnational deviendrait interconnecté et fluide, les technologies et évolutions économiques des sociétés modernes d'information permettant un effacement des frontières¹²⁷. Conformément à nos observations démographiques, nous retiendrons de l'« immigrant » une définition plus stricte que celle qui en ferait une figure universelle et métaphorique, transcendant les critères nationaux, ne renvoyant à aucun processus historicisé¹²⁸. Les lois autour de l'immigration font en effet perdurer un état de discriminations qui altèrent le schéma optimiste dans lequel la mobilité serait équitablement possible pour tous. L'émergence de la figure de l'autrice migrante racisée aux États-Unis s'explique aussi par la composition démographique de la population américaine, qui n'a cessé d'évoluer dans le sens d'une augmentation constante de la part des populations minorisées, si l'on s'en réfère seulement au paramètre racial. En 2019, la population s'identifiant comme blanche ne représente plus que 60,1%, la population latino 18,5%, tandis que 12,5% de la

¹²⁴ Jenny Zhang est l'autrice d'un texte dans cette anthologie. SHUKLA Nikesh et SULEYMAN Chimene (dir.), *The good immigrant: 26 writers reflect on America*, New York, Little, Brown and Company, 2019, version eBook. 10. « The title was a response to the narrative that immigrants are “bad” by default until they prove themselves otherwise. They are job stealers, benefit scroungers, girlfriend thieves, and criminals. Only when they win an Olympic medal, treat you at your local hospital, or rescue a child from the side of a building do they become good. We wanted to humanize immigrants, let them tell their own stories and finally be in charge of their own narrative. »

¹²⁵ MENDOZA Louis Gerard et SHANKAR Subramanian (dir.), *Crossing into America*, *op. cit.* xviii-xix. « The defining characteristics of the new literature of immigration is that the works of this literature are written by those living and writing in close proximity to the experience of immigration either because they are immigrants themselves or because they are members of communities in which the experience of immigration is ongoing and foundational »

¹²⁶ CASTLES Stephen et MILLER Mark J., *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, New York, The Guilford Press, 2003.

¹²⁷ MULLER Gilbert H., *New Strangers in Paradise*, *op. cit.* 23.

¹²⁸ Dans la lignée de Lisa Lowe, nous donnons un sens précis à l'immigration : le lieu de restrictions légales et politiques, où interviennent des normes économiques, de genre et de race qui façonnent la citoyenneté, et le site de l'émergence d'une négation critique de l'État-nation et de sa supposée universalité. LOWE Lisa, *Immigrant Acts: On Asian American cultural politics*, Durham, Duke University Press, 1996. 178. « I hope to rearticulate “immigration” as a historically specific process in which economic, gendering and racializing forces converge ».

population s'identifie comme noire, et 4,9% de la population s'identifie comme Asiatique Américaine. La même année, pour la première fois, plus de la moitié de la population nationale en dessous de seize ans s'identifie comme appartenant à une minorité raciale ou ethnique¹²⁹.

Il nous faut enfin prendre en compte la dimension économique et commerciale de ce « succès » en la mettant en regard des effets politiques traversant le marché. Effectivement, comme le résume très bien Diane Sabatier dans sa thèse intitulée « Dissidentités » : « Rappelons que les littératures des minorités ont un lectorat » et qu'elles représentent « un marché important¹³⁰ ». Si la littérature de migration rencontre un tel succès, suggère Sarah Brouillette, c'est parce qu'elle se déploie souvent dans un décor cosmopolite et le plus souvent métropolitain. Reprenant la distinction que propose Jeyifo entre littérature de « désignation proleptique » désignant une littérature réclamant une appartenance à un état indépendant, à une communauté de quelque nature, et « écriture interstitielle » qui entretient un rapport plus complexe à l'ancrage local, littérature de l'exil et de la liminarité, elle suggère que cette dernière jouit d'un bien plus grand triomphe à l'université et dans les médias parce qu'elle valorise les dilemmes des universitaires diasporiques qui l'étudient, qu'elle offre un cadre familier à des lecteurs américains ou britanniques, et qu'on estime qu'elle touchera un public plus divers et plus mondial¹³¹. On retrouve ici l'une des critiques souvent formulées à l'endroit de la catégorie dont les autrices du corpus font partie, dont le privilège de classe ne permettrait pas une représentation authentique des véritables flux migratoires mais expliquerait l'appétit de la critique pour leurs récits de vie, jugés accessibles et rassurants¹³².

Ce succès obéit aussi à une stratégie commerciale. Selon Brouillette, le marché de l'édition a connu, depuis les années 1960, dans un double mouvement de massification et de diversification. Les maisons d'éditions ne sont plus elles-mêmes que des départements de conglomérats planétaires qui fabriquent des livres circulant à l'échelle internationale. Pourtant, parallèlement, des stratégies de diffusion « marketing » ont identifié l'importance de s'adresser

¹²⁹ FREY William H., « The Nation is Diversifying Even Faster Than Predicted, According to New Census Data », *Brookings*, 1^{er} juillet 2020, [<https://www.brookings.edu/research/new-census-data-shows-the-nation-is-diversifying-even-faster-than-predicted/>], consulté le 9 septembre 2021.

¹³⁰ SABATIER Diane, « *Dissidentités* » : la double absence/double appartenance de novellistes américains (1992-2003), Thèse de doctorat, Université d'Orléans, 2007. 8.

¹³¹ BROUILLETTE Sarah, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, New York, Palgrave Macmillan, 2007. 8.

¹³² On trouve cette critique chez GREWAL Inderpal, *Transnational America: Feminisms, Diasporas, Neoliberalisms*, Durham, Duke University Press, 2005. 61. « It was only when uppercaste South Asian migrants educated in English literature, who were able to migrate after 1965, came to the United States in larger numbers that a so-called Indian-American literature was produced which focused on the experiences of migrants in North America and gained the attention of a reading public in the United States and of scholars of literature ». Voir aussi LECERCLE Jean-Jacques, « Return to the Political », in *PMLA*, vol. 125, n° 4, 2010. 917. « the literary form of which is the identity problems and linguistic tribulations of petit bourgeois immigrants who have reached the imperialist center by buying a plane ticket (from Salman Rushdie to Jhumpa Lahiri, from Gish Jen to Monica Ali). »

à des communautés d'intérêt segmentées et ciblées : communauté de lecteurs, mais aussi subdivisions communautaires des lectorats¹³³. L'incorporation de ces publics de niche, comme celui de la littérature postcoloniale (et en ce qui nous concerne la littérature de migration), sert en réalité le développement mondial des maisons d'édition, qui établissent des filiales dans les pays d'origine dont leurs auteurs star sont originaires. Cette intégration internationale légitime leur domination : ce marché mondial n'en est pourtant pas moins hiérarchisé et organisé autour de centres urbains comme New York et Londres qui ont supplanté Paris, notamment grâce à l'hégémonie de la langue anglaise¹³⁴. Il en résulte un phénomène paradoxal par lequel l'auteur ou l'autrice devient à la fois une marque, par le biais d'une publicité autour de l'ouvrage organisée autour de son nom, de son image et de sa personnalité, destinée à dissimuler la nature massifiée de la production du champ. De l'autre, une forme de « mort de l'auteur » plus économique se joue par laquelle sa marge de manœuvre se voit constamment diminuée : la multiplication des intermédiaires entre leur production littéraire et sa diffusion mondiale entérinant leur impuissance dans la grande machine mondiale de l'édition¹³⁵.

c) *Discriminations politiques sur le marché*

La tonalité plus critique de ces œuvres rencontre un paradoxe soulevé par Huggan : celui d'autrices de littératures dites « mineures » qui troubleraient le canon et qui se verraient pourtant décerner des prix importants par des institutions¹³⁶. De nombreuses autrices des textes que nous étudions ont reçu des récompenses très prestigieuses. Pour ne donner que quelques exemples, Sandra Cisneros a débuté sa carrière par deux bourses du National Endowment for the Arts et elle a aussi été récipiendaire de la bourse MacArthur en 1995, qui est extrêmement bien dotée. Jhumpa Lahiri s'est rendue célèbre en remportant le Prix Pulitzer et le Pen/Hemingway Award pour son premier recueil de nouvelles *Interpreter of Maladies* (1999). Plus récemment, Cathy Park Hong a été lauréate du National Endowment for the Arts et de la bourse Guggenheim. *Minor Feelings* a été finaliste du Pulitzer pour la non-fiction. Il y a là un effet de distorsion optique si l'on en croit Richard Jean So et Gus Wezerek, qui rappellent que les prix littéraires font croire à une industrie plus diverse qu'elle ne l'est réellement. Sur la décennie précédente, plus de la moitié des dix livres qui ont obtenu le National Book Award étaient écrits par des auteurs racisés. Pourtant, il faudrait considérer ces distinctions avec circonspection puisqu'en 2020, seulement 22 des 220 livres sur la liste des best-sellers identifiés

¹³³ BROUILLETTE Sarah, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, op. cit. 56.

¹³⁴ Voir CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Points, 2008.

¹³⁵ BROUILLETTE Sarah, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, op. cit. 67.

¹³⁶ HUGGAN Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins.*, Abingdon, Taylor and Francis, 2002. 84. Sur l'incorporation des littératures mineures dans le canon hégémonique, voir PALUMBO-LIU David (dir.), *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

par le *New York Times* étaient écrits par des personnes non-blanches¹³⁷. La récupération de l'écriture mineure à des fins économiques ne permet pas de dire que les mécanismes de domination politique qui affligent des autrices racisées issues de l'immigration n'existent pas. L'opportunité commerciale pour les conglomerats et la reconnaissance critique ne sont pas synonymes d'une absence de discriminations politiques sur le marché, bien au contraire ; ces phénomènes coexistent fréquemment.

Des essais d'opinion écrits par des autrices des textes étudiés s'indignent de ce problème singulier et mettent en lumière des faits souvent décrédibilisés : en 2015, Jenny Zhang, qui a déjà publié de la poésie, crée un coup d'éclat dans une tribune qui fait suite à la publication de l'anthologie *Best American Poetry*¹³⁸. Réagissant à ce qui a pu être décrit comme la pire chose qui soit arrivée aux auteurs racisés (« the worst thing to happen to writers of color¹³⁹ »), Zhang s'insurge contre l'inclusion, dans l'anthologie, d'un poème de Hudson sous le pseudonyme Yi-Fen Chou. Effectivement, cet auteur blanc a rendu public le fait qu'ayant été rejeté par des revues littéraires quarante fois sous son vrai nom, il a décidé d'opter pour ce nom de plume faisant croire à une autrice d'origine chinoise. En revenant sur ce tour de force et ses implications, Zhang y voit un stratagème symptomatique de la pathologisation du succès asiatique et de la délimitation du périmètre de l'excellence comme exclusivement blanc. En méditant sur ses années étudiantes, où on ne cessait de lui signaler que son identité était un avantage et non un inconvénient sur le marché de l'édition, elle identifie une série de mécanismes de pressions éditoriales : le présupposé autobiographique et non fictionnel qui pèserait sur l'écriture des minorités, l'injonction à représenter des traumas, des exigences contradictoires dans la représentation de la différence comme exotique ou son effacement. Elle s'insurge surtout contre les deux tendances qui existeraient sur le marché, celle des quotas symboliques des éditeurs cherchant seulement des nouvelles voix à inclure indépendamment du contenu de l'œuvre (accréditant ainsi le présupposé de dévalorisation qualitative) et celle d'une concurrence accrue parmi les populations minorisées, supposant que celles-ci ne feraient que voler de l'espace dans un champ qui ne leur appartiendrait pas vraiment. Ces autrices seraient contraintes, par cet effet de niche, à une guerre de toutes contre toutes qui les rendrait substituables les unes aux autres¹⁴⁰.

¹³⁷ So Richard Jean et WEZEREK Gus, « Opinion | Just How White Is the Book Industry? », *The New York Times*, 11 décembre 2020, [<https://www.nytimes.com/interactive/2020/12/11/opinion/culture/diversity-publishing-industry.html>], consulté le 9 septembre 2021.

¹³⁸ ZHANG Jenny, « They Pretend To Be Us While Pretending We Don't Exist », *Buzzfeed*, 11 septembre 2015, [<https://www.buzzfeed.com/jennybagel/they-pretend-to-be-us-while-pretending-we-dont-exist>], consulté le 9 septembre 2021.

¹³⁹ AIELLO Antonio, « Equity in Publishing: What Should Editors Be Doing? », *PEN*, 24 octobre 2015, [<https://pen.org/equity-in-publishing-what-should-editors-be-doing/>], consulté le 9 septembre 2021.

¹⁴⁰ ZHANG Jenny, « They Pretend To Be Us While Pretending We Don't Exist », art. cit.

Lors d'une conversation au PEN Center, Camille Rankine voit dans le discours sur la « mode » des identités minoritaires une manière déshumanisante de dégrader le talent des écrivains racisés, attestant de la peur d'une intrusion sur un territoire qui serait effectivement délimité comme blanc. Un autre éditeur évoque les effets destructeurs d'une idéologie méritocratique qui ne reconnaîtrait pas ses biais et déguiserait une hiérarchie raciale derrière sa neutralité¹⁴¹. Cathy Park Hong souligne dans un essai remarqué que l'esthétique d'avant-garde a souvent reposé sur l'association de la subversion et de la déconstruction du sujet, comme si tout un chacun était à même de s'abstraire de sa peau. Pour elle, il s'agit là d'une « illusion de la blancheur » consistant à méconnaître le fait que certaines populations sont harcelées et surveillées, et doivent faire entendre leur « voix » pour altérer des conditions historiques inégales¹⁴². Comme Zhang, elle identifie des dominations qui influent sur la forme même. Selon elle, la poésie grand-public comme celle d'avant-garde encouragent une certaine discrétion autour des questions raciales, devant demeurer implicites voire tues, pour que l'œuvre se voie attribuer un quelconque mérite littéraire. Il s'agit ainsi d'éviter l'étiquette infamante de poésie relevant des « politiques de l'identité » assimilée à des stigmates aussi divers que l'anti-intellectualisme, le manque de complexité, le sentimentalisme, l'anachronisme, ou encore la complicité avec le capitalisme¹⁴³, menace qui s'infiltré jusque dans l'esprit des poètes des minorités qui s'autocensurent pour ne pas se voir exilés hors du champ.

Des tentatives de décompte statistique de la proportion d'auteurs et d'autrices racisés sur le marché américain, auxquelles renvoient notamment l'essai de Zhang, donnent crédit à ces prises de position révoltées. Le décompte des femmes de couleur autrices entrepris par l'association *Vida Women in Literary Arts* en 2014 est le seul en son genre et il ne s'est pas révélé très conclusif faute d'un manque de réponses des personnes concernées¹⁴⁴. Une enquête du *New York Times* de 2020 s'est plus spécifiquement penchée sur la question de la discrimination raciale. Sur une liste de livres publiés entre 1950 et 2018, et après un travail

¹⁴¹ AIELLO Antonio, « Equity in Publishing », art. cit.

¹⁴² PARK HONG Cathy, « Delusions of Whiteness in the Avant-Garde », *Lana Turner*, n° 7, 2014, [<https://arcade.stanford.edu/content/delusions-whiteness-avant-garde>], consulté le 9 septembre 2021. « The avant-garde's "delusion of whiteness" is the specious belief that renouncing subject and voice is anti-authoritarian, when in fact such wholesale pronouncements are clueless that the disenfranchised need such bourgeois niceties like voice to alter conditions forged in history. The avant-garde's "delusion of whiteness" is the luxurious opinion that anyone can be "post-identity" and can casually slip in and out of identities like a video game avatar, when there are those who are consistently harassed, surveilled, profiled, or deported for whom they are. »

¹⁴³ *Ibid.* « To be an identity politics poet is to be anti-intellectual, without literary merit, no complexity, sentimental, manufactured, feminine, niche-focused, woefully out-of-date and therefore woefully unhip, politically light, and deadliest of all, used as bait by market forces' calculated branding of boutique liberalism. Compare that to Marxist—and often male—poets whose difficult and rigorous poetry may formally critique neoliberalism but is never “just about class” in the way that identity politics poetry is always “just about race,” with little to no aesthetic value. »

¹⁴⁴ « The 2014 Women of Color VIDA Count », *VIDA: Women in Literary Arts*, 6 avril 2015, [<https://www.vidaweb.org/vida-count/2014-women-of-color-vida-count-2/>], consulté le 9 septembre 2021.

méthodologique détaillé d'identification raciale des auteurs et autrices, So et Wezerek concluent à 95% des ouvrages rédigés par des personnes blanches sur 7 124 publications. En 2018, poursuivent-ils, les personnes blanches non hispaniques représentent 60% de la population américaine et elles écrivent 89% des livres de l'échantillon étudié¹⁴⁵. Cette disparité dans la représentation des écrivains a également été corrélée à l'homogénéité des milieux éditoriaux, comme l'a révélé l'étude DBS 2.0 menée par Lee et Low Books en 2019. Après un sondage en profondeur de journaux littéraires et de maisons d'édition, l'étude fait le point sur des évolutions majeures ayant eu lieu depuis la première version de 2015 : si le fossé de genre semble être inversé avec 74% de femmes parmi les personnes sondées, ce sont toujours 76% de personnes blanches qui travaillent dans le secteur au sens large et 85% pour la partie éditoriale en particulier¹⁴⁶. Cela a pu conduire une institution aussi prestigieuse que Pen America qui défend la liberté d'expression des écrivains à publier un article sur la nécessité d'engager davantage de personnes de couleur dans le secteur du marketing en s'appuyant sur des réseaux de distribution spécialisés ou en 2015 à organiser une table ronde sur le rôle des éditeurs dans la promotion de la diversité¹⁴⁷. Cet échange interroge les inégalités spécifiques à un secteur dans lequel la compétition fait rage et les rémunérations sont rares, ce qui encourage, de fait, des carrières longues et difficiles d'accès.

II. Différences et sentiments dans la recherche contemporaine

Suite à ces remarques contextuelles, il s'agit de proposer une revue des travaux qui ont interrogé le rapport entre littérature d'immigration et sentiments grâce à trois points d'entrée : les études diasporiques, les études littéraires féministes, *queer* et les « *race studies* » et enfin la critique matérialiste et postcoloniale.

1. Les études diasporiques et le genre

Les études diasporiques littéraires ne se sont intéressées que récemment à la spécificité du genre et aux intersections des différences dans les récits de migration et de postmigration d'autrices. À l'instar de théoriciennes qui ont critiqué les biais masculins d'une certaine acception interdisciplinaire de la diaspora¹⁴⁸ et d'historiennes de la migration qui ont cherché à

¹⁴⁵ So Richard Jean et WEZEREK Gus, « Opinion | Just How White Is the Book Industry? », art. cit.

¹⁴⁶ « Where Is the Diversity in Publishing? The 2019 Diversity Baseline Survey Results », *Lee and Low Books*, 28 janvier 2020, [<https://blog.leeandlow.com/2020/01/28/2019diversitybaselinesurvey/>], consulté le 9 septembre 2021.

¹⁴⁷ AIELLO Antonio, « Equity in Publishing », art. cit.

¹⁴⁸ STEPHENS Michelle Ann, *Black Empire: The Masculine Global Imaginary of Caribbean Intellectuals in the United States, 1914-1962*, Durham, Duke University Press Books, 2005.

ne pas réduire le genre à un appendice des théories existantes¹⁴⁹, on a vu émerger aux États-Unis un certain nombre de textes secondaires soucieux de prendre en compte, dans la littérature contemporaine, les réalités différentes recouvertes par la catégorie de diaspora sans la réduire à une abstraction nomade et postmoderne. Cependant, un grand nombre de ces travaux américains ne comparent pas plusieurs diasporas, et sont souvent rassemblés par groupements « ethniques¹⁵⁰ ». Même lorsqu'ils adoptent une politique comparatiste¹⁵¹, il ressort de ces ouvrages de critique littéraire une attention majeure portée à la différence culturelle qui s'inscrit dans la lignée de penseurs de la liminalité et de l'hybridité¹⁵². Sous l'égide de Stuart Hall, Paul Gilroy, James Clifford, Edward Said, Édouard Glissant ou Mary Louise Pratt, les textes diasporiques de femmes sont souvent analysés comme le terrain inclusif de métissages culturels complexes, exercices de déconstruction de l'homogénéité nationale du pays d'accueil et de son universalisme ethnocentrique par le biais d'une perspective privilégiée que serait la double conscience minoritaire et son héritage mémoriel. On lit souvent ces textes à l'aune d'une déconstruction plus générale d'un sujet impur qui se réinventerait et se déplacerait loin des catégories monolithiques qui pourraient le figer, subvertissant, dans sa mobilité transnationale, des déterminants essentialistes au profit d'une fluidité le plaçant loin de « tout assujettissement national ou communautariste » tout en assumant des « racines¹⁵³ ». Ce programme optimiste et cette rhétorique de l'interstice riche de possibilités répondent à un discours historiographique associant mélancolie et exil en faveur d'une vision plus heureuse de la diaspora¹⁵⁴. La diaspora ainsi comprise a parfois été perçue comme une catégorie trop étendue dont l'apolitisme libéral a été critiqué¹⁵⁵. Cette approche qui met l'accent sur la fluidité culturelle, le mélange et la réunion néglige néanmoins de prendre en compte les disjonctions subjectives que les

¹⁴⁹ DONATO Katharine M. et GABACCIA Donna, *Gender and International Migration*, New York, Russell Sage Foundation, 2015 ; GABACCIA Donna, *From the Other Side: Women, Gender, and Immigrant Life in the U.S., 1820-1990*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

¹⁵⁰ FONGANG Delphine, *The Postcolonial Subject in Transit: Migration, Borders, and Subjectivity in Contemporary African Diaspora Literature*, Lanham, Lexington Books, 2018 ; SOCOLOVSKY Maya, *Troubling Nationhood in U.S. Latina Literature*, op. cit. ; STOICAN Adriana Elena, *Transcultural Encounters in South-Asian American Women's Fiction: Anita Desai, Kiran Desai and Jhumpa Lahiri*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

¹⁵¹ LIONNET Françoise, *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2013.

¹⁵² BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 2004. Pour un résumé des utilisations de la notion voir GUIGNERY Vanessa, PESSO-MIQUEL Catherine et SPECQ François (dir.), *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

¹⁵³ SABATIER Diane, « Dissidentités » : la double absence/double appartenance de nouvellistes américains (1992-2003), Thèse de doctorat, Université d'Orléans, 2007. 7. Voir aussi BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects – Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 2011.

¹⁵⁴ LEVY Andreh et WEINGROD Alex, *Homelands and Diasporas: Holy Lands and Other Places*, Palo Alto, Stanford University Press, 2005.

¹⁵⁵ Pour une synthèse de ces critiques voir KRAL Françoise, *Critical Identities in Contemporary Anglophone Diasporic Literature*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009 et MISHRA Sudesh, *Diaspora Criticism*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2006.

différences comme rapports sociaux peuvent engendrer, les forces de contradiction qu'elles mettent en branle ainsi que les réponses conflictuelles et défensives que le texte peut modaliser.

La problématique de la différence envisagée comme richesse culturelle, et la valeur positive associée au mouvement, s'accompagnent parfois d'une critique littéraire qui redouble les écueils soulevés par un féminisme transnational en mettant en valeur, dans certains écrits, la migration ou la post migration comme nécessaire trajectoire d'émancipation pour les femmes¹⁵⁶. La réponse apportée par la critique à la question que pose James Clifford sur l'affermissement ou l'assouplissement des dominations de genre dans la migration (« Do diaspora experiences reinforce or loosen gender subordination?¹⁵⁷ ») a eu tendance à privilégier l'analyse des structures patriarcales du pays d'origine, perçues comme particularités culturelles, en occultant celles qui se déployaient dans le pays d'accueil. L'angle historique qui consiste à lire la littérature des minorités à l'aune de passés identitaires a pu caractériser l'approche française de la question¹⁵⁸. Bien que cruciale, elle n'articule pas toujours les traces mémorielles à des stigmates présents en mobilisant également un intertexte sociologique. Largement influencées par le « *spatial turn* », d'autres études diasporiques se concentrent sur des écrits de femmes et ont tendance à revisiter les catégories de liminalité, de frontières, de mobilité et d'appartenance pour parler d'identité. À titre d'exemple, on peut citer la récente anthologie critique *Women on the Move : Body, Memory and Femininity in Present-Day Transnational Diasporic Writing*¹⁵⁹, qui, dans son propos préliminaire, prend soin d'insister sur les enjeux précis liés au genre dans l'expérience diasporique. Pourtant, l'accent mis sur la transgression spatiale empêche de penser le texte diasporique comme un lieu où s'écrit également la fixité, la pesanteur et la paralysie comme reflets d'un positionnement identitaire non choisi¹⁶⁰.

On trouve, dans ces écrits, le fait que le culturalisme, comme le dit Gayatri Chakravorty Spivak, ne prend pas suffisamment en compte la mise à l'écart de la femme diasporique de la sphère citoyenne de la société civile¹⁶¹. Clifford parle d'une attention portée aux minorités sous un angle multiculturel qui détourne l'attention des structures ancrées et entremêlées d'inégalité de classe ou de race. Il nous faut prendre en compte cette construction négative des

¹⁵⁶ MUJČINOVIĆ Fatima, *Postmodern Cross-culturalism and Politicization in U.S. Latina Literature: From Ana Castillo to Julia Alvarez*, Londres, Peter Lang, 2004 ; PINÇONNAT Crystel, *Endofiction et fable de soi*, op. cit. 216.

¹⁵⁷ CLIFFORD James, « Diasporas », *Cultural Anthropology*, vol. 9, n° 3, 1994, p. 302-338.

¹⁵⁸ PERRIN-CHENOUR Marie-Claude, *Littératures des minorités aux États-Unis*, Nantes, Du Temps, 2003.

¹⁵⁹ PELLICER-ORTÍN Silvia et TOFANTSHUK Julia, *Women on the Move: Body, Memory and Femininity in Present-Day Transnational Diasporic Writing*, New York, Routledge, 2018.

¹⁶⁰ CLIFFORD James, « Diasporas », art. cit. 313. « When diasporic experience is viewed in terms of displacement rather than placement, traveling rather than dwelling, and disarticulation rather than rearticulation, then the experiences of men will tend to predominate ».

¹⁶¹ SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Diasporas old and new: Women in the transnational world », *Textual Practice*, vol. 10, n° 2, juin 1996, p. 245-269. 252. « The disenfranchised woman of the diaspora—new and old—cannot, then, engage in the critical agency of civil society—citizenship in the most robust sense—to fight the depredations of “global economic citizenship” ».

communautés diasporiques par l'exclusion¹⁶². C'est pourquoi nous ne nous inscrivons pas dans un paradigme « ethnique » et prendrons soin de lui préférer le terme « racial », en nous référant à la distinction entre les deux termes de Michael Omi et Howard Winant fondée sur un rapport plus ou moins volontaire à la différence¹⁶³. Les approches qui explorent cette imposition du critère racial existent néanmoins. Si certains ouvrages ont pu grandement influencer notre étude en disséquant la littérature de la migration du début du vingtième siècle à l'aune du concept de formation raciale emprunté à Omi et Winant¹⁶⁴, d'autres ont pu l'éclairer différemment en s'intéressant à la manière dont la littérature pouvait modaliser des empêchements, des obstacles et des contraintes, et ne pas simplement s'offrir comme le terrain utopique d'une liberté reconquise. Lisa Lowe, par exemple, fait du multiculturalisme la forme nationale normative par laquelle l'intégration des différences s'est déplacée sur le plan culturel, séparée des histoires politiques d'inégalité raciale. Elle identifie les productions minoritaires culturelles comme des lieux où s'annule ce projet canonique de résolution et où se font entendre des effets de dissonance, de fragmentation et d'irrésolution, traductions sémantiques de contradictions politiques et économiques irréductibles¹⁶⁵. Nous ancrerons donc notre analyse dans ce courant, en lisant les textes à rebours d'une version ainsi dévoyée du multiculturalisme. Même si Lowe se concentre sur des textes et productions asiatiques américaines, les déviations formelles sur lesquelles elle travaille, comme les sentiments de déliaison qu'elle identifie, ont fourni des outils cruciaux pour notre étude¹⁶⁶.

Relativement à ce premier axe, il ressort de cette tradition critique un spectre de réflexions sur les sentiments et la migration qui s'étend entre deux pôles majeurs. Le premier sonde les modalités littéraires de l'expression d'un attachement affectif au pays d'origine, qui emprunte souvent la tonalité élegiaque de la nostalgie. Le second s'intéresse aux sentiments d'aliénation, souvent associés au manque d'attaches, à l'errance et à la perte de repères¹⁶⁷. Les deux extrêmes de cette palette renvoient aux modalités thématiques souvent évoquées de l'appartenance et de

¹⁶² CLIFFORD James, « Diasporas », art. cit. 311-313. « Diaspora consciousness is thus constituted both negatively and It is constituted negatively by experiences of discrimination and exclusion. »

¹⁶³ OMI Michael et WINANT Howard, *Racial Formation in the United States*, New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2015. 22. « ethnicity theories of race tend to regard racial status as more voluntary and consequently less imposed, less "ascribed" ».

¹⁶⁴ BROWN Linda Joyce, *The Literature of Immigration and Racial Formation*, op. cit. 31.

¹⁶⁵ LOWE Lisa, *Immigrant Acts*, op. cit. 31.

¹⁶⁶ Ce sont des outils également utilisés dans MAJEROL Veronica, « Jamaica Kincaid's "Lucy" and the Aesthetics of Disidentification », *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 4, n° 3, 2007, p. 17-27.

¹⁶⁷ La tension sentimentale est bien résumée ainsi par Rosemary Marangoly George : « the sentiment accompanying the absence of home—homesickness—can cut two ways: it could be a yearning for the authentic home (situated in the past or in the future) or it could be the recognition of the inauthenticity or the created aura of all homes ». GEORGE Rosemary Marangoly, *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1999. Pour la nostalgie voir BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002. Pour l'exil voir SAID Edward Wadie, *Reflections on Exile: and other Literary and Cultural Essays*, Londres, Granta Books, 2001.

la non-appartenance, du désir d'enracinement et du déplaisir du déracinement. Dans un deuxième temps, si la question des sentiments est évoquée dans cette tradition critique, c'est par référence à une fonction de la littérature qui ferait naître de l'empathie, l'émotion étant le ferment d'une implication dans des récits pluriels et d'une relation éthique rétablie entre lecteur et le monde¹⁶⁸.

Dans *Difficult Diasporas*, Samantha Pinto met davantage l'accent sur les nouveautés formalistes de textes issus de la diaspora de l'Atlantique noir dans un canon expérimental du dix-neuvième siècle. Informée par une tradition féministe noire, elle invite à penser la « difficulté » des catégories canoniques des études diasporiques. Elle veut ôter aux concepts de « contact », d'« affiliation » ou de « poétique de la relation » leur caractère naturel et organique, montrant les rapports de pouvoir qu'ils supposent. À sa suite, il est possible de penser l'intensité d'engagement dans le texte sur le modèle de ces relations composites, contradictoires, exigeantes et non spontanées qui caractérisent pour Pinto le monde du diasporique. Cette sphère est, pour elle, également faite d'affrontements, d'inintelligibilité, de désordre, de solipsisme et parfois de violence : c'est une approche que nous privilégions pour comprendre et analyser les rencontres qui se jouent dans notre corpus – et dans sa lecture – qui peuvent être plaisantes et oppressantes, prévues et improvisées¹⁶⁹.

2. Les études littéraires féministes, *queer* et les « *race studies* »

Historiquement, l'approche féministe des textes a été formée par les conceptions françaises poststructuralistes de l'écriture féminine développées par Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray. Informées par un intertexte lacanien et derridien, ces tendances critiques isolent une forme de différence féminine du texte, qui équivaldrait à une forme d'expérimentation formelle défiant l'ordre phallogentrique de la langue. Pour ces autrices, la subversion du texte émanerait d'une langue féminine, celle de la pluralité contre l'unité, de la multitude des sens contre le monolinguisme, dans un affaïssement des distinctions binaires. Dans une lecture derridienne de la « différance », le féminin devient une dissémination, un inassignable qui ne se laisse pas prendre à la norme de la vérité et s'exprime dans une chorégraphie étourdissante de l'écriture. Les procédés mis au jour par Frédéric Regard pour représenter cet espacement du féminin qui n'est jamais biologique, mais opération allégorique productrice d'altérité, comme les tactiques de croisement, de « revenance », d'espacement ou

¹⁶⁸ PELLICER-ORTÍN Silvia et TOFANTSHUK Julia, *Women on the Move*, op. cit. ; WALLACE Cynthia R., *Of Women Borne: A Literary Ethics of Suffering*, New York, Columbia University Press, 2016.

¹⁶⁹ PINTO Samantha, *Difficult Diasporas: The Transnational Feminist Aesthetic of the Black Atlantic*, New York, New York University Press, 2013. 213.

de déracinement sont intéressantes notamment dans nos réflexions autour de l'autobiographie et de la fuite de l'authenticité comme critère attendu des textes diasporiques¹⁷⁰.

La richesse de telles approches a nourri une production secondaire sur le corpus principal¹⁷¹ et elle permet de comprendre comment les textes du corpus représentent l'écart entre la vie intérieure des personnages et l'étiquette identitaire qui leur est imposée. Cependant, ce n'est pas celle qui informera majoritairement notre étude car il nous semble qu'elle fait trop abstraction des conditions historiques de production et de réception des textes auxquels nous nous intéressons en positionnant une langue transhistorique dont la différence ne serait que choix et jeu, négligeant les impositions sociales historicisées dont elle porterait les traces. Notre intérêt pour les déterminismes sociaux et historiques qui jouent sur la production des textes du corpus ne nous semble pas uniquement appréhendable par une conception de l'écriture féminine comme dissension linguistique et pratique formelle d'avant-garde. Celle-ci, en se concentrant sur le féminin, ne nous semble pas faire droit aux différences de race, de classe, de nationalité, et d'orientation sexuelle.

Un certain discours féministe transnational et noir pensant les catégories de genre, de race, de sexualité et de nation, à l'entrecroisement de ces dominations, a pu être mobilisé par la critique autour de figures féministes comme bell hooks, Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, Alice Walker. À cet égard, les travaux de Carol Boyce Davies offrent une approche très riche du rapport au silence chez Jamaica Kincaid, en s'appuyant sur la tradition décoloniale des féminismes noirs et caribbéens¹⁷². La littérature de Sandra Cisneros est souvent rapprochée des réflexions sur la frontière que l'on trouve chez Gloria Anzaldúa¹⁷³ et plus généralement des féministes chicanas. *Americanah* est une œuvre qui a suscité des commentaires en lien avec une troisième vague d'un mouvement pour les cheveux naturels¹⁷⁴. Cette production de critique littéraire nous donne des éclairages thématiques précieux sur un certain nombre de questions

¹⁷⁰ REGARD Frédéric, *L'écriture féminine en Angleterre : perspectives postféministes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

¹⁷¹ FARAHBAKHSH Alireza et BOZORGI Shabnam, « The Cixousian Woman in Jhumpa Lahiri's "The Treatment of Bibi Haldar" », in *Journal of Language, Literature and Culture*, n° 2, vol. 60, 2013, p. 118-131; YASSINE-DIAB Nadia, *Aliénation et réinvention dans l'œuvre de Jamaica Kincaid*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014.

¹⁷² DAVIES Carole Boyce, *Black Women, Writing and Identity*, Londres, Routledge, 1994.

¹⁷³ SOCOLOVSKY Maya, *Troubling Nationhood in U.S. Latina Literature*, op. cit.

¹⁷⁴ CRUZ-GUTIÉRREZ Cristina, « Hair Politics in the Blogosphere: Safe Spaces and the Politics of Self-Representation in Chimamanda Adichie's *Americanah* », *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 55, n° 1, 2019, p. 66-79.

abordées par les autrices étudiées comme la sexualité du corps racisé¹⁷⁵, le mariage interracial¹⁷⁶, la filiation matrilineaire¹⁷⁷.

Toutefois, cette production éclatée ne permet pas de penser les œuvres considérées de manière englobante à l'aune de la différence et du sentiment. Si elle fournit des outils pour appréhender les ambiguïtés morales des textes notamment dans les rapports hostiles entre mère et fille qu'ils peuvent choisir de représenter, la méthodologie utilisée tend à idéaliser ces liens ou à les rabattre sur un conflit générationnel¹⁷⁸. En tirant ces textes vers une éthique du *care* et une représentation de la socialité féminine, cette production tend à négliger les relations conflictuelles et parfois violentes qui se déploient dans ces textes. Cet axe critique ne fait pas toujours de place à la question de l'affect comme enjeu social et politique mais plutôt comme enjeu moral, avec une concentration sur l'amour comme dépassement utopique des déterminations, subversion des contraintes et non produit de celles-ci. De fait, peu de travaux existent sur la question de la représentation du conflit entre les femmes¹⁷⁹. Le second écueil de cette littérature consiste à lire les textes dans le sens d'une rédemption en attribuant aux personnages une agentivité ou un pouvoir regagné sur les déterminations idéologiques. Bien que ces lectures émancipatrices soient souvent pertinentes, il semble qu'elles aplanissent parfois les émotions mineures que les textes recèlent et qui mettent en scène les états « d'entre-deux » de la vie de femmes faite d'ambiguïtés, de contradictions et non de contestations permanentes.

La théorie *queer* et les *critical race studies* fournissent un intertexte majeur pour penser ensemble sentiment négatif et politique dans ce que l'on pourrait appeler un tournant affectif des études de genre¹⁸⁰. Elles ont inspiré un ensemble de textes critiques sur le corpus, peu nombreux mais néanmoins capital dans l'élaboration de cette thèse. Ainsi, José Esteban Muñoz, dans un volume posthume intitulé *The Sense of Brown*, cherche précisément à élaborer un système d'affectivité minoritaire, une manière de ressentir différemment qu'il associe à une

¹⁷⁵ BROWN Caroline, *The Black Female Body in American Literature and Art: Performing Identity*, New York, Routledge, 2012.

¹⁷⁶ MAXEY Ruth, « Brave New Worlds?: Miscegenation in South Asian Atlantic Literature », dans Susan MANNING et Andrew TAYLOR (dir.), *South Asian Atlantic Literature, 1970-2010*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

¹⁷⁷ BRANCATO Sabrina, *Mother And Motherland in Jamaica Kincaid*, New York, Peter Lang Publishing, 2005.

¹⁷⁸ PINÇONNAT Crystel, *Endofiction et fable de soi*, op. cit. 141. « Dans leurs textes, la filiation matrilineaire est souvent le gage d'une transmission inestimable : celle d'une culture de résistance dont les femmes sont porteuses. Grâce à cet héritage, mères et filles savent se battre et survivre dans des environnements hostiles. On fait l'éloge de leurs forces et de leur ténacité face à l'adversité ».

¹⁷⁹ Même si la déconstruction du modèle de la sororité n'est pas toujours historicisée, à titre d'exemple, on peut citer MICHIE Helena, *Sororophobia: Differences among Women in Literature and Culture*, Oxford University Press, 1992. Plus récemment, voir le chapitre sur l'envie dans NGAI Sianne, *Ugly feelings*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

¹⁸⁰ Voir l'article d'Anu Koivunen in LILJESTRÖM Marianne et PAASONEN Susanna (dir.), *Working with Affect in Feminist Readings*, op. cit. 8-27.

manière racisée et subalterne d'être au monde. L'impossibilité pour les sujets racisés d'accéder à une forme de normativité raciale hégémonique, par un certain type de performance affective, bloque leur accès à la citoyenneté officielle et la normativité. *Le feeling brown* peut donc être un *feeling down*. Autrement dit, pour Muñoz, ce ne sont pas que les identités ou les cultures qui convergent et divergent mais des manières émotionnelles jugées inappropriées, au regard de sentiments nationaux et officiels. Sa manière de penser des modes de lutte affectives qui revendiqueraient leur excès, dont il trouve la trace dans les pièces de théâtre latinx, ont grandement influencé notre étude même si le corpus diffère¹⁸¹. Les études littéraires proposées par Ann Cvetkovich dans *An Archive of Feeling* sur des textes de migration dans lesquels elle cherche à élargir le vocabulaire affectif de la migration au-delà de l'assimilation ou de la nostalgie fournissent également des intuitions précieuses¹⁸². Dans la lignée de son travail sur le trauma comme ce qui ne doit pas nécessairement être guéri, elle cherche à mettre en valeur des textes qui pensent le potentiel créateur de la perte et qui entendent par différences des formes de ruptures ou de disjonctions sociales et psychologiques. Sara Ahmed, dans *The Cultural Politics of Emotion*, mais également dans la suite de son œuvre, livre aussi des analyses littéraires qui permettent de mettre en valeur la dimension sociale et culturelle des émotions qui circule entre les corps, contribue à les former, à les regrouper ou à les marginaliser¹⁸³. Certaines émotions négatives ou conflictuelles, dit Ahmed, ont tendance à davantage coller à la peau de certains corps par des effets de lecture anticipée : c'est dans ce sens qu'elle retravaille le trope de la femme noire en colère, ou de la féministe « rabat-joie », deux concepts clefs qui permettent de comprendre qu'il n'existe pas seulement une vie psychique du pouvoir mais également une existence émotionnelle des normes qui assigne certains affects à certaines identités. Elle s'intéresse également au devoir de bonheur, comme justification de logiques d'oppression notamment coloniales, script normatif qui peut conduire au malheur des communautés marginalisées¹⁸⁴. Cet entremêlement de la joie et du pouvoir fait écho à la notion d'« optimisme cruel » chez Lauren Berlant, compris comme symptôme collectif d'un capitalisme tardif, menant à un attachement à des objets problématiques et douloureux¹⁸⁵. Les textes du corpus ont peu fréquemment été lus à l'aune de ce tournant affectif des études féministes et *queer*, même si certaines références offrent des développements précieux sur la

¹⁸¹ MUÑOZ José Esteban, *The Sense of Brown*, Durham, Duke University Press, 2020.

¹⁸² CVETKOVICH Ann, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, NC, Duke University Press, 2003. 119. « In exploring the links between trauma and migration, I seek to expand the affective vocabulary of migration and to move beyond narratives of assimilation or national belonging that demand feelings of unambivalent patriotism or that restrict the language of loss to sentimental forms of nostalgia. »

¹⁸³ AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014.

¹⁸⁴ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press, 2010. 67.

¹⁸⁵ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011.

pulsion de mort chez Lahiri à l'aune des travaux d'Edelman et de Stockton¹⁸⁶, des réflexions sur la neutralité et les affects dans *Americanah* grâce à Sara Ahmed¹⁸⁷, de la négativité et de la problématisation de l'empathie chez Kincaid¹⁸⁸. La recherche contemporaine française n'a pas, à notre connaissance, fait dialoguer ces textes de migration et cette philosophie des émotions et nous souhaiterions donc prolonger ces pistes.

Un autre axe de nos réflexions a été informé par les pistes dessinées par des méditations féministes sur la sympathie, la transmission des émotions et les formes d'intimité présumées dont Greyser identifie le caractère sélectif à l'échelle d'une littérature américaine au dix-neuvième siècle. Les « géographies affectives » de Greyser font écho à une tradition critique des usages du sentimentalisme en littérature à des fins normatives¹⁸⁹. Lauren Berlant, qui est une autre référence importante de mon ancrage méthodologique, a théorisé dans l'un des tomes de sa trilogie nationale américaine, *The Female Complaint* (2008), l'idée apparemment paradoxale d'une « sphère publique intime [nous traduisons] » dont « la culture féminine » serait un exemple saillant. Berlant considère que la Nation secrète idéologiquement l'idée d'une normalité affective, ce qu'elle appelle un conventionnalisme esthétique, dans laquelle les citoyens s'investissent affectivement, mus par un désir d'appartenance et de reconnaissance. Devenir Américain, ce serait apprendre à se reconnaître dans un spectre d'affects, chercher à les épouser pour devenir citoyen dans une rhétorique du désir et de l'intimité instrumentalisée par la nation comme technologie d'assimilation. Elle trouve la trace de ce conventionnalisme dans la sphère culturelle féminine dans laquelle les femmes qu'elle définit comme consommatrices et non seulement lectrices cherchent à participer à une intimité de masse, en recalibrant au besoin leur expérience émotionnelle, pour s'identifier à la collectivité des femmes. La généralité affective des œuvres de cette sphère féminine reposerait sur des mécanismes comme ceux de la compassion ou de la sympathie ainsi que sur l'idée de genres littéraires fondés sur des structures et des attentes émotionnelles¹⁹⁰. Dans la lignée d'une critique féministe qui a souvent procédé à l'analyse du genre (*gender*) par la dissection des

¹⁸⁶ SONG Min Hyoung, *The Children of 1965: On Writing, and Not Writing, as an Asian American*, Durham, Duke University Press, 2013.

¹⁸⁷ WYATT Jean et GEORGE Sheldon (dir.), *Reading Contemporary Black British and African American Women Writers: Race, Ethics, Narrative Form*, New York, Routledge, 2020.

¹⁸⁸ HALBERSTAM Judith, « Unbecoming: Queer Negativity/Radical Passivity », dans Ben DAVIES et Jana FUNKE (dir.), *Sex, Gender and Time in Fiction and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2011 ; HALBERSTAM Judith, « The Politics of Negativity in Recent Queer Theory », *PMLA*, vol. 121, n° 3, 2006, p. 823-825 ; PEDWELL Carolyn, *Affective Relations: The Transnational Politics of Empathy*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2014 ; SCHULTERMANDL Silvia, *Ambivalent Transnational Belonging in American Literature*, New York, Routledge, 2021.

¹⁸⁹ GREYSER Naomi, *On Sympathetic Grounds: Race, Gender, and Affective Geographies in Nineteenth-Century North America*, New York, Oxford University Press, 2017.

¹⁹⁰ BERLANT Lauren, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham, Duke University Press, 2008. 12. « an intimate and affective public sphere ».

genres qui lui étaient associés¹⁹¹, nous nous sommes inspirées de réflexions qui cherchaient à infléchir ces conceptions canoniques des genres littéraires selon le prisme du genre pour penser la différence entre les femmes à la lumière d'autres paramètres idéologiques qui en réorienteraient la structure narrative¹⁹².

Pour clore ce pôle lié aux lectures des études féministes et des « *race studies* », nous emprunterons aussi à des textes mêlant une lecture politique des dominations à des concepts psychanalytiques. Même si cette tradition est ancienne pour ce qui est de la pensée féministe en dépit des relations complexes des deux courants de pensée, on a vu émerger à la fin du vingtième siècle une résurgence de textes d'analyse culturelle ou littéraire cherchant à transcender les travers d'un discours médical pour penser la discrimination raciale avec l'inconscient, dans les ressorts tortueux de la vie de l'esprit¹⁹³. Sur le sujet crucial de la mélancolie, il nous faut citer deux références majeures. Anne Anlin Cheng cherche à faire de la mélancolie raciale un paradigme analytique qui, tout en étant nourri par Freud, nouerait des dynamiques de rejet social avec des complications psychiques plus proches du chagrin (*grief*) que du grief (*grievance*) sans céder à une essentialisation de la douleur ou une condamnation du sujet minorisé à la passivité. Elle retrace la manière dont le devenir-objet du sujet racisé entraîne l'introjection d'une perte, la rétention d'une hantise négative complexe. C'est ainsi qu'elle lit *Dictee* de Theresa Hak Kyung Cha et *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston, une lecture décisive pour les textes que nous étudions qui font allusion implicitement ou explicitement à ces œuvres¹⁹⁴. La deuxième référence se trouve dans un chapitre de Sara Ahmed intitulé « Melancholic Migrants¹⁹⁵ ». Ahmed s'inspire aussi de Freud et du partage classique qui distinguerait le deuil comme acceptation de la perte d'un objet mort de la mélancolie comme attachement pathologique à un objet perdu non identifié. En se référant aux migrants comme mélancoliques, Ahmed suggère que s'opère une injonction à accepter de déclarer mort l'objet de leur amour, soit leur passé ou leur histoire au nom d'une rhétorique du multiculturalisme heureux et de l'assimilation. Elle s'intéresse aussi à la manière dont le migrant mélancolique, comme figure spectrale, est culpabilisé comme incarnation psychique

¹⁹¹ ABEL Elizabeth, HIRSCH Marianne et LANGLAND Elizabeth, *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Hanover, Dartmouth College Press, 1983 ; BARUCH Elaine Hoffman, « The Feminine "Bildungsroman": Education through Marriage », *The Massachusetts Review*, vol. 22, n° 2, 1981, 335-357 ; FELSKI Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

¹⁹² BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2011 ; ESTY Jed, *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*, Oxford University Press, 2011 ; GREWAL Inderpal, *Transnational America*, *op. cit.*

¹⁹³ ENG David L., *Racial Castration: Managing Masculinity in Asian America*, Durham, Duke University Press, 2001 ; SPILLERS Hortense J., « "All the Things You Could be by Now, If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother": Psychoanalysis and Race », *boundary 2*, vol. 23, n° 3, 1996, p. 75-141 ; ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, University of California Press, 2003.

¹⁹⁴ CHENG Anne Anlin, *The Melancholy of Race*, New York, Oxford University Press, 2001.

¹⁹⁵ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, *op. cit.* 121-159.

d'une histoire de violences et de blessures, celle du racisme que l'on souhaiterait faire disparaître¹⁹⁶. Plus généralement, Ahmed y développe l'idée d'« affects étrangers » (« alien affect ») qui correspondraient à des expressions littéraires de postmigration, disharmonies vis-à-vis d'une atmosphère générale comme signes d'une exclusion nationale.

Pour ce qui est de notre corpus, les paradigmes de mélancolie développés par Cheng et Ahmed ont été peu utilisés sinon par Bolaki, qui lit Lucy comme une figure de migrante mélancolique¹⁹⁷, mais les analyses qui mêlent trauma et réflexion sur la discrimination raciale et genrée sont plus nombreuses¹⁹⁸. Dans le champ français, il nous faut néanmoins souligner l'influence du travail de Delphine Munos, qui mobilise des outils psychanalytiques pour mettre au jour un impensé de la théorie diasporique sur le rapport entre mélancolie et perte de la mère patrie dans *Unaccustomed Earth*¹⁹⁹. En se concentrant sur la spécificité du recueil qui met en scène des personnages de deuxième génération, Munos interroge la manière dont les personnages de Lahiri habitent la perte et la mort alors même qu'ils n'ont pas directement vécu l'expérience de la dislocation, mettant l'accent sur les phénomènes de hantise transgénérationnelle et de difficulté à entrer dans le régime Symbolique. Notre travail se propose néanmoins d'élargir le spectre des émotions analysées psychanalytiquement au-delà d'affects majeurs comme la mélancolie, en les confrontant systématiquement à des réflexions politiques et sociales.

3. Les études postcoloniales, la littérature monde et l'approche matérialiste

Une série de travaux ont cherché à rompre avec l'isolationnisme des études de la littérature américaine en la reliant à des enjeux postcoloniaux²⁰⁰ ou en la rattachant au courant de la littérature monde²⁰¹. Dans la lignée d'une recherche historique centrée sur les politiques impérialistes états-uniennes²⁰², notre travail s'inscrit dans cette volonté de ne pas reproduire méthodologiquement une forme d'exceptionnalisme qui isolerait la production littéraire en territoire américain d'enjeux mondiaux plus vastes. Ceci est d'autant plus nécessaire que

¹⁹⁶ *Ibid.* 148. « The melancholic migrant is thus a rather ghostly figure, haunting contemporary culture as a kind of unnecessary and hurtful remainder of racism »

¹⁹⁷ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit.73.

¹⁹⁸ BURROWS Victoria, *Whiteness and Trauma: The Mother-Daughter Knot in the Fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid, and Toni Morrison*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

¹⁹⁹ MUNOS Delphine, *After Melancholia: A Reappraisal of Second-generation Diasporic Subjectivity in the Work of Jhumpa Lahiri*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2013.

²⁰⁰ SINGH Amritjit et SCHMIDT Peter (dir.), *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity, and Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.

²⁰¹ DIMOCK Wai Chee et BUELL Lawrence (dir.), *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

²⁰² STOLER Ann Laura (dir.), *Haunted by Empire: Geographies of Intimacy in North American History*, Durham, Duke University Press, 2006.

certaines autrices du corpus ont plusieurs nationalités, écrivent entre deux continents, et sont fréquemment analysées sous l'angle pertinent du postcolonial²⁰³. Cependant, notre analyse se place sous l'égide de critiques de la littérature monde sceptiques vis-à-vis de l'échelle mondiale qu'elle prend en compte comme champ égal ou terrain régulier (level playing field²⁰⁴). Nous nous inspirerons notamment de réflexions sur l'hégémonie de la langue anglaise²⁰⁵, en envisageant la question du plurilinguisme sous un angle agonique et inégal, celui d'une lutte contre et avec la langue dominante, allant de la déformation pragmatique²⁰⁶ à la revendication d'un certain « intraduisible²⁰⁷ ». Néanmoins, il nous faudra nuancer l'apport des études postcoloniales en prenant en compte ce que Huggan a appelé « l'Américanisation du postcolonial », déplorant un mélange trop fréquent des textes postcoloniaux et ethniques dans un contexte américain où les paradigmes transnationaux tendent à demeurer appliqués à des situations de minorité nationales, les jeux de synonymie approximative contribuant de fait à des effets politiques délétères. Pour Huggan, l'intérêt critique pour la littérature de migration aux États-Unis ne fait qu'affermir la suprématie mondiale du pays qui recrute des universitaires de haut-rang partout dans le monde, s'appropriant et domestiquant les théories postcoloniales pour les focaliser presque exclusivement sur des phénomènes d'hybridation et d'immigration nationaux dont les enjeux ne sont pas strictement identiques²⁰⁸. Nous ferons donc un usage parcimonieux des outils du postcolonial dans un souci de finesse visant à apprécier la spécificité des situations états-uniennes décrites dans le corpus.

Une approche transnationale critique d'un féminisme libéral nous fournira un angle intéressant pour critiquer la sphère mondiale comme terrain d'une fluidité sans bornes. Nous retiendrons notamment d'Inderpal Grewal sa critique du « cosmopolitisme²⁰⁹ » qu'elle associe à des pratiques discursives aboutissant à des idéaux d'universalité et de mondialité liés à la possibilité de traverser les frontières voir de les transcender en dépit de la persistance d'inégalités. Le sujet cosmopolite est, selon elle, un produit de la mondialisation et de la société de consommation. Elle en trouve des exemples flagrants dans la littérature asiatique américaine

²⁰³ COURTOIS Cédric, *Itinéraires d'un genre. Variations autour du Bildungsroman dans la littérature nigériane contemporaine*, Thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon, 2019 ; YASSINE-DIAB Nadia, *Aliénation et réinvention dans l'œuvre de Jamaica Kincaid*, op. cit.

²⁰⁴ DAMROSCH David, *What Is World Literature?*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 2003. Pour l'expression « level playing field », voir SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003. 5.

²⁰⁵ BROUILLETTE Sarah, *Postcolonial writers in the global literary marketplace*, op. cit. ; MUFTI Aamir R., *Forget English!: Orientalisms and World Literatures*, Cambridge, Harvard University Press, 2016.

²⁰⁶ KRÁL Françoise, « English as “Unmoored”: Contemporary Perspectives on English as a Language “in Diaspora” », *Études anglaises*, vol. 70, n° 1, 2017, p. 95-109.

²⁰⁷ APTER Emily, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londres/New York, Verso, 2013.

²⁰⁸ HUGGAN Graham, *The Postcolonial Exotic*, op. cit. 241.

²⁰⁹ GREWAL Inderpal, *Transnational America*, op. cit. ; voir aussi BRENNAN Timothy, *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

de migration écrite par des femmes qui perpétue l'image de la femme du Tiers Monde comme trope colonial et néocolonial notamment dans l'opposition entre tradition et modernité, comprise comme liberté de consommer. Le discours sur la transgression des frontières, incarné par la femme, y est lu comme le symptôme d'une insertion sur la sphère mondiale économique. Cependant, sans souscrire à une cartographie du pouvoir divisée entre centre et périphérie, la plupart des analyses littéraires inspirées par le féminisme transnational utilisent la notion d'« assemblage » pour penser des transformations sociales et structurelles mondiales dans des phénomènes de plus petite échelle. Ces textes s'interrogent sur des circulations transnationales qui ne sont pas fluides, n'opèrent pas dans un espace homogène mais changent de magnitude et d'intensité²¹⁰. Dans cette lignée, l'analyse du mondial à une échelle mineure a donné lieu à des études littéraires sur les formes d'interaction latérales entre minorités, portant notamment sur certaines œuvres étudiées dans la thèse²¹¹. Nous en retiendrons un déplacement de la force et des rapports de pouvoir géopolitiques à l'échelle affective.

L'approche féministe matérialiste du discours donne une place de choix à l'idéologie althusserienne comprise comme « rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence²¹² ». La catégorie d'« idéologie » prégnante dans un courant de féminisme matérialiste nous permet d'éviter l'écueil d'une lecture mimétique qui n'attribuerait au texte littéraire que la fonction de document attestant fidèlement de la diversité d'expériences de femme. Supposant l'idée d'une médiation entre le littéraire et le social, elle invite à réfléchir le texte littéraire lui-même comme la production d'une idéologie à part entière. La lecture que développe Teresa de Lauretis dans *Technologies of Gender* (1987), dans laquelle elle suggère que les femmes sont diversement affectées par l'idéologie du genre dominante (selon notamment leur situation sociale, ethnique et leur orientation sexuelle), a pu nous guider dans notre appréciation des textes comme partie prenante de cette idéologie. En cela, l'étude des textes ne nous permet pas d'accéder aux femmes comprises comme être réels historiques et sociaux, inatteignables objets d'intelligibilité, mais bien à des représentations et des constructions sociales²¹³.

Pourtant, si l'on en croit Raymond Williams, l'hégémonie est de nature complexe, sa structure interne est contradictoire et en perpétuel renouvellement. Ce système central de

²¹⁰ PUAR Jasbir K., *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham, Duke University Press, 2007.

²¹¹ LIONNET Françoise et SHIH Shu-mei (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2005 ; REDDY Vanita, « Jhumpa Lahiri's Feminist Cosmopolitics and the Transnational Beauty Assemblage », *Meridians*, vol. 11, n° 2, 2011, p. 29-59.

²¹² ALTHUSSER Louis, *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976. 101. Voir par exemple HENNESSY Rosemary, *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*, New York/Londres, Routledge, 2012.

²¹³ LAURETIS Teresa de, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

pratiques et de valeurs dominantes peut loger des idéologies apparemment paradoxales. C'est également ce que dit Immanuel Wallerstein lorsqu'il souligne une contradiction idéologique majeure de la modernité capitaliste, qui voit coexister la légitimation de l'universalisme et la continuité matérielle et idéologique du racisme et du sexisme au sein du même monde²¹⁴. Ce travail sur les contradictions idéologiques fournit selon lui une étude nécessaire de la dynamique des systèmes historiques et révèle leurs traits essentiels. Ce modèle permet de rendre compte de l'entrecroisement de régimes de pouvoir comme le genre, la race ou la classe qui se renforcent, agissent les uns sur les autres, mais peuvent parfois entrer en conflit. Certains critiques littéraires ont pris en compte cette pluralité des rapports sociaux qui contribuent à donner naissance à l'œuvre d'art. Pour Pierre Macherey, l'œuvre révèle le caractère idéologique des perceptions du lecteur, et la réalité se voit ainsi diffractée dans une série de représentations discordantes. L'œuvre fait alors figure de « miroir brisé²¹⁵ ». Nous emprunterons une méthodologie proche en nous intéressant à une textualité qui incarne des tensions idéologiques tout en nous montrant méfiantes vis-à-vis d'un modèle qui postulerait une neutralisation mutuelle de ces idéologies dans le texte littéraire ou, comme chez Jameson²¹⁶, la mise au jour d'une solution symbolique et utopique à une contradiction réelle.

La méthode de reconstellation du texte par Gayatri Chakravorty Spivak dans « A Literary Representation of the Subaltern²¹⁷ » fournit un exemple très intéressant d'une approche qui ne cherche pas à totaliser le texte et qui ne l'aborde pas nécessairement comme une synthèse réussie. L'une des différences majeures qui a attiré notre attention est l'importance que Spivak apporte à l'idéologie et plus spécifiquement aux idéologies dans sa politique d'interprétation²¹⁸. Tout comme la pensée de l'intersectionnalité refuse les modèles additionnels, arithmétiques ou compilatifs pour penser les dominations, une approche littéraire réflexive des textes du corpus devra éviter une harmonisation factice de ses sens multiples et déployés. Spivak, en analysant la nouvelle « Standayini », propose une méthode d'interruption dans laquelle les méthodologies de lecture sont mises en conflit les unes avec les autres, dans un jeu de confrontation de leurs défauts et de leurs lacunes, ancré dans la position institutionnelle de leur interprète. Incompatibilités et complémentarités sont au cœur de ce projet de lecture qui pluralise ce que signifie l'acte de lecture « en féministe » (puisqu'elle confronte marxisme féministe occidental, lecture libérale féministe et théorie de l'écriture féminine). Tout comme chez Macherey, ce que

²¹⁴ BALIBAR Etienne et WALLERSTEIN Immanuel, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Londres, Verso, 2011. 29.

²¹⁵ MACHEREY Pierre, *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, Lyon, École Normale Supérieure, 2014.

²¹⁶ JAMESON Frederic, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

²¹⁷ SPIVAK Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1987. 241-269.

²¹⁸ *Ibid.* 118. « It is difficult to speak of a politics of interpretation without a working notion of ideology as larger than the concepts of individual consciousness and will ».

met en œuvre Spivak porte sur les incohérences et les « non-dits », les silences du texte qui peuvent exhiber les contradictions liées à la situation de ces femmes soumises à une pluralité de dominations concomitantes, approche que nous reprendrons à notre compte.

III. Questions de corpus et méthode

1. Un réseau agonique

Le corpus réunit dix textes de huit autrices : Chimamanda Ngozi Adichie, Sandra Cisneros, Jamaica Kincaid, Jhumpa Lahiri, Zinzi Clemmons, Myriam Gurba, Jenny Zhang, Cathy Park Hong. Justifier une telle réunion pourrait conduire à une homogénéisation simpliste du collectif sur la base biographique d'un rapport plus ou moins distant à la migration, d'une définition de genre concomitante et de positionnements divers comme personnes non-blanches qui suffirait à autoriser un rassemblement évident. Le statut « minoritaire » des autrices doit être mis en valeur mais il semble possible d'approfondir ces questionnements. Pour comprendre ce qui lie et délie les membres de cet échantillon particulier, il nous faut appréhender les réseaux sociologiques historicisés dans lequel il a été prélevé²¹⁹. En nous intéressant à leurs liens biographiques et contextuels multiples, nous ne prétendons pas mettre en valeur un faisceau collaboratif ou une école, mais voulons montrer que le groupe choisi nourrit, sur la période, un dialogue intratextuel et extratextuel. Celui-ci contribue à constituer une communauté reposant sur un *agôn* idéologique et littéraire qui reflète et participe de la pluralisation des enjeux féministes sur la période.

Tout d'abord, il convient d'observer un phénomène de scission générationnelle qui sous-tend la constitution d'un corpus qui n'est absolument pas synchrone. Nous rassemblons ainsi un groupe d'autrices plus canonisées dont l'œuvre, récompensée par de nombreux prix, fait partie de *syllabi* universitaires, jouit dans le champ de l'édition d'un certain prestige²²⁰ et a occasionné un grand nombre de discours critiques. Ce premier groupe est moins constitué par une exacte coïncidence chronologique (Kincaid est née en 1949, Cisneros en 1954, Lahiri en 1967 et Adichie en 1977) que par une reconnaissance institutionnelle que l'on peut mesurer à la masse de sources secondaires ainsi qu'au nombre de traductions de ces œuvres. À l'autre

²¹⁹ Nous donnons au mot « réseau » le sens que lui attribue Gisèle Sapiro in SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014. 33 « [...] Le paradigme des réseaux, qui a essaimé en histoire intellectuelle comme en histoire littéraire, sans être vraiment théorisé, semble plus apte que les approches institutionnelle ou systémique à décrire les interactions auxquelles donnent lieu l'activité commune et les modes de formation des groupes (cercles, écoles littéraires, revues, mouvements d'avant-garde, etc.) et leurs modes de mobilisation (signature de manifestes et de pétitions, associations ou groupements *ad hoc*, etc.) ».

²²⁰ La nouvelle « One Holy Night » de Sandra Cisneros est par exemple incluse dans la *Norton Anthology of Contemporary Fiction* publiée en 1998, ainsi que « Girl » de Jamaica Kincaid.

extrémité du corpus, on observe une concentration sur l'année 2017 avec l'inclusion de *Mean*, *What We Lose* et *Sour Heart*, l'œuvre d'autrices plus jeunes qui constitue, pour certaines, leur premier travail en prose. La parution de ces trois œuvres dans un contexte marqué par la présidence de Donald Trump et l'explosion du mouvement MeToo leur confère un caractère historiquement idiosyncratique. *Minor Feelings* de Cathy Park Hong, publié en 2020, est également marqué par le spectre de Donald Trump. L'extrême contemporanéité de ce second bloc explique qu'il n'ait pour l'instant donné lieu à presque aucun travail universitaire et que seul *Sour Heart* soit traduit en français, malgré un succès américain critique indéniable.

Si les autrices du corpus sont évoquées conjointement, c'est bien plus souvent deux à deux, en respectant ce partage générationnel, notamment par la presse et la recherche qui contribuent à opérer des rapprochements thématiques. L'œuvre de Jhumpa Lahiri et de Chimamanda Ngozi Adichie se traduit notamment par des parutions conjointes dans des anthologies²²¹, des travaux universitaires portant sur leurs textes²²², une mise en compétition pour les mêmes prix²²³, ou des références explicites au travail de l'une et de l'autre²²⁴. Cisneros et Kincaid sont souvent incluses dans des ouvrages critiques et des articles consacrés à la littérature ethnique discutée depuis le point de vue du genre²²⁵. Durant l'année 2017, la presse a contribué à rapprocher les œuvres de Gurba, Clemmons et Zhang dans des listes consacrées à des auteurs américains qui redéfinissent l'Américanité dans un contexte de tensions autour du débat migratoire²²⁶. Des effets d'entraide ne sont pas non plus négligeables, tant ils signalent des affinités esthétiques et politiques : Jenny Zhang a fait la promotion publique de la lecture de *Mean*²²⁷ et Myriam Gurba a apporté son soutien à Zinzi Clemmons lorsque cette dernière a accusé Junot Diaz de l'avoir agressée sexuellement²²⁸.

²²¹ BRAZIER Chris (dir.), *One World: A Global Anthology of Short Stories*, Oxford, New Internationalist Publications Ltd, 2009.

²²² SICCARDI Julia, *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*, Thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon, 2021.

²²³ En 2014, Lahiri et Adichie sont nommées pour le Bailey's Women's Prize, qu'Adichie avait remporté en 2007.

²²⁴ Ainsi, Adichie évoque la beauté élégiaque des nouvelles de Lahiri et Jamaica Kincaid est l'une des autrices contemporaines qu'elle dit le plus admirer : « What the Novelist Chimamanda Ngozi Adichie Reads While She Works », *The New York Times*, 23 avril 2020, [<https://www.nytimes.com/2020/04/23/books/review/chimamanda-ngozi-adichie-by-the-book-interview.html>], consulté le 9 septembre 2021.

²²⁵ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit.

²²⁶ Où sont cités *Mean* et *What We lose* : OH Andrea, « 30 Books By Writers Of Color Redefining the Term "All-American" », *Electric Literature*, 18 avril 2019, [<https://electricliterature.com/30-books-by-writers-of-color-redefining-the-term-all-american/>], consulté le 9 septembre 2021.

²²⁷ « Powell's Q&A: Jenny Zhang, Author of 'Sour Heart' by Jenny Zhang », *PowellsBooks.Blog*, 28 juillet 2017, [<https://www.powells.com/post/qa/powells-qa-jenny-zhang-author-of-sour-heart>], consulté le 9 septembre 2021.

²²⁸ « This is who Junot Diaz is. Some outlets describe his behavior as "sexual misconduct." He forced a kiss on Zinzi Clemmons. Diaz *ASSAULTED* her. » GURBA Myriam, *Twitter*, 27 février 2021, [<https://twitter.com/lesbrains/status/1365696826968444929>], consulté le 3 mai 2023.

Les conférences et les *panels* sont aussi des occasions de rapprochements liés à une collaboration effective comme celle de Cathy Park Hong et de Jenny Zhang au sein de la revue *Apogee* ou de la publication *The Animated Reader : Poetry of Surround Audience*²²⁹. L'exemple du festival de Sydney de 2018 illustre la propension médiatique à amalgamer ces femmes racisées autrices et les résistances et tensions nées de ce phénomène. Dans un article qui cherche à identifier une « nouvelle avant-garde » de femmes racisées invitées au festival, Zhang se montre méfiante à l'égard du terme d'avant-garde qui contribuerait à passer sous silence une tradition préexistante, empêchée d'accéder à la notoriété par des obstacles systémiques²³⁰. Rassemblées dans un panel intitulé « My Feminism Will Be Intersectional Or It Will Be Bullshit », Zinzi Clemmons et Jenny Zhang réfutent un lissage des différences autour d'une conception monolithique de l'intersectionnalité en insistant sur les contours pluriels du concept. Zhang attire également l'attention sur les dynamiques d'exclusion et de hiérarchisation qui tendent à se multiplier dans une occasion supposément fédératrice et qui la favoriseraient en tant que personne asiatique par rapport aux personnes noires sur scène²³¹.

Les rapports entre les deux générations d'autrices du corpus ont également une dimension plus verticale, une réception critique de disciple à mentor, qui s'exprime dans la « posture » des plus jeunes autrices du corpus. Nous entendons par « posture » ce que Jérôme Meizoz décrit comme la production et le contrôle par les écrivains d'une image d'eux-mêmes, les « actes énonciatifs et institutionnels complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître dans le champ littéraire²³² » et qui, à rebours d'une vision internaliste de la poétique, se manifeste à la fois dans un champ textuel et contextuel, dans le discours et la conduite des autrices²³³. Jenny Zhang, Myriam Gurba, Zinzi Clemmons et Cathy Park Hong, imposent une image d'elles-mêmes qui dépasse leurs coordonnées biographiques et situent stratégiquement leur position dans le champ littéraire comme indissociable de celles des autrices comme

²²⁹ Ainsi dès 2015, Cathy Park Hong et Jenny Zhang étaient rassemblées dans une table ronde au Poetry Project pour la parution de l'anthologie *The Animated Reader*. Ailleurs, l'intertextualité se fait manifester sous la forme d'une influence revendiquée lorsque Clemmons cite les réflexions de Cathy Park Hong sur l'avant-garde. CLEMMONS Zinzi, « Where Is Our Black Avant Garde? On creating a new canon, and responding to Old Denials », *Literary Hub*, 29 janvier 2016, [<https://lithub.com/where-is-our-black-avant-garde/>], consulté le 9 septembre 2021; DROITCOUR Brian (dir.), *The Animated Reader: Poetry of Surround Audience*, New York, New Museum of Contemporary Art, 2015, 210.

²³⁰ KEMBREY Melanie, « The New Wave: Emerging Female Writers Push the Boundaries », *The Sydney Morning Herald*, [<https://www.smh.com.au/entertainment/books/the-new-wave-emerging-female-writers-push-the-boundaries-20180504-h0zmjn.html>], 4 mai 2018, consulté le 9 septembre 2021.

²³¹ CHUA Shu-Ling, « The Short Stories of Another New York: An Interview with Jenny Zhang », *Lindsay Magazine*, 10 juin 2018, [<http://lindsaymagazine.co/an-interview-with-jenny-zhang/>], consulté le 9 septembre 2021.

²³² MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007. 11.

²³³ *Ibid.* 22. « En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. En effet, elle ne considère pas l'interne textuel sans son pendant externe et vice-versa ».

Jamaica Kincaid, Jhumpa Lahiri, Sandra Cisneros ou Chimamanda Ngozi Adichie. Ces dernières font volontiers figure d'inspiratrices majeures, de pionnières louées pour leurs engagements en faveur du respect et de l'inclusion des différences dans la création²³⁴, tout en servant de paradigmes critiques allégorisant des points de rupture idéologiques autour de l'autonomie du champ littéraire et une vision trop craintive des rapports entre littérature et politique. À cet égard, le lien entre les deux générations se tisse souvent dans le reproche, la condamnation voire l'invective : l'affirmation de soi a lieu dans la reconnaissance et le départ avec la définition de ce que signifie l'engagement. *Minor Feelings* contient une référence explicite à Jhumpa Lahiri mais Hong considère qu'elle a échafaudé un patron de fiction ethnique associant la subjectivité sud-asiatique à un manque d'intériorité qu'elle souhaite contredire (*MF*, 48). Clemmons, lorsqu'elle se voit associée à Adichie, réfute l'homogénéisation qui naîtrait d'un rapprochement de deux femmes noires intéressées par l'Afrique en insistant sur les désaccords qui les sépareraient sur le sujet de la classe²³⁵. Zhang, quant à elle, insiste sur la liberté qui la sépare de l'œuvre de pionnières comme Amy Tan, Maxine Hong Kingston ou Jhumpa Lahiri, qui ont montré la voie quant à la mise en valeur d'histoires plurielles et ont permis l'éclosion de son propre travail, mais dont elle juge nécessaire de s'éloigner²³⁶.

Cette sphère tensionnelle construite par la revendication de différences et de désagréments se manifeste également dans une sorte de guerre des pamphlets qui porte sur des enjeux extra-littéraires. En effet, des controverses idéologiques liées à des conceptions divergentes du féminisme et des combats antiracistes ont, directement et indirectement, opposé ces autrices. Zinzi Clemmons a notamment démissionné publiquement de la newsletter créée

²³⁴ Le Ted Talk d'Adichie « The Danger of a Single Story » est fréquemment évoqué dans le travail de Cathy Park Hong ou de Zinzi Clemmons. ADICHIE Chimamanda Ngozi, *Chimamanda Ngozi Adichie: The Danger of a Single Story / TED Talk*, [https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/c], consulté le 3 mai 2023.

²³⁵ TATE LEWIS Alison, « Zinzi Clemmons is Always Willing to Get in Trouble », *Electric Literature*, 5 décembre 2017, [<https://electricliterature.com/zinzi-clemmons-is-always-willing-to-get-in-trouble/>], consulté le 9 septembre 2021. « The various identities within blackness, within whiteness, within gay communities—publishing tends to homogenize, so right now we have black books, we have some black women's books, we have a couple of black gay books. But we haven't yet trained ourselves to look at those complexities within race or within another umbrella identity—to really look at them for what they are. I've been compared to Chimamanda Adichie—why? We're just black women who are writing about Africa! The similarities end there, and I would even disagree with her strongly on many points, particularly as relates to class. And those sorts of arguments, where we're really talking about who we are and what we care about, that's where we should be going. »

²³⁶ BLAIS-BILLIE Braudie, « Jenny Zhang's Radical Stories Examine the Asian-American Immigrant Experience », *I-D*, 8 novembre 2017, [https://i-d.vice.com/en_uk/article/433d9m/jenny-zhangs-radical-stories-examine-the-asian-american-immigrant-experience], consulté le 9 septembre 2021. « In some ways, I get to write more freely because of the groundwork that the early-Asian American writers that I read and loved—Amy Tan, Maxine Hong Kingston, Jhumpa Lahiri—started and the ground that broke. In some ways, they didn't get to be as completely free because they had a greater burden of telling a story that's never been told before. For me, I still feel that, but also there are some things I can skip over because I feel like they were covered, people know about this. I want to move on now from these stories. I hope to write even more freely after [*Sour Heart*]. »

par Lena Dunham, créatrice de la série *Girls*, pour son « racisme hipster » et sa défense d'un ami accusé d'agression sexuelle, invitant toutes les femmes de couleur à rompre les liens avec cette figure de proue du féminisme²³⁷. Or, Lena Dunham est l'éditrice de Jenny Zhang, à qui cette incitation à la loyauté semble également s'étendre. On peut également citer la polémique soulevée par Myriam Gurba à l'occasion de la parution d'*American Dirt* de Jeannine Cummins, une œuvre acclamée dont elle considère qu'il véhicule une vision caricaturale, raciste simpliste de la population mexicaine²³⁸. Sa tribune vitriolique qui vilipende l'appropriation culturelle à l'œuvre dans ce récit a donné lieu à un mouvement d'ampleur aux États-Unis et une réflexion sur la diversité dans l'édition. Sandra Cisneros a alors choisi de défendre le roman en invoquant la nécessaire vulgarisation des histoires sur la migration mexicaine et Gurba a réitéré sa position de manière sarcastique, n'hésitant pas à rendre palpable son manque de déférence pour l'idole de la littérature Chicana, ailleurs citée comme une référence²³⁹. Plus récemment encore, Clemmons a soutenu Akwaeke Emezi dans le conflit qui l'opposait à Chimamanda Ngozi Adichie autour de ses propos sur les femmes trans. Elle désigne l'essai d'Adichie « It is Obscene : A True Reflection in Three Parts » comme un acte d'égoïsme et de lâcheté, qui ne reconnaît pas l'existence d'un rapport de pouvoir permettant à l'autrice nigériane d'exercer une influence néfaste sur des carrières naissantes. Tout en affirmant sa dette envers Adichie, dont elle dit aimer et enseigner les œuvres²⁴⁰, Clemmons considère qu'il est nécessaire pour elle de pointer du doigt un comportement haineux et dangereux au nom de la solidarité avec les personnes trans²⁴¹.

On voit là se dessiner des lignes de partage qui ne sont pas étrangères à l'évolution des problématiques féministes, mais également des moyens de communication. Dans son dernier essai, Adichie déplore notamment le rôle délétère des réseaux sociaux, espace jugé « obscène » où se déploie, selon elle, sous couvert de militantisme, une performance hypocrite de vertu

²³⁷ « US Writer Zinzi Clemmons Accuses Girls star Lena Dunham of "hipster racism" », *BBC News*, 20 novembre 2017, [<https://www.bbc.com/news/newsbeat-42052036>], consulté le 9 septembre 2021.

²³⁸ GURBA Myriam, « Pendeja, You Ain't Steinbeck: My Bronca with Fake-Ass Social Justice Literature », *Tropics of Meta*, 12 décembre 2019, [<https://tropicsofmeta.com/2019/12/12/pendeja-you-aint-steinbeck-my-bronca-with-fake-ass-social-justice-literature/>], consulté le 9 septembre 2021.

²³⁹ REICHARD Raquel, « Sandra Cisneros Calls Critics of Highly Controversial "American Dirt" Novel "Exagerados" », *Remezcla*, 20 janvier 2020, [<https://remezcla.com/culture/sandra-cisneros-calls-critics-american-dirt-exagerados/>], consulté le 9 septembre 2021 ; « Episode #2005: 'American Dirt' And Puerto Rico Demands Answers », *Latino USA*, 31 janvier 2020, [<https://www.latinousa.org/episode/episode-2005/>], consulté le 9 septembre 2021.

²⁴⁰ Et dont elle avait offert des critiques élogieuses dans sa carrière journalistique : CLEMMONS Zinzi, « Chimamanda Ngozi Adichie Is Making All The Boys Cry, And That's A Good Thing », *Apogee*, 22 juillet 2013, [<https://apogeejournal.org/2013/07/22/chimamanda-ngozi-adichie-is-making-all-the-boys-cry-and-thats-a-good-thing/>], consulté le 9 septembre 2021.

²⁴¹ Pour plus d'informations sur l'épisode : GUTTERMAN Annabel, « How Chimamanda Ngozi Adichie's viral essay has implications far beyond the literary world », *Time*, 7 janvier 2021, [<https://time.com/6076606/chimamanda-adichie-akwaeke-emezi-trans-rights-essay/>], consulté le 9 septembre 2021.

animée par une « orthodoxie idéologique » déshumanisante²⁴². Étant donné l'activité intense de Myriam Gurba, Zinzi Clemmons, Jenny Zhang ou Cathy Park Hong sur Twitter et Instagram, plateformes souvent utilisées comme des tribunes politiques, il y a là une disparité dans les méthodes d'action qui mérite d'être soulignée. Ces autrices semblent s'inscrire dans une « quatrième vague du féminisme » née d'Internet et de ses possibilités. Ayant fait leurs débuts dans des revues littéraires et féministes en ligne²⁴³, elles ont mobilisé autour d'elles une communauté numérique importante. Or, cette contre-sphère semble envisagée de manière plus critique et distanciée par Adichie et Lahiri, et plus encore par Cisneros et Kincaid qui s'expriment presque exclusivement dans des médias traditionnels.

Une autre forme de communauté paradoxale qui rassemble les autrices du corpus est liée à leur formation universitaire. Toutes, à l'exception de Myriam Gurba, ont obtenu un Master of Fine Arts en écriture créative. Trois d'entre elles, Sandra Cisneros, Cathy Park Hong, Jenny Zhang sont passés par l'illustre Iowa Writers' Workshop fondé en 1936, institution littéraire très reconnue dans le monde de l'édition. La littérature critique a tendance à mettre en valeur le caractère communautaire du programme, les liens forts qu'il encourage entre les étudiants, renforcés par le caractère autarcique de la ville²⁴⁴. Pourtant, toutes les autrices du corpus qui y ont fait leurs armes véhiculent un discours plus accusateur de cette illusion de démocratie et semblent y avoir vécu une expérience douloureuse. Toutes soulignent la difficulté à s'insérer dans un mouvement collectif de création, en raison d'une part de dynamiques d'exclusion sexistes et racistes, et d'autre part du caractère intrinsèquement individualiste et concurrentiel de ces formations²⁴⁵. À cet égard, la plus virulente est Sandra Cisneros, issue de la promotion 1976, qui n'a jamais dissimulé la haine qu'elle portait à l'esprit de compétition destructeur qui régnait dans les murs de la salle de classe, et la découverte de son altérité dans un territoire contesté où seule son amitié avec Joy Harjo la préservait de l'abandon²⁴⁶. Les

²⁴² ADICHIE Chimamanda Ngozi, « It Is Obscene: A true Reflection in Three Parts », 15 juin 2021, [https://www.chimamanda.com/news_items/it-is-obscene-a-true-reflection-in-three-parts/], consulté le 9 septembre 2021. « What matters is not goodness but the appearance of goodness. We are no longer human beings. We are now angels jostling to out-angel one another. God help us. It is obscene »

²⁴³ Qu'elles ont parfois fondé et qui s'intéressent spécifiquement à la mise en valeur de voix minorisées, *Apogee* pour Zinzi Clemmons, *Tasteful Rude* pour Myriam Gurba, Jenny Zhang a quant à elle beaucoup écrit dans *Rookie*.

²⁴⁴ LEVY Andrew, *The Culture and Commerce of the American Short Story*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.126-128.

²⁴⁵ C'est une ambiguïté soulignée par Andrew Levy lorsqu'il évoque l'esprit de compétition autour de la publication au *New Yorker*, mais un problème plus général soulevé par Maureen Howard dans HOWARD Maureen, « Can Writing Be Taught in Iowa? », *The New York Times*, 25 mai 1986, 34. Sur la question du racisme à l'Iowa Writing Workshop, voir DOWLING David Oakey, *A Delicate Aggression: Savagery and Survival in the Iowa Writers' Workshop*, New Haven, Yale University Press, 2019. 188-207.

²⁴⁶ Sur le sujet de l'amitié entre Sandra Cisneros et Joy Harjo, voir le chapitre « Infidels : Sandra Cisneros and Joy Harjo » dans DOWLING David Oakey, *A Delicate Aggression*, op. cit. 189. « Cisneros discovered. "There wasn't balance at Iowa. There was no love," but instead narrow individualism, precluding "a sense of compassion there." In class, Cisneros faced either blank stares or a hail of destructive criticism. She responded to the competitive culture by asking herself each day, "Okay, what can I write about now that no one can say I'm wrong." »

diatribes répétées de Cisneros contre le Iowa Writers Workshop²⁴⁷ disent quelque chose de la vulnérabilité et de l'isolement dans lequel se retrouvaient les autrices racisées sélectionnés par cette institution élitiste, exprimant le fait que les confréries artistiques avaient davantage à voir avec des réseaux de professionnalisation qu'avec des groupements sociaux ou politiques. Toutefois, elle souligne également que sa littérature s'est construite « contre » mais pas « en dehors », dans un mouvement d'immersion et de rejet du modèle universitaire inculqué plutôt que de marge radicale, une subversion ambiguë venue depuis l'intérieur du cadre normatif²⁴⁸.

Bien que Jenny Zhang et Cathy Park Hong aient été élèves dans des promotions plus tardives, sous une direction plus soucieuse de représentativité et d'équité des étudiants, elles reprochent également à l'Iowa Writers Workshop un conservatisme politique, notamment sur les questions raciales. Cathy Park Hong évoque son choc à l'arrivée dans cette communauté masculine l'incitant à abandonner les thèmes « ethniques » de son écriture suite à sa formation précédente à Oberlin. Elle souligne néanmoins l'évolution politique ayant conduit à la coalition d'étudiants racisés, soucieux de transformer les programmes et les *syllabi*²⁴⁹, une expérience qui fait écho au récit de ses amitiés avec deux artistes d'origine coréenne dans *Minor Feelings*, qui fait état de la possibilité de forger des alliances fortes bien que difficiles et peu encouragées dans des circonstances extrêmes. Jenny Zhang fait part d'une ambivalence semblable quand elle rappelle les moments d'humiliation publique liés aux lectures de son travail dans lesquelles ses camarades lui reprochaient son manque de réalisme dans le tableau des communautés chinoises²⁵⁰. Elle reconnaît néanmoins l'effet de légitimation que cette formation a pu lui fournir, notamment vis-à-vis de ses parents immigrés soucieux de la voir accéder à un certain style de vie, ainsi que les avantages pragmatiques de ce cadre assurant, le plus souvent, une

²⁴⁷ *Ibid.* 206-207. « Instead, larger political concerns for the silenced voices of minority and women writers have been behind her campaign, distinguishing her as the most acclaimed graduate of the program to blast it so consistently in public media for such a protracted span of time—now nearing four decades—all at the peril of her own reputation and career. Despite her awareness that “no one ever wants to hear from the malcontents,” and despite the risk of alienating the powerful stakeholders at the Workshop who might hold influence over her status in literary circles, she has maintained her staunch opposition on virtually every media occasion when the topic of Iowa arises. »

²⁴⁸ L'écriture de *House on Mango Street* est née d'une lecture de la *Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard. *Ibid.* 200.

²⁴⁹ KHOI NGUYEN Diana, « Interview // Cathy Park Hong », *Poetry Northwest*, 17 juin 2014, [<https://www.poetrynw.org/interview-cathy-park-hong/>], consulté le 9 septembre 2021. « You have to understand, I was coming from Oberlin, which is PC to a fault, coming from New York, coming from working at the Village Voice where the paper was obsessed with covering the Diallo shooting and other racial profiling cases. To go from that to Iowa was a culture shock. I remember when I visited, a bunch of guy poets took me to a sports bar and bragged about how awesome and accomplished their year was and discussed Eliot like they were talking football. I was thinking, “What am I getting myself into.” But the climate changed while I was there. Workshop students of color got together and tried to change the curriculum ».

²⁵⁰ ZALESKA Monica, « Jenny Zhang: “I Didn't Want to Give in to the White American Gaze” », *Literary Hub*, 3 août 2017, [<https://lithub.com/jenny-zhang-i-didnt-want-to-give-in-to-the-white-american-gaze/>], consulté le 9 septembre 2021.

rémunération en tant que chargée de cours²⁵¹. Sur ce point, il faut tout de même souligner les frais de scolarité liés à ces études, ainsi que les barrières financières et matérielles à l'entrée que liste Zinzi Clemmons dans une tribune²⁵² et qui attribuent un autre déterminant commun aux autrices de ce corpus : celui d'une classe suffisamment fortunée pour obtenir une éducation supérieure aux États-Unis. On voit se dessiner l'espace de l'atelier d'écriture comme un lieu collectif ambivalent, où des mentorats et des partenariats politiques se mettent en place dans un contexte contraint, alliances souvent fondées sur le sentiment d'une marginalité commune, mais qui n'est pas moins vécu comme un passage obligé de la carrière, reflétant un état professionnalisé de l'édition américaine, où les autrices se voient exposées et formées à un standard national américain, quitte à s'y opposer²⁵³. La création d'emplois née de la fusion du monde universitaire et de celui de la création littéraire contribue à faire de certaines des autrices du corpus les représentantes d'une transformation culturelle par laquelle certains écrivains se sont défaits du risque financier de leur profession et se sont vus offrir une sécurité matérielle considérable²⁵⁴ : ainsi Jhumpa Lahiri dirige le programme MFA de Princeton, Jamaica Kincaid qui déconseille formellement de suivre des ateliers d'écriture est employée par l'université de Harvard comme professeure d'études africaines et africaines-américaines, Cathy Park Hong enseigne l'écriture créative à Rutgers, Adichie anime un atelier annuel à Lagos. De l'autre côté du spectre, Myriam Gurba qui enseigne dans un lycée, a été mise en difficulté professionnelle par sa tribune contre Jeanine Cummins²⁵⁵ et Zhang dit avoir besoin, malgré une promesse d'adaptation cinématographique, de trouver des moyens de financement alternatifs²⁵⁶.

2. Description du corpus : littérature d'immigration et « endofiction »

Notre étude comprend aussi bien des romans que des *memoirs* et des recueils de nouvelles. Chronologiquement, le corpus s'ouvre avec *Lucy* (1990) de Jamaica Kincaid, qui raconte l'histoire d'une jeune femme caribéenne qui vient travailler comme jeune fille au pair

²⁵¹ NEWSOME Tucker C., « Game Over: A Conversation with Jenny Zhang », *12th Street*, 26 avril 2017, [<http://www.12thstreetonline.com/issue-10/game-over-a-conversation-with-jenny-zhang/>], consulté le 9 septembre 2021. « I felt like I had to do everything possible to legitimize my writing for my family, and also for myself »

²⁵² CLEMMONS Zinzi, « Issue 3 Editorial: Beyond MFA vs. NYC », *Apogee*, 12 mai 2014, [<https://apogeejournal.org/2014/05/12/issue-3-editorial-beyond-mfa-vs-nyc/>], consulté le 9 septembre 2021.

²⁵³ C'est là l'une des critiques formulées dès 1986 par Maureen Howard, celle de la standardisation voire de l'industrialisation sur un modèle aisément reproductible, celui qu'elle désigne comme l'imitation de Raymond Carver ou d'Ann Beattie. HOWARD Maureen, « Can Writing Be Taught in Iowa? », art. cit.

²⁵⁴ LEVY Andrew, *The Culture and Commerce of the American Short Story*, op. cit. 107.

²⁵⁵ GURBA Myriam, « I called out American Dirt's racism. I won't be silenced. », *Vox*, 12 mars 2020, [<https://www.vox.com/first-person/2020/3/12/21168012/racism-american-dirt-myriam-gurba-jeanine-cummins>],

²⁵⁶ WEIK Taylor, « How Friendships, Poetry and Writing Are Helping Jenny Zhang Amid COVID-19 », *Mochi Magazine*, 29 mai 2020, [<https://www.mochimag.com/arts-culture/how-friendships-poetry-and-writing-are-helping-jenny-zhang-amid-covid-19/>], consulté le 9 septembre 2021.

dans une famille blanche à New-York et fait état de manière répétée, froide et sarcastique de son incompréhension des normes de comportement dominantes, illustrant de manière paradigmatique ce qu'Halberstam a pu identifier, chez l'autrice, comme une « politique du refus²⁵⁷ ». Nous avons aussi choisi de retenir, pour les années 1990, le recueil tout aussi canonique de l'autrice d'origine mexicaine Sandra Cisneros, *Woman Hollering Creek and Other Stories* (1991), une série de vignettes parfois très courtes donnant à voir le courant de conscience souvent provocant de personnages féminins qui doivent renégocier des identifications forcées à des figures manichéennes de femmes mythiques : le livre est structuré en trois parties correspondant à l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte, et fait naître, selon Kirsten Backstrom, un « sentiment d'impermanence²⁵⁸ ». Nous nous intéresserons aux prolongements de cet héritage canonique dans les années 2000 en mettant en regard deux œuvres de Chimamanda Ngozi Adichie – *The Thing Around Your Neck* (2009) et *Americanah* (2013) – et deux œuvres de Jhumpa Lahiri – *Interpreter of Maladies* (2000) et *Unaccustomed Earth* (2008). *Americanah* raconte la vie d'Ifemelu, qui quitte le Nigéria pour les États-Unis, en parallèle de celle de son amour de jeunesse, Obinze, exilé quant à lui en Angleterre, et met l'accent sur l'amour et ses contrariétés. Le roman explore ainsi la porosité entre les structures politiques et la sphère supposément privée de l'affectivité, notamment à travers la colère d'Ifemelu lorsqu'elle découvre l'intensité de la discrimination raciale. Le recueil de nouvelles d'Adichie, souvent mis en avant pour la relecture féministe qu'il propose de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, a aussi pour thèmes « la migration, la séparation et la perte²⁵⁹ » dans des portraits de femmes immigrées, qui ont parfois suivi un mari, et vivent une forme de crise psychologique. D'autre part, les deux recueils de nouvelles de Lahiri parlent plus spécifiquement des situations affectives des immigrés bengalis de première et deuxième génération. La saisie de ce mal-être diffus et voilé a pu être louée comme une grande qualité de Lahiri lorsque sa « sagesse émotionnelle [nous traduisons]²⁶⁰ » est perçue comme une forme de tact et de nuance dans l'appréciation des individualités. D'autres ont parfois critiqué l'approche émotionnelle ouatée de son écriture comme symptôme d'une prose dépolitisée, soucieuse d'universalisation. Le recueil *Unaccustomed Earth* emprunte son titre à Nathaniel Hawthorne dans une métaphore végétale que le texte ne cesse de contredire en insistant sur le dépérissement

²⁵⁷ HALBERSTAM Judith, « Unbecoming », art. cit. 176. « politics of refusal ».

²⁵⁸ BACKSTROM Kirsten, « Woman Hollering Creek », *Off Our Backs*, vol. 21, n° 11, December 1991, p. 11-12. 11.

²⁵⁹ SICCARDI Julia, « De la divergence culturelle à la confluence transculturelle : rencontres de l'altérité dans *The Thing Around Your Neck* de Chimamanda Ngozi Adichie », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, n° 69, 2017, p. 181-194. 182.

²⁶⁰ DHINGRA Lavina et CHEUNG Floyd (dir.), *Naming Jhumpa Lahiri: Canons and Controversies*, Lanham, Lexington Books, 2012. 97. L'expression « emotional wisdom » vient de Michiko Kakutani dans un article du *New York Times*.

des héroïnes. La structure de ce volume est particulière puisqu'il s'achève sur un cycle autonome, « Hema et Kaushik » qui raconte l'histoire de deux amis d'enfance qui se retrouvent à l'âge adulte et entament une liaison éphémère.

Enfin, à l'autre extrême du corpus, nous proposons de nous concentrer sur l'année 2017 avec trois œuvres publiées au début de la mandature de Trump. *What We Lose* (2017) est le premier roman de Zinzi Clemmons : celle-ci en revendique le caractère fictionnel même si la vie de Thandi est inspirée de son expérience lorsqu'elle a dû interrompre ses études pour s'occuper de sa mère sud-africaine qui mourait d'un cancer du sein. Le texte entrelace le deuil et les histoires d'amour de son héroïne dans une forme fragmentaire entrecoupée de silence dont on a pu dire qu'elle distillait du sentiment pur, tout en véhiculant de la pensée critique sur un certain nombre de thèmes politiques²⁶¹. La forme expérimentale qui a recours à différents inserts visuels et effets typographiques s'insère dans une filiation critique avec l'œuvre autobiographique d'Audre Lorde. *Sour Heart* (2017) est aussi la première œuvre fictionnelle de Jenny Zhang. Elle est constituée de sept longues nouvelles qui racontent sur un mode comique, voire farcesque ou grotesque, les aventures scabreuses de petites filles d'origine chinoise aux États-Unis. On y trouve notamment diffractée en plusieurs récits l'expérience de la grande misère dans un contexte d'amour familial à la fois rassurant et étouffant à travers la figure récurrente de Christina. *Mean* (2017) de Myriam Gurba, publié par la maison d'édition indépendante Coffee House Press, est un *memoir* dans lequel la narratrice décrit les effets de sa propre agression sexuelle. Celle-ci est néanmoins hantée par une autre victime, Sophia Castro Torres, morte sous les coups du même homme : le texte se distingue, en dépit de son thème, par un ton volontairement humoristique, percutant, exubérant et irrévérencieux dans un récit morcelé ponctué de jeux de mots et de phrases-choc. Enfin, *Minor Feelings* (2020) de Cathy Park Hong occupe un statut à part dans le corpus. Publié plus tard, il s'agit d'un *memoir* qui tend vers l'essai : on y trouve une méditation en plusieurs chapitres sur l'identité asiatique américaine. La volonté de faire « ressentir » le racisme envers les populations asiatiques américaines dont a pu parler Hong²⁶² ne passe pas vraiment par une écriture viscérale mais plutôt par une prose pédagogique, ample, intellectuelle et patiente qui cite volontiers des références universitaires.

Formellement, le choix des textes a été guidé par certains principes et orientations méthodologiques. Tout d'abord, ont été pris en compte des œuvres proches du roman

²⁶¹ WATSON Alexandra, « The Mechanics of Loss : An Interview with Zinzi Clemmons », *Apogee*, 2017, [<https://apogeejournal.org/issues/issue-09/the-mechanics-of-loss-an-interview-with-zinzi-clemmons/>], consulté le 19 avril 2023. « The short vignettes had an emotional potency: a distillation of feeling to its purest form ».

²⁶² KISNER Jordan et PARK HONG Cathy, « Cathy Park Hong on Shattering the Single Story », art. cit.

d'immigration²⁶³ dans lequel la trame est l'émigration en Amérique d'un ou plusieurs personnages de femmes (*Americanah*, *Lucy*, certaines histoires de *Woman Hollering Creek*) et des œuvres relevant davantage de la notion d'« endofiction »²⁶⁴ telle que la décrit Crystel Pinçonat (*Sour Heart*, *What We Lose*, *Mean*, *Minor Feelings*, un certain nombre d'histoires d'*Unaccustomed Earth*). Cette dernière est le fait d'auteurs héritiers de l'immigration et est moins unifiée par des thèmes que par l'inclusion d'une trajectoire biographique caractérisée par la mise en scène d'une fabrique de soi²⁶⁵, sur fond d'amputation d'une forme de mémoire familiale et de pénétration du territoire national. Elle peut emprunter aussi bien au récit d'enfance, au *Bildungsroman* ou au récit de vocation²⁶⁶. Dans ce deuxième genre, la migration n'est pas vécue en première personne mais expérimentée sous la forme de traces prégnantes et d'une thématisation de la discrimination raciale qui nous invite à questionner la dichotomie citoyen/immigré. La binarité, on le voit, entre endofiction et roman d'immigration est d'emblée remise en cause, dans le choix du corpus, par un certain nombre de recueils de nouvelles qui mêlent des intrigues de migration et de postmigration. Nous avons aussi fait le choix d'inclure des autofictions (*memoirs*) qui interrogent, dans leur facture même, les attendus d'authenticité associés à la littérature diasporique. Nous avons choisi cet angle comparatiste pour mettre en regard ces deux types de « littérature d'immigration » tout en prenant garde, comme nous y invite Sau-Ling Cynthia Wong, à ne pas télescoper arbitrairement deux rapports foncièrement distincts à l'américanisation, notamment dans le rapport à la mémoire et à la langue²⁶⁷. Notre prisme comparatiste du point de vue racial nous conduira, comme elle nous y incite également, à ne pas niveler la variété des contextes historiques et géographiques mis en jeu²⁶⁸.

Dans l'intégralité des œuvres, on trouve des réflexions sur l'identité comme négociation, invention et confrontation au contact d'une nation américaine qui secrète des normes entremêlées de genre, de race et de classe. Nous nous concentrons sur des textes ancrés aux États-Unis, dans lesquels s'engage un dialogue idéologique et dialectique avec la société américaine contemporaine de l'écriture des autrices, qui devient également matière à penser. C'est pourquoi nous avons laissé de côté des œuvres qui auraient pu être définies comme des

²⁶³ BOELHOWER William Q., *Immigrant Autobiography in the United States: Four Versions of the Italian American Self*, Vérone, Essedue Edizioni, 1982.

²⁶⁴ PINÇONAT Crystel, *Endofiction et fable de soi*, op. cit. 14.

²⁶⁵ *Ibid.* 14. « Je désirerais cependant proposer une autre approche – moins thématique – qui s'intéresse plus à des stratégies qu'à un motif. Dimension autofictionnelle, problématisation de l'identité, quête d'une voix, ces trois composantes dessinent un faisceau cohérent que la notion de fabrique de soi peut unifier. »

²⁶⁶ *Ibid.* 103.

²⁶⁷ Pour Wong, beaucoup de choses séparent ces deux types de récit : l'histoire du voyage, les moyens d'accès à la citoyenneté (par naturalisation ou par naissance), la médiation de la culture et des souvenirs par les figures parentales, la méconnaissance des traditions, le rapport à la langue anglaise. SMITH Sidonie et WATSON Julia (dir.), *Women, Autobiography, Theory: a Reader*, Madison, University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin studies in American autobiography », 1998. 301-303.

²⁶⁸ *Ibid.* 303-306.

sagas familiales consacrées majoritairement à la reconstruction d'une mémoire passée ainsi que des récits ne mettant pas l'accent sur des expériences intersectionnelles et la fabrique des différences à l'œuvre dans l'accueil américain.

3. Problématisation : une structure de sentiment conflictuelle et amoral

a) *Structure de sentiment, expérience et subjectivité des dominations*

Au-delà d'une approche thématique qui ferait remonter une tradition littéraire fondée sur une « approche communautariste et féministe²⁶⁹ » à *House on Mango Street* de Sandra Cisneros, nous choisissons de proposer comme borne de départ la publication de *Lucy* de Jamaica Kincaid. Ce choix nous permet de donner de la visibilité à un concept majeur de Raymond Williams qui a guidé l'élaboration de ce corpus, celui de la « structure de sentiment ». Dans *Marxism and Literature*, Williams définit la structure de sentiments comme distincte des catégories marxistes de vision du monde ou d'idéologie. Elle renvoie à la manière dont les valeurs sociales sont vécues et ressenties (« meanings and values as they are actively lived and felt²⁷⁰ »), que cela soit sous la forme d'une approbation, d'un rejet ou d'un mélange plus complexe d'assimilation et de résistance. Le terme « sentiment » doit être éclairé dans la mesure où, pour Williams, il est intrinsèquement lié à de la pensée et à une configuration mentale (« not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought »). Cependant, il s'agit aussi d'une structure faite de relations internes qui entretient un lien fondateur avec l'expérience collective, celle d'une classe dans un moment historique donné par exemple, et que l'on peut percevoir, à tort, comme idiosyncratique. Cette catégorie, selon Williams, s'applique particulièrement bien à la littérature, dans laquelle le contenu social se manifeste souvent sous cette forme affective, et n'est pas réduit à la retranscription de croyances institutionnelles. La littérature, en d'autres termes, modalise la superstructure sous sa forme vécue et expérientielle. Ailleurs, Williams insiste sur l'idée que « la structure de sentiments » peut également correspondre à celle que donne à voir un groupe d'écrivains dans une situation historique donnée, qui dans leur geste imaginaire, répondent à une hégémonie culturelle. Ce lien entre le social et le sentiment nous semble particulièrement prégnant pour aborder un groupement de textes qui transcrivent leur intérêt majeur pour les dominations sous la forme d'altérations psychiques, de mouvements de l'âme, de sensations corporelles, d'émois ou d'anesthésies faisant écho à la réflexion féministe contemporaine sur la différence comme expérience et comme subjectivité.

²⁶⁹ PINÇONNAT Crystel, *Endofiction et fable de soi*, op. cit. 124.

²⁷⁰ WILLIAMS Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977. 132.

Ces expressions affectives qui nous ont intéressées dans la sélection du corpus, que nous choisissons d'appeler sentiments négatifs, sont très proches de ce que Sianne Ngai a pu désigner comme des « ugly feelings », qu'elle définit comme des affects mineurs caractérisés par une négativité plurielle, distincte du bonheur, d'impératifs moraux et sociaux et obéissant à une syntaxe répulsive (« 'syntactically' negative, in the sense that they are organized by trajectories of repulsion rather than attraction²⁷¹ »), souvent ambivalents politiquement. À cet égard, le concept voisin de « ton » qu'emprunte Ngai²⁷² et qu'elle fait correspondre à l'affect structurant d'une œuvre d'art, irréductible à la réponse émotionnelle qu'il provoque ou à des émotions mimétiquement représentées dans le texte (« unfelt but perceived feeling²⁷³ ») mais plus proche de son orientation globale vers le monde et le public, nous a semblé pertinent pour dessiner une cohérence entre les textes du corpus. Sur le plan de l'adresse au narrataire, nous avons été interpellées par une parenté souterraine entre les narratrices querelleuses de Cisneros dans *Woman Hollering Creek*, petites filles ou jeunes femmes défiantes et guerrières, utilisant la parole à des fins destructrices (« something to maim and bruise, and sometimes kill », *WHC* 105) et celle des héroïnes de *Sour Heart*, faisant état de mécanismes d'aliénation sur le mode du ressassement et de la plainte devenue presque mécanique. La revendication d'une méchanceté comme art *queer*, incarnée dans des *captatio malevolentiae* moqueuses de *Mean*, nous a semblé répondre aux mises en cause inquisitrices des préjugés du lecteur mises en scène dans le récit de deuil de Zinzi Clemmons. Ces voix qui rejettent leur propre amabilité et explorent leur malheur social nous ont aussi semblé caractériser l'écriture des états mortuaires et anesthésiés que l'on trouve dans le travail de Jhumpa Lahiri, de l'angoisse lancinante et la confrontation à l'ennui qu'elle nous propose sans ménagement, des accès pédagogiques de colère frustrée qui caractérisent les extraits de blog dans *Americanah*. Dans toutes ces œuvres, une structure de sentiment au sens williamsien a semblé ressortir, une famille d'affects née d'une marginalisation politique exprimée et complexe, dont le caractère négatif était aussi tonal, c'est-à-dire évoquant de manière impressionniste un spectre trouble naviguant du chagrin à la rage, de la tristesse à la colère, sans parvenir ou chercher à atteindre ces pôles majeurs. Le mode de l'agôn comme disposition majoritaire du corpus nous a semblé particulièrement frappant dans la production de doubles venant figurer un pluriel querelleur, fait de discordances et d'affrontements.

²⁷¹ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 11.

²⁷² Objet théoriquement difficile à saisir mais qu'elle juge nécessaire dans une analyse esthétique. Elle développe sur le ton en parlant de disposition vis-à-vis du lecteur, d'une structure d'adresse dans MANNING Nicholas, « Visceral Encounters: an Interview with Sianne Ngai », *Revue française d'études américaines*, vol. 162, n° 1, 2020, p.121-132. 127.

²⁷³ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 28.

b) *Conflictualité et socialité*

Si, au sens de Williams, ces affects font se rejoindre le subjectif et le collectif, ils n'en dessinent pas moins une communauté contrariée par le travail de la différence. Comment penser ensemble émotions, collectivité et différence ? Notre corpus nous invite à dépasser une dichotomie binaire qui mettrait d'une part l'accent sur l'intersubjectivité de l'émotion, sa transmissibilité et sa socialité, et d'autre part son intimité ineffable et sa nature privée. Ces textes nous invitent à penser une utilisation littéraire des émotions comme ressort politique, qui ne puisse fonctionner sur le modèle de la contagion, de l'identification, de la reconnaissance dans un « contre-public » spontané ou sur celui de l'adhésion qui abolirait la différence entre lecteur et texte. C'est précisément par le travail de la différence que la critique politique s'exprime : en incluant des instances de malentendu ou de communication difficile, que cela soit sur le mode de la clarification ardue, du repli dans l'opacité, ou de l'explosion intense, les textes mettent au jour des déliaisons effectives qui nous suggèrent que les émotions ne se transmettent pas nécessairement très bien, d'autant plus lorsque des partages sociaux les précèdent et les conditionnent. Ceci est d'autant plus vrai de registres affectifs jugés séditieux ou réprouvés socialement, comme le malheur de l'immigrée dans un nouveau pays qui lui promettait le bonheur, la colère dans des dîners mondains où la question raciale doit être tue, les dissonances désagréables qui empêchent d'embrasser celle qui se présente sous le visage de la tolérance. La communication de ces émotions, et leur inscription dans un projet social apaisé, est aussi complexifiée par leur difficile discernement qui s'exprime sous la forme d'asymptotes chez Zinzi Clemmons, et de gribouillis en marge de graphiques insérés dans le texte. Ces sentiments qui créent un lien dans la distance, qui disent que « Je n'est pas l'Autre », selon des modalités d'agression plus ou moins marquées, ont aussi à voir avec des histoires minorisées. L'écriture d'états intérieurs perturbés et les afflictions peuvent matérialiser les conséquences de discriminations. Elle peut aussi les amplifier pour faire émerger un troisième terme. Parfois, ces sentiments négatifs sont revendiqués comme le stigmate d'une communauté marginalisée, ayant choisi de clamer le droit à une affectivité minoritaire, en marge d'une norme sentimentale dont l'arbitraire est interrogé. La différence dans l'écriture de l'émotion est aussi affaire de contexte : si l'on considère des formes collectives littéraires qui reposent sur des attendus affectifs, alors le refus de s'affilier prend corps dans le parasitage, la contamination qui font dévier le script du genre (de la nouvelle, du *Bildungsroman*, du *memoir*) et témoignent d'une inadaptation de la forme générique à prendre en compte la réalité d'une expérience insubmersible et rarement mise en lumière. On trouve là une manière d'infléchir une lecture des textes, notamment féminins, qui reposerait sur un modèle utopique dialogique d'intimité et

d'empathie dont l'érotique du discours de Carla Kaplan est un bon exemple²⁷⁴. Une telle mobilisation nous invite également à interroger une lecture diasporique qui suppose que le texte hybride vient résorber une fracture entre plusieurs cultures, réparer une blessure ou créer du lien.

La question qui se pose dans un corpus mobilisant davantage un ton qui, dans les mots de Ngai, brouille à la fois le jeu de la sympathie (ce circuit parfaitement symétrique dans lequel le lecteur ressentirait ce que ressent le personnage) et de l'empathie (circuit par lequel une œuvre en viendrait à prendre une valeur positive pour la lectrice), est celle de la manière dont ce modèle de lecture fondé sur l'idée d'intimité, et donc de similarité, doit être nécessairement infléchi. Ngai réinvestit l'alliance de conflits de pouvoir produite par le texte. Elle met ainsi en lumière une autre communion avec ce dernier qui impliquerait une reconnaissance de l'antagonisme et de la différence, et non une compréhension pacifiée. Dans les œuvres du corpus, les affects qui prédominent créent davantage de distance qu'ils n'établissent de proximité, d'immédiateté et de ressemblance : les affects y semblent jouer le jeu d'une certaine amplification de la différence plutôt que de la similitude. Pourtant, ces œuvres sont animées par un désir critique de mettre en valeur la multiplicité des structures idéologiques de domination qui peuvent intervenir dans la vie des femmes. De quelle manière, dès lors, ces sentiments qui postulent davantage de désunion, d'éloignement voire d'animosité ou de discorde en viennent à figurer la question des différences qui structurent les expériences sociales des femmes ? De quelle manière les affects négatifs sont mobilisés pour penser à la fois les différences comme pluralité de dominations hiérarchiques et comme écarts permanents à l'idée d'une identité stable et essentielle ? Comment ces textes cherchent-ils à récupérer la perte et les émotions négatives comme la formation de nouveaux collectifs et de nouvelles cultures ? Notre étude s'ouvrira à l'impensé formulé par Kaplan d'un échec de la communication entre les femmes²⁷⁵ en nuancant un modèle de lecture spéculaire et utopique lisant le texte féministe comme dirigé vers un lectorat exemplaire. Il s'agit ainsi de penser une inclusion de l'inimitié comme modalité politique et poétique.

²⁷⁴ Cette lecture met l'accent sur l'intimité à l'œuvre dans la conversation entre les textes écrits par des femmes et les lectrices. Selon Kaplan, la critique féministe a souvent privilégié des méthodes dialogiques pour analyser la littérature écrite par des femmes comme terrain privilégié d'enjeux de reconnaissances dans un lien intime et empathique à l'œuvre. Elle conçoit pour cela le trope d'érotique du discours qu'elle applique à un corpus de textes de femmes dont elle dit qu'ils mettent en scène cette recherche d'un auditeur exemplaire qui pourrait ne jamais venir mais qui est imaginé au nom d'un rêve de communication libre et démocratique. KAPLAN Carla, *The Erotics of Talk: Women's Writing and Feminist Paradigms*, New York, Oxford University Press, 1996.

²⁷⁵ *Ibid.* 13. « Feminist recuperations of women's subversive "voice" have not always acknowledged the myriad ways—even between women—that communication may fail and that failure may be symbolized ».

c) Amoralité

Un dernier trait saillant de la revue de littérature que nous avons proposée attribue un rôle central à l'éthique²⁷⁶. Ces projets analytiques littéraires sont fréquemment articulés à une tradition de philosophie morale remettant en cause les biais masculinistes dans les systèmes prédominants, tout en cherchant à se réappropriier et à revaloriser une morale dite féministe (socialement construite comme féminine), comme par exemple celle du « *care* ». Dans la littérature critique diasporique, on trouve parfois plutôt un intertexte lévinassien qui alloue au texte une propension spécifique à faire émerger une rencontre éthique avec la différence. Cette tendance à lire les textes depuis une position éthique peut avoir pour corrélat problématique de tomber dans l'écueil américain que soulignait Rita Felski : faire de l'œuvre littéraire l'exemplification d'une théorie sociologique et philosophique, au risque d'idéaliser et d'héroïser des personnages de femmes essentiellement ambigus, en faire également un lieu « exemplaire » où un lien moral pourrait et devrait advenir. Elle permet difficilement d'apprécier un corpus de textes où des affects « amoraux » se déploient, n'offrant aucune satisfaction axiologique et bloquant, pour cette seconde raison, le circuit de la sympathie, des émotions permettant d'explorer une nouvelle grammaire morale de l'ambivalence pour ces personnages usuellement polarisés selon une division binaire opposant la vulnérabilité à la menace. Ngai a explicitement fait part de son intérêt pour les « objets d'études politiquement et esthétiquement compromis » (« *politically or aesthetically compromised objects of study*²⁷⁷ »), témoignant de sa réticence à voir l'esthétique féministe comme intrinsèquement moralement pure. Sa propension à aller vers le mineur ou le marginal s'accompagne d'une conscience de la tendance à revaloriser ces catégories, à les réhabiliter moralement et elle étudie, notamment dans *Ugly Feelings*, notre tendance à moraliser des distinctions entre sentiments profonds et sentiments superficiels, affects nobles et affects mesquins. À l'aune d'un corpus théorique critique de la différence comme prérogative morale que nous avons essayé de dessiner, ainsi que de réflexions contextuelles sur la construction de la figure de la « mauvaise migrante » dans la législation américaine, nous nous proposons de développer une lecture politique des textes du corpus, intéressée par l'idée de l'antagonisme actif, et non par celle du consensus ou de la concorde irénique. Les « *loose women*²⁷⁸ » qui se refusent au soin chez Cisneros, la cruauté des petites filles de Zhang, la mise en scène de rapports racistes intracommunautaires chez Clemmons, la diabolisation de la mère chez Kincaid, les liens

²⁷⁶ *Ibid.* 13. « How can we preserve the ethical imperative of feminist criticism without falling prey either to essentialism or to sentimentality? ».

²⁷⁷ MANNING Nicholas, « Visceral Encounters », art. cit. 123.

²⁷⁸ CISNEROS Sandra, *Loose Woman: Poems*, New York, Vintage, 1995.

problématiques entre femmes qui se dessinent dans la totalité du corpus et le projet plus général de désidéologisation des personnages féminins qui y figurent nous donnent à penser. La tonalité conflictuelle de leurs écrits permet d'opérer une critique de l'idéologie morale pesant sur les femmes migrantes racisées.

IV. Dynamique de la thèse

La thèse s'interrogera sur la manière dont cette structure de sentiment conflictuelle et amoral s'incarne dans les textes étudiés. Divisée en six chapitres, elle se propose d'explorer l'hypothèse d'une écriture affective et théorique négative qui secrète du savoir tout en sondant des modalités physiologiques d'existence. C'est l'objet du premier chapitre qui, portant sur l'intégralité des œuvres, montre comment celles-ci traitent le politique sous la forme d'une trace somatique. La manière dont les sentiments négatifs de l'expérience vécue peinent à être exprimés verbalement conduit les autrices à rechercher de nouvelles modalités d'inscription dans des genres littéraires normés. Les quatre chapitres suivants s'intéressent à la manière dont les textes explorent le pacte affectif de genres littéraires hégémoniques pour y inscrire leur distinction sous la forme d'une dissonance émotionnelle et dire la difficulté d'un commun « féminin » et états-unien. Le deuxième chapitre réexamine la dimension supposément mobile de l'émotion en enquêtant sur les textes du corpus qui empruntent au *Bildungsroman* pour exprimer des sentiments de paralysie ou de rebours. Le chapitre 3 étudie le genre de la romance sur la piste d'un malheur troublant qui agit comme une critique de l'amour néolibéral et de la liberté définie par le libéralisme. Le chapitre 4 porte sur les *memoirs* du corpus, qui problématisent les lectures compassionnelles de ces textes, interrogent la possibilité d'une thérapie par l'écriture et les présupposés idéologiques d'authenticité des affects. Le chapitre 5 soutient que les cycles de nouvelles cherchent, à travers la sérialité, des expériences de lassitude qui modalisent la temporalité présente et récurrente des discriminations. Enfin, le dernier chapitre reprend la totalité des œuvres pour y étudier le lien entre impureté morale et représentation littéraire de la discordance ou du conflit. On y verra comment les textes complexifient les catégories d'innocence et de soin (« *care* ») en examinant la manière dont elles peuvent être utilisées comme outils de domination.

CHAPITRE 1

DIFFÉRENCES, SENTIMENTS NÉGATIFS, CORPS ET LANGAGE

Comme nous l'avons vu en introduction, c'est dans le militantisme de terrain des années 1960 ainsi que dans l'étude des manifestations concrètes de la discrimination, que l'intersectionnalité cherche à comprendre les individualités au croisement de différents paramètres, comme le genre et la race, qui agissent de manière simultanée et concomitante. Jean-Paul Rocchi souligne les fondements sensibles de cette réflexion politique lorsqu'il parle, chez Kimberlé Crenshaw, de « la conceptualisation d'une expérience vécue : une expérience incarnée, forte d'une affectivité raisonnable et raisonnée, mais aussi l'expérience individuelle et collective d'une identité duelle, même plurielle¹ ». Les contours flous de cette mystérieuse « expérience vécue », aux confins du corps et de l'esprit, du personnel et du politique, semblent comprendre la texture des sentiments même si cette « subjectivité prise dans l'écheveau de relations humaines, culturelles, politiques, sociales et affectives » paraît d'emblée bien nébuleuse et insaisissable. La littérature ne serait-elle ainsi pas plus à même que la sociologie de s'en emparer ? Rocchi considère, par exemple, que, bien avant les années 1990, James Baldwin préfigure et « prépare le terrain du concept en gestation² ». De nombreux philosophes phénoménologues de la race et du genre, comme Simone de Beauvoir ou Frantz Fanon, se sont d'ailleurs fondés sur des textes littéraires pour affirmer la construction sensible de la différence³. Pour Catherine Bernard, la littérature, par le travail de représentation qu'elle propose a ce privilège de pouvoir mettre en forme le corps politique et d'aller « au plus intime de notre expérience du présent⁴ ».

Cependant, comme le montre Rocchi, l'écriture littéraire, en tant que discours, est nécessairement en décalage avec les soubresauts infralangagiers de la conscience. Cette expérience affective que décrit Baldwin est d'autant plus fuyante qu'elle est prise « dans une réalité indexée sur l'aliénation et l'humiliation⁵ », dont l'expression est socialement condamnée, dominée par d'autres représentations et réduite au silence. Dans ce premier chapitre, il s'agira de voir dans quelle mesure les œuvres du corpus, contemporaines de l'institutionnalisation croissante de l'intersectionnalité et informées par cette production théorique, produisent également un supplément critique par une attention à des situations

¹ ROCCHI Jean-Paul, « L'intersectionnalité ou la conceptualisation de la chose vécue », dans BOUSSAHBA-BRAVARD Myriam, DELANOË-BRUN Emmanuelle et BAKSHI Sandeep (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? Dominations plurielles : sexe, classe et race*, Paris, Payot, 2021, p. 35-62. 44.

² *Ibid.* 38.

³ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race : pour une phénoménologie critique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022. 27.

⁴ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion : du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris, PUPS, 2018. 18.

⁵ ROCCHI Jean-Paul, « L'intersectionnalité ou la conceptualisation de la chose vécue », dans BOUSSAHBA-BRAVARD Myriam, DELANOË-BRUN Emmanuelle et BAKSHI Sandeep (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ?*, *op. cit.* 38.

esthétiques et affectives déplaisantes qui, en l'occurrence, expriment la manière dont les différences défont le corps social. L'attention portée à l'intériorité de l'expérience vécue devient un moyen de réfléchir aux dominations et aux formes de résistance, y compris dans des états ambigus qui ne se réduisent pas à la soumission ou à la rébellion. Néanmoins, la tension phénoménologique des textes vers l'expérience physique des sentiments négatifs façonnés par les rapports sociaux s'accompagne d'un scrupule poststructuraliste et politique qui soustrait ces émotions à la langue, et plus particulièrement à la langue anglaise, faisant osciller leur expression entre silence et explosion.

Beaucoup de critiques associent aux années 1990, qui marquent le début de notre corpus, une rupture vis-à-vis du postmodernisme et du formalisme excessif de la décennie précédente⁶. Cette tension entre la quête de l'expérience corporelle et psychologique par l'écriture et la conscience de son inaccessibilité peut être attribuable à un contexte littéraire marqué par deux mouvements contradictoires qui, selon Rachel Greenwald Smith, se poursuivent dans les années 2000 : une urgence mimétique suscitée par les crises et la conscience des médiations nombreuses et invisibles façonnant l'espace social et poussant à davantage d'expérimentation et de jeux avec le langage⁷. Il en ressort une esthétique du compromis⁸, selon Greenwald Smith, qui cherche à combiner expérimentation formelle et attrait populaire. Jonathan Franzen a par exemple recours à un tableau des affects qu'elle dit personnels, c'est-à-dire compatibles avec le néolibéralisme pour rendre accessible des essais formels⁹. Cette esthétique du compromis est une toile de fond importante pour comprendre la manière dont les affects sont utilisés, au contraire, de manière politique chez les autrices du corpus comme symptômes collectifs et non comme des manifestations individuelles destinées à générer de l'empathie. C'est ainsi que l'on peut comprendre, parmi les autrices qui nous intéressent, deux conceptions pourtant éloignées de la création. Chimamanda Ngozi Adichie, dans son entretien avec Arinze Ifeakandu, rejette la fiction d'idées « expérimentale » en y opposant l'écriture de personnages, de lieux et d'affects, tout en parlant du caractère genré de la réception de la colère¹⁰. Pour Zinzi Clemmons, la pensée de l'esthétique se combine automatiquement à une réflexion sur la race et le genre : elle souligne la dimension politique

⁶ GREENWALD SMITH Rachel (dir.), *American Literature in Transition, 2000–2010*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017. 2-3.

⁷ *Ibid.* 4.

⁸ Voir GREENWALD SMITH Rachel, *On Compromise: Art, Politics, and the Fate of an American Ideal*, Minneapolis, Graywolf Press, 2021.

⁹ MANNING Nicholas, « Why Study Unknowable Intensities? On Contemporary Affect Theory, With An Interview With Rachel Greenwald Smith », *Revue française d'études américaines*, vol. 151, n° 2, 2017, p. 140- 150. 145.

¹⁰ IFEAKANDU Arinze, « On Half of a Yellow Sun, Emotional Truth, & the Pain of Fiction: Chimamanda Adichie in Conversation with The Muse Journal of the University of Nigeria », *Nsukka, Brittle Paper*, 10 février 2017, [<https://brittlepaper.com/2017/02/exclusive-interview-adichie-talks-hoays-emotional-truth-pain-fiction-muse-journal/>], consulté le 26 décembre 2022.

de cette exigence formelle, en regrettant la distinction habituelle entre ces deux tendances¹¹. Dans les deux cas, on observe une combinaison de l'esthétique, au sens large du terme, et de la politique même si, chez Clemmons, la revendication stylistique d'un texte composé en fragments, qu'elle disait impubliable¹², s'oppose au réalisme psychologique des textes d'Adichie. La période dans laquelle s'inscrit le corpus voit aussi émerger de nouvelles manières de lire les textes. Selon Anu Koivunen¹³, la production de savoir féministe en général et les méthodes de lecture textuelles en particulier s'infléchissent en même temps que le « tournant affectif » pour s'intéresser à la manière dont le sujet incarné peut permettre de réévaluer les passions comme jugements et pensées. Le corps est traqué épistémologiquement : la lecture est réexaminée comme un acte corporel voire sensuel et non plus comme une opération abstraite détachée des sentiments¹⁴.

Ainsi, il faudra analyser comment les textes plongent dans la matérialité de la vie vécue pour y débusquer les effets de la domination. À cet égard, nous nous interrogerons sur la résonance entre notre corpus littéraire et une production de phénoménologie critique sensible au genre et à la race qui émerge dans les années 1990, inspirée notamment par Frantz Fanon, pour qui « l'oppression est pensée comme une expérience ordinaire, à la fois psychique, corporelle et intersubjective¹⁵ ». Les récits étudiés auraient alors une vocation de clarification en nommant la manière dont le monde impacte négativement des corps qui le perçoivent depuis leur ancrage singulier, démystifiant le postulat d'une apparition neutre des phénomènes. En se concentrant sur les effets tangibles des affections plutôt que sur la réalité vaporeuse de l'affect¹⁶, les textes déconstruisent alors les idéologies « qui nient les effets réels engendrés par le racisme et conçoivent la "race" comme une simple catégorie discursive, une fonction idéologique¹⁷ ».

Comprendre une formation politique implique alors d'analyser l'« ensemble infiniment complexe de sensations et représentations par lesquelles ce corps collectif advient à lui-même et que parallèlement il matérialise¹⁸ ». Comme dans la philosophie phénoménologique qu'ils

¹¹ PEREIRA Gabriela, « Episode 165: Weaving Fiction from Reality—with Zinzi Clemmons », *DIY MFA*, 20 septembre 2017, [<https://diymfa.com/podcast/episode-165-zinzi-clemmons>], consulté le 26 décembre 2022.

¹² Zinzi Clemmons aurait composé son roman sur le modèle de Jenny Offill avec *Dept. of Speculation* en découpant le textes en différentes portions qu'elle aurait ensuite réarrangées dans un ordre moins linéaire. Voir BAUSELLS Marta, « Zinzi Clemmons on her first novel: "I'm proud of it, because I didn't hold anything back" », *The Guardian*, 20 septembre 2017, [<https://www.theguardian.com/books/2017/aug/10/zinzi-clemmons-what-we-lose-interview>], consulté le 26 décembre 2022.

¹³ LILJESTRÖM Marianne et PAASONEN Susanna (dir.), *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, op. cit. 8-9. Voir aussi CLOUGH Patricia Ticineto et HALLEY Jean (dir.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007.

¹⁴ FOSTER Travis M. (dir.), *The Cambridge Companion to American Literature and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022. 157-158.

¹⁵ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, op. cit. 13.

¹⁶ MANNING Nicholas, « Why Study Unknowable Intensities? », art.cit. 143.

¹⁷ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, op. cit. 22.

¹⁸ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, op. cit. 18.

semblent accompagner sans s'y réduire, les textes que nous proposons d'étudier donnent à voir des sentiments qui n'émanent pas d'une sphère intérieure mais circulent dans l'espace social en modelant les subjectivités. Ainsi, les différences qui s'opèrent entre les corps résultent d'opérations affectives et sensorielles. Injustice et inégalité se voient reconduites par des manières de percevoir et de ressentir¹⁹, opérations de la « conscience pratique » plutôt que « discursive²⁰ » dans les termes d'Iris Marion Young. Dans le cas de la construction raciale, nous mettrons l'accent sur une oscillation entre un régime d'invisibilité et de visibilité²¹. Ce régime se traduit par des sentiments ambivalents qui naissent face à la difficulté d'accès de l'écriture à la matérialité du corps vécu minoritaire, souvent scruté et réduit à une chair sans âme ou, au contraire, désincarné et pudiquement recouvert d'un voile d'abstraction. Un intérêt particulier sera porté à la transposition d'une époque post-raciale prétendument insensible à la couleur de peau (« colorblind²² ») dans le royaume affectif en examinant la manière dont les textes interrogent et esquivent un *Zeitgeist* parfois anesthésié en matérialisant des différences qui lui échappent.

Cet « engagement du côté de la corporéité » pour « redéfinir et redéployer les modalités d'appartenance de l'individu dans le tout collectif » et témoigner du « contact frictionnel avec une réalité chaotique » qui « génère une négativité irritante, impossible à nier²³ » se manifeste dans les projets littéraires formulés par les autrices du corpus qui ont souvent pour ambition de « donner corps » à leurs sentiments négatifs. Ainsi, Jhumpa Lahiri déclare vouloir compenser son manque d'inscription géographique et son détachement existentiel par une écriture de la présence²⁴, procédant à la gestation morbide d'une créature qui, sitôt née, deviendrait un cadavre reflétant ses propres complexes d'imperfection²⁵. Cisneros, quant à elle, personnifie ses émotions sous la forme de démons qu'elle cherche à cannibaliser par l'écriture : « I do want to devour my demons—despair, grief, shame, fear—and use them to nourish my art. Otherwise they'll devour me²⁶ ». Clemmons illustre la peur qu'elle a de l'écriture réussie par une image

¹⁹ MANNING Nicholas et BERLANT Lauren, « “Intensity is a signal, not a truth”: An interview with Lauren Berlant », *Revue française d'études américaines*, vol. 154, n° 1, 2018, p. 113-120.119 ; GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, op. cit. 22.

²⁰ YOUNG Iris Marion, *Justice and the Politics of Difference*, op. cit. 131-134.

²¹ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, op. cit. 22.

²² ROCCHI Jean-Paul, « L'intersectionnalité ou la conceptualisation de la chose vécue », dans BOUSSAHBA-BRAVARD Myriam, DELANOË-BRUN Emmanuelle et BAKSHI Sandeep (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ?*, op. cit. 57.

²³ REYNES-DELOBEL Anne et TECUN Dante Barrientos, « Écrire les Amériques au féminin : un regard transnational », dans Dante BARRIENTOS-TECUN et Anne REYNES-DELOBEL (dir.), *Écritures dans les Amériques au féminin : Un regard transnational*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017. [<https://books.openedition.org/pup/7457>], consulté le 2 janvier 2023.

²⁴ LAHIRI Jhumpa, *In Other Words*, trad. Ann Goldstein, New York, Knopf, 2016. 87.

²⁵ *Ibid.* 112-112.

²⁶ CISNEROS Sandra, *A House of My Own: Stories from My Life*, New York, Vintage Books, 2016. 138.

d'un corps exposé et mis à nu²⁷. Ailleurs, elle fait de Ta-Nehisi Coates le penseur de référence du mouvement BlackLivesMatter²⁸ alors que ce dernier est un écrivain soucieux de transcrire la dimension biopolitique de la peur d'annihilation infligée aux corps africains-américains. La politique du corps a été au cœur de nombreuses discussions autour de l'œuvre d'Adichie notamment dans le motif capillaire, symbole d'une différence culturelle et symbolique menacée²⁹ et déplacement allégorique qu'affirme le texte lui-même lorsqu'il fait des cheveux une métaphore parfaite de la race en Amérique (« perfect metaphor for race in America³⁰ »). Zhang fait de la matière même de son texte un support haptique lorsqu'elle décrit ses poèmes et le sujet lyrique qu'il mettrait en scène comme de l'émotion visqueuse, suintante et gluante qu'elle déverserait sur le lecteur³¹. Enfin, l'écriture percutante de Gurba a fréquemment été décrite comme des coups de poing calibrés, assés au lecteur pour lui faire éprouver la cruauté dont elle est familière³² et réussir à faire naître de l'émotion par un nouveau chemin brutalisant³³.

Cependant, si l'écriture est animée par cette physiologie politique, elle n'en fait pas moins apparaître les « structures sociales et historiques³⁴ » invisibles qui régulent et conditionnent les consciences. Conformément aux grands principes de la phénoménologie critique inspirée de Merleau-Ponty, le monde est comme dénaturalisé par l'exhibition des fondements qui rendent raison de son fonctionnement et que l'on ne saurait mettre en suspens par une époque³⁵ : en l'occurrence, malgré une écriture somatique, c'est ce que Massumi appelle « la vraie immatérialité du concret [nous traduisons] » (« the real incorporeality of the concrete³⁶ ») que contiennent les affects qui apparaît à l'œil nu. Le corpus narratif, en ce sens, produit aussi de la théorie *en même temps* qu'il sonde le terrain : le vécu viscéral ne sert pas simplement de prélude à l'abstraction, il en est le vecteur et l'instrument. Les intensités

²⁷ PEREIRA Gabriela, « Episode 165 », art. cit.

²⁸ CLEMMONS Zinzi, « Ta-Nehisi Coates Has Given #Black Lives Matter Its Foundational Text », *Literary Hub*, 8 octobre 2015, [<https://lithub.com/ta-nehisi-coates-has-given-black-lives-matter-its-foundational-text/>], consulté le 2 janvier 2023.

²⁹ EMENYONU Ernest N. (dir.), *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*, Woodbridge, James Currey, 2017. 245.

³⁰ ADICHIE Chimamanda Ngozi, *Americanah*, Londres, Fourth Estate, 2014. 297.

³¹ O'REGAN Kathryn, « Jenny Zhang, the poet writing about “oozy, gooey persistent feelings” », *Sleek Magazine*, 5 août 2020, [<https://www.sleek-mag.com/article/jenny-zhang-poet-writing-about-feelings-emotions-pandemic-my-baby-first-birthday/>], consulté le 2 janvier 2023.

³² DAUM Meghan, « In Search of Lost Time », *The New York Times*, 22 décembre 2017, [<https://www.nytimes.com/2017/12/22/books/review/best-memoirs.html>], consulté le 2 janvier 2023.

³³ Sehgal utilise l'expression « zap you into feeling » pour qualifier l'effet de la prose de Gurba et parle d'un *memoir* « bouillant » (« scalding »). SEHGAL Parul, *An Account of Surviving Assault Mixes Horror and Humor*, *The New York Times*, 19 décembre 2017, [<https://www.nytimes.com/2017/12/19/books/review-mean-myriam-gurba.html>], consulté le 9 juillet 2022.

³⁴ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, op. cit. 8-9.

³⁵ *Ibid.* 9.

³⁶ Cité dans MANNING Nicholas, « Why Study Unknowable Intensities? », art. cit. 143.

signalent des contenus épistémologiques discordants, parfois conflictuels et cryptiques, qui ne tiennent pas du jugement universel³⁷ : on y trouve une expérience qui « est aussi pensée³⁸ » comme le dit Catherine Bernard en s’inspirant du concept de Raymond Williams de « structure de sentiment » à propos de la littérature britannique contemporaine. C’est d’ailleurs pour cette raison que l’affect, réalité physique et psychique, est devenu un sujet d’études prisé de la pensée féministe, notamment dans son tournant phénoménologique en ce qu’il permettait de questionner un dualisme cartésien strict et d’envisager la vie incarnée comme une pratique spéculative, rendant poreux le seuil entre corps et esprit³⁹

Par ailleurs, Catherine Bernard associe cette consubstantialité de la sensation et de la connaissance, cet entrelacs du corps et du concept, à l’influence de la philosophie britannique empiriste⁴⁰. En ce qui nous concerne, il s’agit ici de chercher un héritage de la pensée pragmatique américaine dont Hill Collins a souligné les points communs et les divergences avec la pensée de l’intersectionnalité, notamment autour de la conception de l’expérience⁴¹. Nous montrerons comment les autrices, en se concentrant sur des corps réactifs qui se transforment au contact de logiques sociales invisibles, rendent compte d’une expérience qui n’est nullement immuable mais dynamique et susceptible d’être contestée. L’expérience, comme lieu où se cristallisent les dominations subies, n’est pas un substrat authentique évident que l’écriture se proposerait de retrouver : elle est un lieu contingent de mutations, d’inclusions et d’exclusions qui conduisent les silhouettes à s’altérer, se défigurer, se remodeler au gré des rencontres, s’actualiser dans le devenir, se former, se déformer et se transformer dans la béance des possibles lacunaires d’un corps. En cela, les sentiments négatifs ne produisent pas d’identités stables et homogènes : ils façonnent et font réagir. En envisageant les conséquences pratiques de la notion de différence, les autrices, comme d’autres figures littéraires avant elles contemporaines du pragmatisme⁴², proposent des compositions littéraires qui reproduisent la dynamique de l’expérience, processus interactionnel sous forme de boucle de perceptions, d’actions et de conséquences qui forment aussi bien le sujet que le monde social. Il s’agira ainsi de réfléchir au positionnement de ces autrices par rapport à une pensée pragmatique souvent

³⁷ MANNING Nicholas et BERLANT Lauren, « “Intensity is a signal, not a truth” », art. cit. 115-116.

³⁸ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, op. cit. 16.

³⁹ LILJESTRÖM Marianne et PAASONEN Susanna (dir.), *Working With Affect in Feminist Readings*, op. cit. 14-15.

⁴⁰ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, op. cit. 17.

⁴¹ COLLINS Patricia Hill, « Piecing Together a Genealogical Puzzle: Intersectionality and American Pragmatism », *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, III, n° 2, 2011, [<https://journals.openedition.org/ejpap/823>], consulté le 2 janvier 2023.

⁴² GRIMSTAD Paul, *Experience and Experimental Writing: Literary Pragmatism from Emerson to the Jameses*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

perçue comme une allégorie de l'américanité, ayant pourtant échoué à rendre compte de dynamiques d'exclusion minoritaires propres à l'Histoire du pays⁴³.

Les tenants du tournant affectif ont beaucoup insisté sur la distinction entre émotions et affects: les premières étant nommées et identifiables, les seconds des forces préconscientes, non subjectives échappant à toute tentative de nomenclature et classification. Même si, comme le dit Nicholas Manning, cette distinction tient plus du modèle théorique que des « vicissitudes⁴⁴ » de la vie, elle doit être prise en compte pour un corpus qui met en son cœur des émotions difficiles à articuler qui tiennent plutôt de ce que Sianne Ngai appelle « tonalité », une atmosphère perçue et diffuse qui n'est pourtant pas attribuée à des personnages (« unfelt but perceived feeling⁴⁵ »). Or, ces textes approchent ces atmosphères par un biais nécessairement langagier. L'inéluctable médiation nuance l'aspiration phénoménologique qui est en lutte avec une langue anglaise aussi désignée comme un instrument de pouvoir domestiquant les corps et les dispositions affectives, participant à plein d'un régime de contraintes rendant la réalité vécue incommensurable aux mots utilisés. Ces émotions négatives sont d'autant plus intenses qu'elles naissent de la distance irrémédiable qui les sépare du nominalisme de la catégorie. Celle-ci est un instrument disciplinaire qui rend parfois évidente l'ambivalente différence à soi constatée et reconduite, toujours plus intense lorsque l'on vit une existence au croisement de positionnements multiples⁴⁶. Ce conflit entre l'expérience affective et la langue, notamment anglaise, est avivée chez des autrices souvent bilingues qui cherchent dans une terminologie nouvelle, perdue ou en voie de disparition, les mots maladroits pour dire plus justement une intensité idiosyncratique. L'aventure particulière de Jhumpa Lahiri avec le troisième terme de la langue italienne apprise tardivement et dans laquelle elle écrit désormais ses œuvres exprime la quête d'une langue affective en rupture avec l'angoisse secrétée par la langue anglaise, au péril de la précision et de la perfection. Dans *In Other Words*, Lahiri évoque la pluralité de ces sentiments négatifs qui naissent de l'écart entre la langue majoritaire et la langue minoritaire, et plus encore de l'usure ou de la déperdition d'une langue supposément maternelle⁴⁷. Comme dans le reste du corpus, nous proposons d'analyser des textes qui cherchent à dire l'émotion mais qui sont conscients des murs communicationnels provoqués par la discrimination raciale et, parfois, le manque de maîtrise d'une langue. La crise structurelle de ces identités, renforcée

⁴³ Voir COLLINS Patricia Hill, « Piecing Together a Genealogical Puzzle: Intersectionality and American Pragmatism », art. cit. et PRATT Scott L., *Native Pragmatism: Rethinking the Roots of American Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 2002. xii.

⁴⁴ MANNING Nicholas, « Why Study Unknowable Intensities? », art.cit. 141.

⁴⁵ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, op. cit. 28.

⁴⁶ BOUSSAHBA-BRAVARD Myriam, DELANOË-BRUN Emmanuelle et BAKSHI Sandeep (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ?*, op. cit. 38. « Le soi multiple que l'on est ou croit être adhère-t-il toujours à lui-même et en pleine conscience de la multiplicité et de l'unité qui ensemble le fondent ? »

⁴⁷ LAHIRI Jhumpa, *In Other Words*, op. cit. 19.

par un rapport politique à l'anglais, peut engendrer une mise en scène du repli sur soi, du silence et de l'enfermement solitaire. Mais, si elle doit négocier avec l'ineffabilité, la frustration de ces perceptions situées peut aussi être matérialisée par des extériorisations explosives, reposant parfois sur les ressources de l'inintelligibilité défensive. Ces effets rythmiques de balancier, la manière dont les autrices jouent de l'opacité et du retrait mais aussi ce que l'on peut envisager comme une écriture de la déflagration seront au cœur de ce chapitre. Ces intensités négatives, qui ne se communiquent pas ou mal et dont les autrices s'engagent à retranscrire la texture différentielle, nous conduiront à examiner la structure du collectif social exprimée par ces textes. Nous nous interrogerons, pour finir, sur les différentes modalités d'un langage commun que les textes esquissent.

I. Matérialité des dominations : différences corporelles

L'expérience affective amplifie la sujétion et la rend perceptible pour mieux la critiquer, selon les analyses de Sianne Ngai qui affirme que la différenciation affective permet de matérialiser des différenciations et des hiérarchies sociales⁴⁸. Les textes utilisent manifestement les manières négatives de percevoir et de sentir pour désigner la manière opacifiée dont les corps auxquels ils font référence éprouvent de la domination.

1. Crise de l'apparition

C'est ainsi la matérialité sensible de ces expériences de femmes qui est mise en valeur. Entre l'idéologie qui en ferait de pures abstractions éthérées, ou celle qui les réduirait à leur simple existence physique, le texte négocie et cherche à allier phénoménologiquement matière et pensée pour leur donner toute leur substance. Simultanément, les textes disent les sentiments négatifs qui accompagnent la tentative d'écriture de ces corps genrés et racialisés, qui sont tantôt invisibles et inaccessibles tantôt épiés et traqués.

a) Effacements

Les autrices du corpus expriment la crise esthétique suscitée par l'effacement de certains corps, relégués à une forme d'indifférence sensorielle mais aussi de construction abstraite et imaginaire. Ainsi, Cathy Park Hong dédie le chapitre « Portrait of an Artist » de *Minor Feelings* à Theresa Hak Kyung Cha et cherche, en revenant sur les circonstances de sa mort, à rendre

⁴⁸ MANNING Nicholas, « Visceral Encounters », art. cit. 131. Voir ce qu'elle emprunte à Silvan Tomkins sur le rôle matérialisant de l'affect NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, op. cit. 55.

hommage à cette poète, autrice de l'œuvre postmoderne et canonique de la littérature asiatique américaine *Dictee*. L'artiste a été violée et tuée par un agent de sécurité peu après la sortie de son livre et Hong enquête sur le silence qui entoure cet événement atroce, généralement absent des travaux académiques qui lui sont consacrés. Elle fait état de son scepticisme quant au voile pudique jeté sur son sort au nom de motifs supposément nobles, comme la mise au premier plan de son œuvre littéraire :

It was essential early on to foreground the importance of *Dictee*, to champion her innovations, while deflecting what happened to her lest the public became diverted by her appalling death. It was as if her minders had to protect the legacy of her art from the sordid forces of her rape and murder. But I wonder if their protectiveness may have been too effective. Right after her homicide, there was no news coverage except for a brief obituary in *The Village Voice*. This lack of coverage, I suspect, is because she was—as the police described her—“an Oriental Jane Doe.” But since then, despite court records that are available to the public, there has been no other story about her rape and murder, enshrouding Cha in mystery and hushed hearsay. (*MF*, 164-165)

L'écriture fait d'abord mine d'admettre les arguments avancés par les différents intellectuels qui justifient la « mort de l'auteur » au moyen d'appréhensions textuelles structuralistes de *Dictee*. Ils célèbrent la vie « vraiment vécue », c'est-à-dire éternelle, de la littérature en niant les forces temporelles et humaines de la destruction (« diverted by her appalling death », « from the sordid forces of her rape and murder »), dans un divorce entre art et réalité supposément valorisant esthétiquement (« to foreground the importance of *Dictee*, to champion her innovations », « protect the legacy of her art »). Toutefois, l'ironie est manifeste dans l'inflexion qui est donnée au terme de « protection » (« if their protectiveness may have been too effective »), la préservation se muant en un étouffement médiatique savamment orchestré. La présence du textile, transcription du sort réservé à Cha qui est recouverte de silence (« enshrouding Cha »), donne également à voir un linceul, si bien que le manque de couverture journalistique (« no news coverage », « lack of coverage ») peut être compris comme un excès de couverture, une superposition de couches textiles jetées sur le cadavre de l'artiste pour mieux le dissimuler. En voulant bien faire, Hong suggère, en creux, que l'on a rejoué une partition raciste destinée aux femmes asiatiques (« an Oriental Jane Doe »). En effet, pour Anne Cheng, la racialisation spécifique du corps de la femme orientale consiste, dans l'histoire américaine, non pas à la réduire à sa chair mais, au contraire, à faire d'elle un sujet assimilé à ses ornements, ses objets décoratifs, ses parures, la surface de ses vêtements. Elle baptise ce procédé, qui réduit la substance à une surface superficielle, du néologisme « ornamentalisme [nous traduisons] » (« ornamentalism⁴⁹ »). Hong écrit ainsi cet accès difficile au corps de Cha : elle fait débiter le procès-verbal de la soirée de sa mort par une description minutieuse de ses vêtements et s'attarde sur tous les discours théoriques dans lesquels son œuvre paraît emmaillotée.

⁴⁹ CHENG Anne Anlin, *Ornamentalism*, op. cit. 22.

Ce point de départ éclaire le geste artistique de l'autrice qui tente de prendre à rebours une production d'art contemporain, dans laquelle celle de Cha est souvent comprise, dont il est communément admis qu'elle aurait fait disparaître le corps et fait émerger des artistes souhaitant le voir revenir sous une forme vengeresse, comme le dit Françoise Král⁵⁰. Ainsi, elle s'efforce de proposer une biographie incarnée de Cha en multipliant des images somatiques : des gants retrouvés sur le cadavre toujours habités par des mains fantomatiques (« they looked alive », *MF*, 178), des traces d'égratignure laissées par les ongles de l'artiste sur son agresseur (« there were deep scratches all over Sanza's forearm and on his face », *MF*, 170), un dernier regard cinématographique et bien vivant qui clôt la section (« Her eyes are present, alert, not haunted at all », *MF*, 180). Cependant, le texte s'interroge aussi, sous la forme d'une insatisfaction métatextuelle, sur la projection d'un regard réparateur sur le corps de l'autrice : elle a beau vouloir proposer un « déplacement du regard » (c'est ainsi que nous traduisons le « dysgazing⁵¹ », défini par Françoise Král comme une manière pour l'artiste diasporique d'imiter et de subvertir le regard stéréotypé et étroit jeté par l'Occident sur le corps « autre »), elle montre que les tenants et les aboutissants d'une telle démarche ne sont pas évidents et que l'on s'aventure nécessairement en terrain miné⁵². Aussi s'interroge-t-elle lorsqu'elle décrit le cadavre :

Doubt creeps in as I write this. What do I add? What do I leave out? Do I include the rug in which her body was rolled, the straw in her hair that matched the straw in the van? The scrapes on her body that matched the pattern of abrasions on the floor of the elevator shaft? Detail, in this case, is also evidence. There is no room for indeterminacy. (*MF*, 166)

L'irrésolution qui la ronge quant à la représentation du corps peut avoir de multiples sources. D'une part, l'incertitude sur la quantité de détails à restituer interroge l'équivalence entre visibilité et agentivité que soulève Françoise Král⁵³ : peindre ce cadavre dans son état inconscient, passif (« her body was rolled ») et blessé (« scrapes on her body »), n'est-ce pas reproduire une intrusion scopique non-consensuelle propre à un regard occidental voyeuriste ayant une appétence particulière pour le corps des femmes victimes de violence⁵⁴ ?

La dimension métaphysique de ce scrupule, plus que sa composante éthique, est évidente dans l'extrait de *Minor Feelings* : l'abondance des questions rhétoriques qui ponctuent ce passage témoigne d'un regard embarrassé par l'entreprise de délimitation des contours d'un corps, pour le distinguer du décor. Cette désorientation interroge, de manière presque

⁵⁰ KRÁL Françoise, *Social Invisibility and Diasporas in Anglophone Literature and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2014. 72-73.

⁵¹ *Ibid.* 75.

⁵² Françoise Král parle de la difficulté à reconstituer cette visibilité : *Ibid.* 80-81.

⁵³ *Ibid.* 88.

⁵⁴ *Ibid.* 79-80.

vertigineuse, un corps racisé dont on a tendance à prendre pour acquis l'évidente visibilité. Par ce geste d'ébranlement du cadre, Hong fait signe vers la nécessaire construction de cette visibilité, celle qui selon Magali Bessone, conditionne notre accès à la race qui n'a une objectivité qu'apparente puisque nous sommes culturellement entraînés à repérer des traits saillants socialement construits sur les corps désignés comme racialement marqués⁵⁵. Voir le corps de Cha ne va pas de soi, semble dire Hong, car ce corps est fait d'un « ensemble de catégories et de significations, elles-mêmes produites par des pratiques sociopolitiques⁵⁶ » invisibles à l'œil nu et qui conditionnent sa perception habituelle. Pour bien le dépeindre, il faudrait tendre vers cette structure impalpable. Le lexique judiciaire à la fin du passage (« Detail, in this case, is also evidence ») semble parodique du genre policier car il rappelle l'histoire de criminalisation des femmes asiatiques aux États-Unis que retrace Anne Cheng à travers son analyse du procès des vingt-deux femmes lascives (« Case of the Twenty-Two Lewd Chinese Women⁵⁷ »), un groupe d'immigrées chinoises arrivées à San Francisco en 1876 et arrêtées pour prostitution d'après leur accoutrement. Comme l'explique Cheng, l'insistance monomaniaque sur les tenues des femmes, bien qu'examinées dans le détail et traitées comme des séries d'indices, n'en rendait que plus spectrale la construction imaginaire de la race, le fantasme xénophobe d'immoralité sous-tendant l'inspection vestimentaire. Surgit en effet une crise de la preuve, car l'insistance sur des éléments tangibles ne faisait que renforcer la présence de cette invisible chimère du « Péril Jaune⁵⁸ » dans la salle d'audience⁵⁹. Quand l'invisible du cliché en vient à se substituer à la chair manquante⁶⁰, il n'y a plus qu'une présence imaginée ou une absence projetée dans les termes de Cheng (« imagined presence and projected absence⁶¹ »). La narration policière empruntée à contrecœur par Hong, qui se dit consternée par ce choix littéraire de l'exacitude, est dévalorisée par rapport à une modalité plus imaginative et spéculative, celle de l'éclipse que maîtrisait Cha. Hong exprime parfois sa crainte coupable de suppléer sa propre présence à celle de la femme qui disparaît en se projetant dans la poète : « Not only that, I'm imposing myself onto her, filling her in with myself as if I were some kind of cotton ticking » (*MF*, 174). L'image incongrue et déshumanisante du couil (« cotton ticking ») fait écho à un autre passage particulièrement frappant où Hong évoque la dysmorphie

⁵⁵ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, op. cit. 66-68 et 79.

⁵⁶ *Ibid.* 79.

⁵⁷ CHENG Anne Anlin, *Ornamentalism*, op. cit. 27.

⁵⁸ Gina Marchetti y voit une association de l'Asie à une menace morale, notamment du point de vue de la sexualité, qui remonte au Moyen-Âge mais s'accroît à la fin du dix-neuvième siècle avec une vague d'immigration de main d'œuvre chinoise dans un contexte nativiste. Ce mythe se propage par des représentations caricaturales dans la culture populaire et dans les médias. MARCHETTI Gina, *Romance and the « Yellow Peril »: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993. 2-3.

⁵⁹ CHENG Anne Anlin, *Ornamentalism*, op. cit. 37.

⁶⁰ *Ibid.* 46.

⁶¹ *Ibid.* 35.

à laquelle l'a conduite la discrimination raciale et genrée : elle dit son incapacité à se visualiser de manière cohérente et s'envisage comme une série d'éclats brisés dans une galerie des glaces déformante⁶². Ainsi, le difficile accès au corps discriminé se traduit par une écriture heurtée qui se dénigre à mesure qu'elle progresse.

L'impact psychologique néfaste que peut avoir l'occultation d'un corps social est mis en scène à la fin de la nouvelle « Hell-Heaven » de Jhumpa Lahiri. Ce texte illustre comment des pratiques discriminatoires contemporaines peuvent désormais prendre pour cible les choix stylistiques ou les habitus culturels des minorités, et non plus leurs traits physiques⁶³. Ainsi, le racisme intériorisé de la narratrice transparait dans le désagrément qu'elle endure, vêtue d'un habit traditionnel qui l'assimile aux autres personnes indiennes et la rend, en ses propres termes, peu attrayante pour les personnes blanches présentes : « I was furious with my mother for making a scene before we left the house and forcing me to wear a shalwar kameez. I knew they assumed, from my clothing, that I had more in common with the other Bengalis than with them » (*UE*, 78). Dès le début du texte, la mère, Aparna, est identifiée comme bengali par le jeune homme dont elle va tomber amoureuse, Pranab Kaku, par le biais de son sari. Bien que dans ce texte, il soit question de théâtralité des identités, la performance et les changements de costumes sont déterminés socialement, certains offrant un privilège de visibilité, d'autres condamnant à l'invisibilité, restreignant de fait le périmètre de la liberté ludique de la permutation des rôles. Dans l'épisode final qui raconte *a posteriori* un secret conservé par la mère, on apprend qu'après le mariage de Pranab Kaku, celle-ci eut l'intention de se suicider par immolation :

She did not tell Deborah that a few weeks after Pranab Kaku's wedding, while I was at a Girl Scout meeting and my father was at work, she had gone through the house, gathering up all the safety pins that lurked in drawers and tins, and adding them to the few fastened to her bracelets. When she'd found enough, she pinned them to her sari one by one, attaching the front piece to the layer of material underneath, so that no one would be able to pull the garment off her body. Then she took a can of lighter fluid and a box of kitchen matches and stepped outside, into our chilly backyard, which was full of leaves needing to be raked. Over her sari she was wearing a knee-length lilac trench coat, and to any neighbor she must have looked as though she'd simply stepped out for some fresh air. She opened up the coat and removed the tip from the can of lighter fluid and doused herself, then buttoned and belted the coat. She walked over to the garbage barrel behind our house and disposed of the fluid, then returned to the middle of the yard with the box of matches in her coat pocket. For nearly an hour she stood there, looking at our house, trying to work up the courage to strike a match. (*UE*, 82-83)

⁶² « "What is the shape of your body?" [...] I myself can't answer the question without betraying traces of dysmorphia that are left over from my youth like arsenic. In a triumphant feminist narrative, a woman reclaims her body, but I still warily regard my body at arm's length: big head, minimal body, maybe once attractive, in a gamine, androgynous way; now, my body slackens from neglect; breasts a laptop rack while I line prone on my couch, scrolling » (*MF* 175).

⁶³ Voir CHENG Anne Anlin, *Ornamentalism, op. cit.* 42 et YOSHINO Kenji, *Covering: The Hidden Assault on Our Civil Rights*, Reprint edition., New York, Random House Trade Paperbacks, 2007.

Il est difficile de ne pas voir dans cette tentative d'immolation une référence ironique aux réflexions de Spivak sur le sati, rituel devenu « champ de bataille idéologique⁶⁴ », qui consistait pour certaines veuves indiennes à s'immoler sur le bûcher de leur mari, en suivant l'exemple de la déesse du même nom. Même si l'épisode n'aboutit pas à la mort d'Aparna, le décès symbolique de son amant la conduit à vouloir disparaître dans les flammes. De plus, l'insistance du texte sur le « sari » (« she pinned them to her sari one by one », « over her sari ») semble faire entendre le mot « sati » qui en sanskrit signifie « vertueux » ou « fidèle », qualificatif qui s'applique à cette mère désirante qui n'a pas cédé à sa tentation amoureuse. Comme le rappelle Spivak, le terme « sati » tel qu'il était utilisé par les Britanniques était marqué d'une faute de grammaire puisque là où ils voyaient un rituel, le mot renvoyait en réalité à la bonne épouse martyre⁶⁵. Selon Spivak, c'est par impérialisme que les Britanniques ont cherché à interdire le sati, mais au nom de la protection des femmes : « l'image de l'impérialisme comme fondateur de la bonne société est marquée par l'adoption [espousal] de la femme comme *objet* de protection vis-à-vis des siens⁶⁶ ». À rebours de ce sauvetage externe, la narration donne à voir une femme qui semble paradoxalement chercher à se sauver elle-même par des objets (« safety pins ») dans cette scène lugubre où elle couvre soigneusement son corps d'un sari comme on préparerait une panoplie ou une armure. Loin de réactiver une idéalisation nationaliste du sacrifice amoureux des femmes, ce geste de réappropriation paradoxale pourrait se lire comme une dénonciation de pratiques impérialistes qui ne l'ont pas protégée mais n'ont fait que l'affaiblir, voire la détruire. La perception négative et raciste du sari dans la nouvelle n'empêche pas Aparna de témoigner, jusque dans ses derniers instants, de son attachement à son appareil, et, plus encore, à une manière d'être perçue. La méthode scrupuleuse avec laquelle elle cherche à rendre le sari indissociable de son corps (« so that no one would be able to pull the garment off her body ») dit à la fois le caractère artificiel et illusoire d'une identité construite dans l'écart mais aussi l'acceptation d'une confusion entre l'être social et la vérité intérieure : si défiance il y a dans cette dernière scène, c'est l'acceptation d'être une créature politique. Il n'y aurait pas de corps naturel ou authentique que le vêtement dissimulerait seulement des déterminismes sociaux qui feraient de cette couche originelle un mythe. La manière dont certains corps sont perçus depuis un arsenal de discours culturels surplombants est bien mise en scène par cette allusion discrète au sati dans lequel le geste de Boudi semble se fondre. Si le suicide convoque

⁶⁴ SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009. 84. Pour l'original, voir SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary NELSON et Lawrence GROSSBERG (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, p. 271-314. 300. « an ideological battleground ».

⁶⁵ SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », *op. cit.* 305.

⁶⁶ SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, *op. cit.* 80. SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », *op. cit.* 299. « Imperialism's image as the establisher of the good society is marked by the espousal of the woman as *object* of protection from her own kind. »

immédiatement ce geste historique, il interroge nos propres représentations ancrées et les associations d'idées qui *prédéterminent* notre appréhension de la scène.

L'incapacité d'atteindre le corps dont la scène témoigne peut cependant être lue de façon plus désespérée. La dimension ordinaire et banale du protocole entrepris par Boudi décrit sans affect, de manière neutre et béhavioriste⁶⁷ peut la conduire à envisager l'annihilation sur le même ton qu'un acte de jardinage (« which was full of leaves needing to be raked »). C'est aussi la souffrance de l'abandon, de l'« invisibilité sociale » dont parle Françoise Král, qui est mise en valeur par l'abondance des couches qui pèsent sur le corps de Boudi (« over her sari she was wearing a knee-length lilac trench coat », « then buttoned and belted the coat ») : le texte expose clairement un corps dont la matérialité indéniable n'est pas suffisante pour le rendre visible aux autres dans l'espace social⁶⁸. Ainsi, le corps se conçoit comme précaire, susceptible d'être détruit. Dans les mots de Spivak pour désigner le sati, « la profonde ironie qu'il y a à situer la volonté libre de la femme dans l'immolation de soi⁶⁹ » surgit dans le texte et fait signe vers une conception négative et aliénante de la corporéité féminine. L'absence de lexique affectif, par contraste avec la tonalité du texte originel de Spivak⁷⁰, redouble le désir d'Aparna de rendre son désespoir imperceptible (« to any neighbor she must have looked as though she'd simply stepped out for some fresh air »). L'atonie émotionnelle traduit son souhait de vivre son malheur à l'abri des regards, sans aucun spectateur (« while I was at a Girl Scout meeting and my father was at work, she had gone through the house »). Cette souffrance assourdie évoque les corps habitués à ne pas être vus, appartenant à cette classe de l'ombre dont parle Françoise Král et qui fait partie intégrante de la vie de la migration⁷¹. L'indifférence environnante est aussi présente dans la conclusion de la nouvelle car c'est par inadvertance, et non par sollicitude ou inquiétude, qu'un voisin la sauve en palabrant sur le coucher de soleil. Cet épilogue tardif accentue l'opacité d'un personnage dont les motivations restent étouffées par une série de présomptions : Spivak prend l'exemple du suicide d'une jeune fille qui avait pourtant laissé une lettre *postmortem* pour expliquer les sources politiques de son geste, attendu ses menstruations pour faire en sorte que celui-ci ne soit pas lu comme le résultat d'une histoire d'amour illicite. C'est néanmoins ce qui arriva et cette conclusion qui fut tirée, ce qui fait dire à Spivak que les subalternes ne peuvent pas parler. Ici, la prétériorité initiale (« She did not tell

⁶⁷ Courant de psychologie du début du vingtième siècle qui rejette l'introspection en faveur de l'observation de comportements dits « objectifs ». SKINNER Burrhus Frederic, *About Behaviorism*, New York, Vintage, 1976.

⁶⁸ KRÁL Françoise, *Social Invisibility and Diasporas in Anglophone Literature and Culture*, op. cit. 69-70.

⁶⁹ SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, op. cit. 90. SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », op. cit. 303. « The profound irony in locating the woman's free will in self-immolation ».

⁷⁰ MORRIS Rosalind C. (dir.), *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*, New York, Columbia University Press, 2010. 128 et 133.

⁷¹ KRÁL Françoise, *Social Invisibility and Diasporas in Anglophone Literature and Culture*, op. cit. 3.

Deborah that a few weeks after Pranab Kaku's wedding [...] ») et le statut même de ce passage qui appartient au monologue de la fille n'agissent pas vraiment comme une note de révélation et de mise à nu que certains commentateurs ont identifié dans le texte de Spivak⁷². L'insistance sur le rituel vestimentaire dissimule au contraire les émotions et les troubles ayant présidé à la tentative d'autodestruction et au revirement d'Aparna.

Pour dire cette crise de l'apparaître, *Americanah* n'a pas recours au vêtement mais à l'écriture d'un manque et d'une absence de perceptions. Elle transcrit ainsi un projet idéologique que Tim Wise désigne comme celui du libéralisme post-racial supposément insensible à la couleur de peau (que l'anglais nomme « colorblind »). Pour Tim Wise, cette construction politique atteint son apogée avec la campagne présidentielle de Barack Obama, pendant laquelle circulait un discours autour de la transcendance de la question raciale⁷³. Ce cadre chronologique coïncide avec celui du roman qui s'ouvre sur un tableau inodore et aseptisé de la ville universitaire de Princeton, appréhendée de manière floue, comme à travers un brouillard laiteux :

Princeton, in the summer, smelled of nothing, and although Ifemelu liked the tranquil greenness of the many trees, the clean streets and stately homes, the delicately overpriced shops and the quiet, abiding air of earned grace, it was this, the lack of a smell, that most appealed to her, perhaps because the other American cities she knew well had all smelled distinctly. Philadelphia had the musty scent of history. New Haven smelled of neglect. Baltimore smelled of brine, and Brooklyn of sun-warmed garbage. But Princeton had no smell. [...] She liked, most of all, that in this place of affluent ease, she could pretend to be someone else, someone specially admitted into a hallowed American club, someone adorned with certainty.

But she did not like that she had to go to Trenton to braid her hair. It was unreasonable to expect a braiding salon in Princeton—the few black locals she had seen were so light-skinned and lank-haired she could not imagine them wearing braids—and yet as she waited at Princeton Junction station for the train, on an afternoon ablaze with heat, she wondered why there *was* no place where she could braid her hair. (A, 3)

Ce néant perceptif, ce « rien » qui ouvre le texte (« smelled of nothing ») traduit davantage un émoussement collectif des sensations qu'une réalité objective. Atteinte par cette désaffection, Ifemelu elle-même voit des couleurs plus ternes (« tranquil greenness »), n'entend plus que de manière assourdie (« the quiet, abiding air »). Le plaisir qu'elle trouve dans cette fadeur généralisée est celui de l'inclusion nationale et de l'appétence hospitalière du commun (« admitted into a hallowed American club »). L'engourdissement est aussi source de bien-être car il atténue le sentiment d'ancrage des corps et donne l'impression de flotter dans un espace abstrait et immatériel, un royaume éthéré qui est presque religieux (« earned grace », « hallowed American club »). L'entreprise « colorblind », selon Omi et Winant, ne parvient à un statut hégémonique qu'à un moment néolibéral de l'Histoire : cette condition idéologique et économique qui met l'accent sur la réussite et l'accumulation individuelle favorise le succès

⁷² MORRIS Rosalind C. (dir.), *Can the Subaltern Speak?*, op. cit. 131.

⁷³ WISE Tim J., *Colorblind: The Rise of Post-Racial Politics and the Retreat from Racial Equity*, San Francisco, City Lights Books, 2010. 16.

d'un discours qui nie les structurations raciales collectives et les mouvements politiques afférents⁷⁴. Il n'est donc pas étonnant que cela se manifeste dans un environnement dont la narration exalte la richesse (« clean streets and stately homes, the delicately overpriced shops », « this place of affluent ease ») et l'élection wébérienne (« earned grace ») qu'une telle torpeur affective soit atteinte. « L'argent n'a pas d'odeur », comme le voudrait l'adage, et des environnements urbains états-uniens moins favorisés exhalent des effluves bien distinctes (« Baltimore smelled of brine and Brooklyn of sun-warmed garbage »).

Cependant, le texte montre en filigrane qu'une telle anesthésie est une fiction (« she could pretend to be someone else »), une chimère surnaturelle qui permet à Ifemelu de bénéficier d'une métamorphose magique. L'*époque* sensorielle tient aussi de l'embellissement de la réalité (« adorned with certainty »). Pour Magali Bessone, « l'affirmation de la *colorblindness* émane surtout de la majorité blanche à propos des minorités racialisées⁷⁵ » pour « nier l'assignation de valeur négative qui accompagne la mise en visibilité des minorités⁷⁶ ». Le texte d'Adichie suggère aussi que l'aveuglement est un refus de voir la structure déséquilibrée de la ville de Princeton, un projet d'ignorance active et d'exclusion qui ne fonctionne que sur la base d'une relative homogénéité de corps dominants (« the few black locals she had seen were so light-skinned and lank-haired she could not imagine them wearing braids »). Ainsi, le projet « colorblind » est une tentative de relégation à la marge des corps différents qui mettraient en péril l'existence d'une zone neutre d'indifférence. Pour jouir du droit de ne pas voir, il faut soi-même bénéficier d'un privilège qui ne se reconnaît pas. Progressivement, dans le passage cité, l'écriture d'Adichie « soulève le voile⁷⁷ » sur la blancheur de la ville et nous dessille sur les corps noirs que cet espace a rejetés vers Trenton. Elle rétablit également ce déplaisir et cette négativité contestées par la construction d'une bulle en apesanteur (« But she did not like that she had to go to Trenton to braid her hair »). Puis, en s'éloignant de la ville sur le quai du train, le corps insensibilisé de la narratrice se réveille à ses perceptions (« on an afternoon ablaze with heat ») et, simultanément, à ses questionnements (« why there *was* no place where she could braid her hair »). Cet attachement à un terrain neutre sur lequel se déploieraient les trajectoires individuelles trouve ses racines, comme le disent Omi et Winant, dans les années 1980 dans des attaques contre un système de discrimination positive qui fausserait les règles du jeu de la concurrence de tous contre tous et créeraient de supposés désavantages pour les personnes blanches⁷⁸. Une telle valorisation de l'impartialité fournit des

⁷⁴ OMI Michael et WINANT Howard, *Racial Formation in the United States*, *op. cit.* 220. Voir aussi le chapitre 8 dans son intégralité sur ce sujet.

⁷⁵ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, *op. cit.* 81.

⁷⁶ *Ibid.* 81.

⁷⁷ *Ibid.* 82.

⁷⁸ OMI Michael et WINANT Howard, *Racial formation in the United States*, *op. cit.* 219.

arguments fallacieux pour aggraver l'exclusion de certaines personnes minorisées, mises à l'écart pour leur détournement supposé de la règle comme Thandi dans *What We Lose*, stigmatisée pour sa fourberie lorsqu'elle est sélectionnée dans l'une des meilleures universités du pays : « Some started ignoring me, rolling their eyes, or snickering as I walked by. Two students went so far as to question me outright, calling me an affirmative action baby. » (WWL, 40).

Les épisodes du roman qui se déroulent durant la campagne de Barack Obama témoignent d'ailleurs de l'insatisfaction produite par un tel *nivellement* de tous les sentiments en dépit des structurations sociales. Blaine, le petit ami africain-américain d'Ifemelu, se fait le porte-parole de nombreuses voix politiques critiques de l'époque, déplorant que le grand discours sur la race d'Obama, « A More Perfect Union⁷⁹ », ait proposé une équivalence entre la colère blanche et l'indignation noire : « It's immoral to equate black grievance and white fear like this. It's just *immoral* » (A, 357). Pour Tim Wise, cette reconnaissance de la colère blanche par Obama dans ce discours personnalise les sentiments et en fait une affaire subjective, déprise de systèmes collectifs et institutionnels d'oppression⁸⁰. Ailleurs dans le livre, Adichie se propose de mettre en lumière un certain nombre de réalités invisibles, qui ne se limitent pas aux corps de mannequins noirs dans la presse féminine qu'elle exhibe pédagogiquement à Curt. Le drame de cette relation tient à l'échec de l'« avènement d'une communauté perceptive⁸¹ » dans la mesure où elle constate que son amant blanc et elle ne voient pas la même chose en raison de leurs positionnements sociaux différenciés. La combinaison de racisme et de sexisme qui lui saute aux yeux ne relève jamais de l'évidence pour Curt : « There were, simply, times that he saw and times that he was unable to see » (A, 294). L'écriture de cette perception minoritaire relève d'une voyance qui n'est pas triomphante mais honteuse, inquiète et complexée puisque le soupçon de l'hallucination n'est jamais loin. La manière dont Adichie fait du refus d'écarquiller les yeux un biais inconscient, une supposition non formulée « qu'il n'y a rien à voir dans la manière dont le visible informe le monde social⁸² », fait penser à une métaphore chez Lahiri qui souligne la façon dont les vraies raisons de l'évitement scopique ne sont pas nécessairement formulées. Sudha décrit ainsi la manière dont son amant blanc, Roger, se tient

⁷⁹ Discours prononcé à Philadelphie le 18 mars 2008. OBAMA Barack, « Transcript: Barack Obama's Speech on Race », *NPR*, 18 mars 2008, [<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=88478467>], consulté le 4 mai 2023.

⁸⁰ WISE Tim J., *Colorblind*, *op. cit.* 50-52. Voir 43-45 pour une contextualisation et une analyse de ce qui se joue autour de ce discours prononcé après la mise en circulation de vidéos du pasteur de la famille Obama émettant des critiques incendiaires vis-à-vis de la politique étrangère états-unienne, scandale qui met en péril la candidature post- raciale d'Obama.

⁸¹ ADJERAD Gabrielle, « "The delicate threads of romance" : communauté affective américaine et romance dans l'œuvre de Chimamanda Ngozi Adichie », *L'Atelier*, vol. 13, n° 1, 2021, p. 63-83. 69.

⁸² GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, *op. cit.* 82.

à l'écart de sa famille : « [...] by now she knew him well enough to accept that he would maintain a limited exposure to her family, just as he guarded his body, on the beach, from the rays of the sun » (*UE*, 151). La métaphore d'un soleil éblouissant dont on se protégerait pourrait faire croire à un éloge mais elle exprime surtout un régime de dominations blessant que l'on souhaiterait ne pas regarder en face quitte à en perdre sa lucidité.

b) Scrutées

Inversement, les œuvres du corpus ont aussi maille à partir avec la crise émotionnelle qui conduit certains corps à être excessivement scrutés, emprisonnés dans une immanence qui les déshumanise en leur conférant une existence purement spectaculaire. Chez Jhumpa Lahiri, le motif policier de la filature est souvent incarné par des personnages masculins qui s'improvisent détectives et épient des corps de femmes pour les interpréter comme des réseaux d'indices⁸³. Lahiri conjugue la paranoïa, comprise comme forme pathologique d'un sentiment de peur, au masculin alors qu'usuellement, comme le rappelle Sianne Ngai, dans des fictions conspirationnistes elles-mêmes héritières du film noir et du thriller, la paranoïa masculine est présentée comme une forme de théorisation légitime, un cheminement épistémologique valide conduisant à l'appréhension du réel dans un cadre systémique et holistique⁸⁴. En ce sens, Lahiri n'emprunte pas la méthode de Margaret Atwood qui, dans ses fictions sur le harcèlement, nous confronte aux troubles paranoïaques de la victime, pour mettre en image les dommages psychiques liés à la romance hétérosexuelle et à la persécution masculine⁸⁵. Lahiri choisit plutôt de conforter les doutes liés à l'impression d'être observée en nous présentant certains personnages féminins depuis le regard d'un apprenti herméneute qui, traquant la vérité sur leur visage et sur leurs membres, glane des preuves de leur identité mais ne fait que projeter des fantasmes produisant la matière de l'expérience observée. Le scrupule a tôt fait de se transformer en soupçon de culpabilité et des divagations acquièrent la densité de faits tangibles. On trouve des traces, dans ce procédé littéraire, de ce qu'invente Poe dans la première histoire de détective inspirée par le pragmatisme, « *The Murders in the Rue Morgue* ». Selon Paul Grimstad, il s'agit d'une forme d'inférence qu'il appelle « abduction » en anglais, observation qui correspond à l'invention d'une hypothèse commode adaptée à l'expérience empirique⁸⁶.

⁸³ Sur la tradition réaliste du déchiffrement du portrait de femme voir LE RESTE Anne-Claire, « Les capricieuses de Henry James : Le portrait et la femme, une affaire de surface » in *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Sophie Marret et Claude Le Fustec (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. 213-234.

⁸⁴ NGAI Sianne, *Ugly feelings*, op. cit. 299.

⁸⁵ MELLEY Timothy, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar American*, Ithaca, Cornell University Press, 2000. 114-117.

⁸⁶ GRIMSTAD Paul, *Experience and Experimental Writing*, op. cit. 48-51.

Lorsque Pranab Kaku raconte avoir déchiffré le corps de celle qu'il appelle Boudi, il révèle les tenants trompeurs d'une démarche supposément animée par la vérité mais en réalité dictée par une recherche de sécurité. Le corps se matérialise ainsi devant nous sous l'effet de la paranoïa de l'observateur :

After Pranab Kaku was befriended by my parents, he confessed that on the day we met him he had followed my mother and me for the better part of an afternoon around the streets of Cambridge, where she and I tended to roam after I got out of school. He had trailed behind us along Massachusetts Avenue and in and out of the Harvard Coop, where my mother liked to look at discounted housewares. He wandered with us into Harvard Yard, where my mother often sat on the grass on pleasant days and watched the stream of students and professors filing busily along the paths, until, finally, we were climbing the steps to Widener Library so that I could use the bathroom, he tapped my mother on the shoulder and inquired, in English, if she might be a Bengali. (*UE*, 60-61)

Traitée comme un secret amusant, mais désignée par le terme « confession » connotant la honte du mensonge tardivement divulgué (« after Pranab Kaku was befriended by my parents »), l'approche du personnage n'est pas sans duplicité, ni sans malveillance. L'itinéraire qu'il dit avoir suivi en compagnie de la famille (« trailed behind us », « wandered with us ») permet un certain nombre d'observations minutieuses des activités pourtant banales dont le détail témoigne d'une intention de surveillance. En épousant ce regard, la narration rejoint celui du « bon citoyen » qui, dans les brigades de voisinage contemporaines, selon Sara Ahmed, est à l'affût des activités soupçonneuses d'autrui se substituant à la fois à la police et aux intérêts de la communauté protégeant ses intérêts⁸⁷. Ce rôle de témoin dans lequel est amené à se glisser le lecteur jette une lumière menaçante sur des loisirs innocents qui, regardés de près, sont mis en doute. Cette criminalisation est suggérée par l'insistance sur l'errance des protagonistes (« roam », « liked to look at discounted housewares », « often sat on the grass on pleasant days ») qui s'oppose au rythme des travailleurs (« students and professors filing busily along the paths »). Les corps oisifs, exclus des échanges du capital, sont doublement punis par cette inspection inquisitrice qui a tendance à décréter que la ville est un espace de travail qui rend illégitime la présence de ceux qui ne travaillent pas, dont l'absence de but est lue comme la dissimulation d'un but criminel caché⁸⁸. La conclusion de la filature accentue cet aspect : Pranab, lui-même Bengali, semble dramatiser une opposition factice entre sa propre appartenance américaine et l'identité étrangère de Boudi (« inquired, in English, if she might be a Bengali »).

⁸⁷ AHMED Sara, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, Londres/New York, Routledge, 2000. 30.

⁸⁸ *Ibid.* 31.

Cependant, bien que le corps de l'étranger, selon Sara Ahmed, soit construit et associé à un « danger visible [nous traduisons]⁸⁹ », qu'on le soupçonne et le regarde avec méfiance, c'est un étrange mélange de doute et de réconfort que le texte présente sur le corps de Boudi :

The answer to his question was clear, given that my mother was wearing the red and white bangles unique to Bengali married women, and a common Tangail sari, and had a thick stem of vermilion powder in the center parting of her hair, and the full round face and large dark eyes that are so typical of Bengali women. He noticed the two or three safety pins she wore fastened to the thin gold bangles that were behind the red and white ones, which she would use to replace a missing hook on a blouse or to draw a string through a petticoat at a moment's notice, a practice he associated strictly with his mother and sister and aunts in Calcutta. Moreover, Pranab Kanu had overheard my mother speaking to me in Bengali, telling me that I couldn't buy an issue of *Archie* at the Coop. But back then, he also confessed, he was so new to America that he took nothing for granted and doubted even the obvious. (*UE*, 61)

Le caractère rassurant des conclusions auxquelles parvient Pranab est renforcé par la fonction protectrice qu'il associe à la mère dépeinte dans des actes réparateurs (« which she would use to replace a missing hook on a blouse or to draw a string through a petticoat at a moment's notice ») et représentée par l'objet métonymique de l'épingle à nourrice (« two or three safety pins »). Le caractère méthodique de l'enquête, qui procède par accumulation d'indices, pêche par manque de distance rationnelle pourtant nécessaire à l'analyse de ce corps qui aimante affectivement Pranab. Les présomptions d'identité montrent bien qu'il s'agit d'une « abduction », au sens où Grimstadt l'entend, puisque la catégorie générale préexiste à l'observation de l'exemple (« the answer to his question was clear »). Le texte dit que c'est seulement une précaution de politesse qui le conduit à formuler ses hypothèses sous forme interrogative : il voit ce qu'il veut voir. Ainsi, en dépit d'une présentation de son geste de détective comme une herméneutique scrupuleuse caractérisée par un doute méthodique (« he took nothing for granted and doubted even the obvious »), Pranab ne poursuit pas vraiment une quête épistémologique dans la lecture du corps mais recherche davantage le réconfort et l'apaisement, ce qui peut le conduire à tirer des conclusions hâtives. En témoigne ainsi cette dernière réflexion sur l'ébranlement de ses certitudes en Amérique, qui exprime ce que dit Sianne Ngai du sentiment de paranoïa dont l'essence structurelle interroge le partage entre réalité subjective et objective⁹⁰. Le corps de Boudi est d'autant plus tangible que ses émotions contribuent à le matérialiser. Sa présence se superpose à celle des membres féminins de la famille de Pranab (« a practice he associated strictly with his mother and sister and aunts in Calcutta ») : la projection de sa propre psyché sur la scène rejoindrait la manière dont Freud thématise le rapport entre surmoi et moi comme un rapport de surveillance. Pour Judith Butler, le surmoi véhicule des mécanismes normatifs et sociaux, notamment des interdits liés à la race

⁸⁹ *Ibid.* 32. « visible danger ».

⁹⁰ Les « ugly feelings » de Ngai seraient caractérisées par le fait d'être moins liées à un objet particulier en déstabilisant la frontière entre subjectivité et réel. NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 19-20.

et au genre : le corps de Boudi semble d'autant plus visible qu'il en vient à incarner l'inconscient corporel de Pranab qui se divise et se désincarne simultanément pour manifester la loi du surmoi⁹¹.

Ailleurs, chez Lahiri, le corps devient effroyablement perceptible lorsqu'il est appréhendé avec dégoût. Dans « Year's End », Kaushik semble d'autant plus envahi par une image débordante de sa belle-mère Chitra que cette dernière lui inspire de la répugnance :

Chitra was combing and retying the girls' hair and then proceeded to comb her own. She worked through it with her fingers, a stunning mass that had been contained, until now, in a braid, the smooth strands cascading nearly to her waist. The sight of it repulsed me; I could not help thinking of the hair that had fallen out in clumps from my mother's head [...]. (UE, 276)

Les cheveux de Chitra semblent s'épaissir à vue d'œil et acquérir une consistance imposante (« a stunning mass that had been contained »), manifestement au centre de l'attention⁹². Or, l'émotion qui préside à leur observation est le dégoût, comme le précise la proposition postposée qui semble fonctionner comme explication inversée (« the sight of it repulsed me »). Si Sara Ahmed explique que le dégoût est une émotion singulière en ce qu'elle se concentre sur un objet, elle dit aussi que cet objet n'est constitué comme dégoûtant qu'en étant saturé de mauvais sentiments⁹³. La scène montre comment la crinière défaite retient l'œil dans un zoom et devient, dans la définition que Mary Douglas donne de la souillure, une forme de « matière déplacée⁹⁴ », comme en témoignent les mèches éparpillées, répandues, disséminées qui font désordre (« the smooth strands cascading », « fallen out in clumps »). Le mécanisme de l'abjection, défini par Kristeva comme le rejet d'une menace extérieure lorsque celle-ci ébranle les frontières d'un moi intègre, retournant ainsi le sujet pour le confronter à une réalité intérieure⁹⁵, fonctionne ici : la focalisation sur les cheveux de Chitra ne fait que refléter l'obsession intime du souvenir insoutenable de la mère morte (« I could not help thinking »), évoquant l'affinité entre le dégoût et l'expulsion d'une nourriture ingérée jugée mauvaise⁹⁶. Comme le dégoût tient du désenchantement, selon Tomkins⁹⁷, l'œil qui met en lumière le corps

⁹¹ BUTLER Judith, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of « Sex »*, Londres/New York, Routledge Classics, 2011. 134. « Freud argues speculatively that this ego-ideal lays the groundwork for the super-ego, and that the super-ego is lived as the psychic activity of “watching” and, from the perspective that is the ego, the experience of “being watched”: “it (the super-ego) constantly watches the real ego and measures it by that (ego-) ideal.” Hence, the super-ego stands for the measure, the law, the norm, one which is embodied by a fabrication, a figure of a being whose sole feature it is to watch, to watch in order to judge, as a kind of persistent scrutiny, detection, effort to expose, that hounds the ego and reminds it of its failures. The ego thus designates the psychic experience of being seen, and the super-ego, that of seeing, watching, exposing the ego. »

⁹² AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014. 86.

⁹³ *Ibid.* 88.

⁹⁴ DOUGLAS Mary, *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres/New York, Routledge, 1992. 36. « matter out of place »

⁹⁵ Citée dans AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit. 86.

⁹⁶ TOMKINS Silvan S., *Exploring Affect: the Selected Writings of Silvan S. Tomkins*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. 393.

⁹⁷ *Ibid.* 393

de Chitra visualise le contraire d'une figure idéalisée : c'est le bas corporel qui apparaît distinctement dans un portrait sensuel (« nearly to her waist », « worked through it with her fingers ») animé par un mouvement de chute (« fallen out »), la matière abjecte, étant construite par opposition à une certaine hauteur pour consolider la hiérarchie entre les corps⁹⁸.

Dans l'exemple précédent, on observe toutefois que la race et le genre selon Linda Martín Alcoff sont également déduits à partir de marqueurs visuels dans une société qui valorise le tangible comme signe de vérité : le réel est réduit à l'observable et la visibilité n'est pas qu'une manière de revendiquer une solidarité politique. Mettre en lumière une réalité supposément empirique peut aussi servir à opérer des discriminations⁹⁹. La preuve indéniable du corps, réduit à certains traits décodés comme des signes, est souvent brandie pour déterminer une véritable identité à laquelle on ne saurait échapper¹⁰⁰. En somme, la physiologie est perçue comme le témoignage d'une essence absolue et Linda Martín Alcoff, dans le préambule de son analyse phénoménologique de ces identités « visibles », parle de cette expérience désagréable voire horrifique qui consiste à être examiné avec sérieux dans le but d'être déterminé racialement¹⁰¹. La narratrice de *Mean*, d'origine polonaise et mexicaine, raconte avec ironie de tels épisodes qui opposent à l'injonction de transparence la complexité du « passing¹⁰² ». Elle s'attarde notamment sur les regards soupçonneux qui vont de pair avec la question récurrente sur ses origines :

“What are you?” he asked. I looked at the tequila. “Mexican,” I slurred
He reared his head back. Cocked it. Narrowed his eyes at me so that his suspicion could not be ignored. “But you have green eyes,” he said, “You can’t be all bean.” (M,41)

Shaquanda stared hard at my profile. She scrutinized my nose, cheeks, lips, and eyelashes. In her deeply bitchy California-girl accent, she terrorized me.
She asked, “What are you?”
To keep it simple, I answered, “Mexican”
[...] I said, “It’s safe to say I’m not Filipina,” and wondered about my safety. (M, 22)

Dans les deux cas, ses propos sont mis en doute et le soupçon de mensonge se fonde sur une inspection (« narrowed his eyes », « scrutinized »). Selon Linda Martín Alcoff, face à l'absence d'éléments qui rendraient sensible l'identité raciale et genrée, certains observateurs peuvent ressentir de l'incrédulité, de la méfiance, voire de l'anxiété¹⁰³. Loin de dissimuler cette

⁹⁸ AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit. 89.

⁹⁹ ALCOFF Linda Martín, *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*, New York, Oxford University Press, 2006. 6-7.

¹⁰⁰ *Ibid.* 7.

¹⁰¹ ALCOFF Linda Martín, *Visible Identities*, op. cit. 7.

¹⁰² Nous retenons la définition de Sara Ahmed qui associe le « passing » à une identification à une image que l'on ne peut complètement habiter mais la notion implique aussi un fond de différenciation sociale et d'antagonisme qui implique que certaines images sont davantage valorisées que d'autres. AHMED Sara, *Strange Encounters*, op. cit. 126-127.

¹⁰³ *Ibid.* 7.

appartenance visiblement décriée, la narratrice la revendique, ce qui conduit les autres à chercher des signes de sa blancheur : l'interprétation du visible compte autant que son observation, l'empirique est réimaginé pour atteindre des significations cachées¹⁰⁴. De fait, chez Gurba, voir c'est aussi agrandir, isoler, séparer, atomiser et construire des traits saillants (« my nose, cheeks, lips and eyelashes », « green eyes ») interprétés comme marques visibles. Ceci est intéressant car Butler montre, dans son analyse de *Passing* de Nella Larsen et de *Paris is Burning*, que ce qui est habituellement constitué comme « marqué » sur le corps métisse ou racisé est ce qui le distingue du corps blanc, conçu de manière privilégiée comme une absence de corps, une présence désincarnée capable de se livrer tout entière à son pouvoir de police et de construction des autres corps¹⁰⁵.

Dans les deux cas, l'inspection n'est pas neutre mais porte en elle une menace perçue par la narratrice, paradoxe d'une mise en visibilité paranoïaque supposée garantir la sécurité de tous mais n'aboutissant qu'à l'intensification du danger (« safe to say », « wondered about my safety »). L'examen tient en réalité de la torture (« terrorized me »), ou tout au moins d'une forme de violence (« stared hard ») : le visage du jeune homme se relève comme un pistolet prêt à tirer (« cocked it ») dont les connotations phalliques évidentes sont amplifiées par des injures racistes (« you can't be all bean ») qui font trembler la jeune fille (« I slurred »). Tout se passe comme si les « hiéroglyphes de la chair », pour reprendre l'expression de Hortense J. Spillers, que cherchaient à déchiffrer les interlocuteurs n'étaient autres que les stigmates autrefois infligés aux corps captifs. Leurs blessures, fissures et cicatrices sont réactivées par le regard inquisiteur qui fait revivre une Histoire d'atteintes à la survie portées à même la peau, au nom d'un processus disciplinaire déguisé derrière l'appareil culturel¹⁰⁶. C'est bien ce regard qui est rivé sur Ifemelu, faisant d'elle une bête de laboratoire mutilée lors d'un mariage où elle apparaît en compagnie de Curt, son amant blanc : « her amusement curdled into exhaustion. The looks had begun to pierce her skin. She was tired even of Curt's protection, tired of needing protection » (A, 293). La persécution scopique atteint de plein fouet ce que Spillers nomme « la chair », « degré zéro de conceptualisation sociale [nous traduisons]¹⁰⁷ », lieu pillé et brutalisé où se sont inscrits les crimes de l'esclavage. Pour Spillers, la chair est un territoire neutre et dégenré dans la mesure où les mutilations et les démembrements n'étaient pas spécifiques au masculin ou au féminin¹⁰⁸. Adichie renverse les rôles en réduisant Curt, comme les esclaves, à sa chair, perçue comme pure quantité et susceptible d'échange. Ainsi, les convives blancs

¹⁰⁴ *Ibid.* 7.

¹⁰⁵ BUTLER Judith, *Bodies that Matter*, op. cit. 94 et 125.

¹⁰⁶ SPILLERS Hortense J., « Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book », *Diacritics*, vol. 17, n° 2, Summer 1987, p. 64-81. 67.

¹⁰⁷ *Ibid.* 67. « the "flesh", that zero degree of social conceptualization ».

¹⁰⁸ *Ibid.* 67 et 77.

dépeints comme des gardiens de la tribu (« the guardians of the tribe ») envisagent Curt comme une pure masse évanouie, un déficit numéraire de marchandise (« the look of people confronting a great tribal loss », A, 293).

L'émotion de la paranoïa face au corps genré et racisé le rend intensément visible. Cela dit, comme dans l'exemple de Pranab Kaku, ce qui le rend manifeste tient aussi à une sidération inconsciente mais plus affectueuse. Dans la nouvelle « Nobody's Business », les sentiments négatifs naissent de la manière dont le regard de Paul réduit Sang à son apparence physique, qui devient une énigme à résoudre. Son obsession de détective traque de manière érotique l'omniprésence de son corps dans tout le décor de la maison, fétichisant, par exemple, les empreintes de ses doigts sur le combiné du téléphone : « there were a few of her mole-colored fingerprints on the surface » (UE, 181). L'amour prédateur s'illustre dans la manière dont il arrange ses cheveux en un objet de mystère :

She had worn her long hair loose, something Paul was to learn she rarely did, and as he walked behind her he had liked the way it clung protectively to her body, over the rise of her shoulder blades. (UE, 177)

A few hours later, Paul nearby bumped into Sang as she was emerging from her bathroom, wrapped in a large dark pink towel. Her wet hair was uncombed and tangled, a knot bulging like a small nest on one side of her head. 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. (UE, 189-190)

Les cheveux comme quintessence du corps font écran à la nudité, mais c'est cet obstacle (« bumped ») dont se délecte Paul. La réification de la crinière prend l'allure d'une armure dans le premier cas, d'un nid dans l'autre, mais le volume capillaire indéniable (« long hair loose ») donne au corps de Sang l'allure d'un problème aussi dense qu'un nœud (« a knot bulging »). Même si le désir de Paul (« for weeks, he had longed to catch a glimpse of her this way ») explique la nature hypnotique de la description qui semble s'alanguir et s'appesantir, celle-ci nous fait ressentir la tension négative autour de cette incarnation, qui en tant que lieu d'aliénation a représenté un problème pour la philosophie critique de la race comme pour la philosophie féministe. Pour Hortense J. Spillers, la pensée contemporaine de l'ethnicité ne peut ni se débarrasser de la chair ni la reconnaître totalement pour ce qu'elle est¹⁰⁹ ; pour Camille Froidevaux-Metterie, elle est justement évacuée par une pensée féministe des années 1990 qui regarde le corps comme « un problème à résoudre, un obstacle à surmonter, une charge dont il faut s'alléger¹¹⁰ ». La difficulté féministe à penser un corps sujet émancipé, vient, comme l'ont montré Simone de Beauvoir et Iris Marion Young, de ce que la femme a plus souvent été représentée comme capable seulement d'une « transcendance ambiguë¹¹¹ » alourdie par

¹⁰⁹ SPILLERS Hortense J., « Mama's Baby, Papa's Maybe », art.cit. 67.

¹¹⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Paris, Éditions du Seuil, 2021. 57.

¹¹¹ *Ibid.* 137.

l'immanence, enfermée dans une enveloppe charnelle qui est surtout un obstacle ou une prison empêchant sa projection en tant que sujet. À l'instar de ce que dit Iris Marion Young du corps féminin à « l'intentionnalité entravée¹¹² », qui demeure raide et encombré, les ralents fascinés de Paul dans l'extrait ci-dessus mettent l'accent sur le mouvement majestueux de Sang. Elle n'en semble pas vraiment l'autrice autonome, empêchée par le fait que son corps se sait toujours regardé et qu'il a été constitué comme un objet étranger à sa subjectivité. L'écriture met en mots la manière dont ce corps féminin est toujours médié par son double spéculaire, reflet dans les yeux masculins (« the vision of her bare legs and arms, her damp face and shoulders »), qui peut conduire les femmes, selon John Berger dans son analyse des représentations picturales du nu féminin, à toujours cheminer en étant leurs propres inspectrices, à vivre dissociées entre observatrices et créatures spectacles¹¹³.

La « lourdeur inaccoutumée¹¹⁴ » qui, selon Frantz Fanon, oppresse le sujet noir scruté par un regard blanc à l'« objectivité écrasante¹¹⁵ », éclate dans *Americanah*, lorsqu'un nettoyeur de moquette ouvre la porte de la grande maison dans laquelle Ifemelu travaille comme nourrice. L'homme manifeste alors son étonnement : « He stiffened when he saw her. First surprise flitted over his features, then it ossified to hostility » (A, 166). L'endurcissement des traits, la rigidité soudaine (« stiffened », « ossified ») traduisent la réification qui s'opère dans ce regard colérique : Ifemelu n'est pas perçue comme une personne à qui il s'adresse mais comme un « fragment d'étendue », un « objet insistant¹¹⁶ » dont il ne comprend pas la présence dans cet environnement luxueux (« in the grand stone house with the white pillars », A, 166). Ceci se confirme lorsqu'il comprend qu'elle n'est pas la propriétaire : « It was like a conjuror's trick, the swift disappearance of his hostility. [...] She, too, was the help. The universe was once again arranged as it should be » (A, 166). La métaphore du magicien consacre un regain d'élasticité pour le personnage et un transfert de rigidité au corps même d'Ifemelu qui devient un accessoire dans un spectacle, une présence emmurée dans un statut subalterne (« the help »), remise à sa place dans le monde social (« the universe was once again arranged as it should be »). L'acte de voir, selon Foucault dans son analyse du panoptique, est aussi une façon d'empêcher un corps, de faire en sorte que celui-ci soit « objet d'une information, jamais sujet dans une communication¹¹⁷ » ; le régime foucauldien suppose, en somme, que le prisonnier soit vu mais qu'il ne voie pas. Cependant, si habituellement le corps blanc « peut s'oublier comme

¹¹² *Ibid.* 131.

¹¹³ BERGER John, *Ways of Seeing*, Londres, BBC and Penguin Books, 1977. 63-64.

¹¹⁴ FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952. 89.

¹¹⁵ *Ibid.* 88.

¹¹⁶ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, op. cit. 70.

¹¹⁷ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. 202.

point de vue organisant activement le monde¹¹⁸ », Adichie recentre l'attention sur « corps blanc inaperçu, lumineux ». Au contraire, Ifemelu revendique ne jamais oublier les yeux et l'allure désagréable de cet homme : « She would never forget him, bits of dried skin stuck to his chapped, peeling lips » (A, 166). De même, dans *Unaccustomed Earth*, la spectacularité de Sang et de son amant occasionnent pour Paul un retour réflexif sur sa propre blancheur devenue soudainement marquée, bien que connotant transparence et insignifiance : « He was uncomfortably aware that he was shabbily dressed [...] his pale legs covered with matted blond hair » (UE, 184).

2. Symptômes

Les textes incarnent les sentiments négatifs qui circulent dans la communauté nationale par le biais de portraits de corps altérés et réactifs, sujets à des défigurations qui rappellent « le discours de la *polis* à la réalité organique des tissus qui la constituent¹¹⁹ ». Les corps y prennent forme, comme le dit Judith Butler, au contact d'autrui ; ils n'existent pas de manière préalable mais se constituent dans l'interaction physique qui est aussi rencontre affective¹²⁰. Les émotions spécifiques qu'exprime ce corpus se manifestent dans un « contre discours du corps¹²¹ », celui de l'amaigrissement, de la blessure, de la peau à vif, de la maladie qui soulignent bien que le corps de l'« étrangère », même s'il est souvent fétichisé et essentialisé, comme le dit Sara Ahmed, est produit par ses rencontres avec le monde, dans une accréation historique d'assignations et de réponses physiologiques à un régime pluriel de différences¹²².

a) Défigurations

Dans *Mean*, lorsque la narratrice évoque l'impact d'une agression sexuelle d'un camarade de classe, elle propose une analogie étonnante entre l'œuvre d'art et son corps vulnérable à la violence en rendant hommage à l'artiste Ana Mendieta :

The way Macaulay's touch left invisible imprints on my thighs is reminiscent of Cuban artist Ana Mendieta's work. She wandered Iowa, Oaxaca, and other states, nestling her naked body into meadows, beaches, and hillsides. She created depressions then sprinkled them with things like rocks, berries, and flames. Photographs of these silhouettes remain as evidence of her interaction with the earth. You can't see her in them, but you can. You can't see Macaulay on me, but you can read him. He treated me like an artist working with dirt. (M, 32)

¹¹⁸ GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race*, op. cit. 70.

¹¹⁹ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, op. cit. 175.

¹²⁰ BUTLER Judith, *Bodies that Matter*, op. cit. 38-39.

¹²¹ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, op. cit. 161.

¹²² AHMED Sara, *Strange Encounters*, op. cit. 2 et 5.

La manière dont elle met en avant le travail artificiel de Ana Mendieta sur le paysage, qui contribue à le dénaturiser (« created depressions then sprinkled them with things like rocks, berries, and flames »), va à l'encontre d'un certain nombre de lectures réductrices de l'œuvre de l'artiste et notamment de son utilisation de la terre (« her interaction with the earth ») dans la série des *Siluetas* lue comme métaphore d'une féminité éternelle et divine, d'une nature épargnée par la violence culturelle patriarcale et coloniale dans laquelle le corps se loverait organiquement¹²³. Ce sont les sentiments mêlés d'Ana Mendieta vis-à-vis de la terre¹²⁴ que le texte de Gurba reproduit ici car si cette dernière disait aspirer à une essentialisation utopique de la terre, synonyme d'une énergie immémoriale éloignée des idéologies et de l'Histoire, son travail manifeste aussi le fait qu'elle ne saurait être réduite à un utérus préhistorique¹²⁵, les ressources naturelles étant toujours aux prises avec différentes formes de conquêtes et de marchandisation. Jane Blocker considère qu'Ana Mendieta répète la métaphore femme-terre pour y ajouter sa différence¹²⁶ ; elle joue de l'analogie pour montrer que la réalité géologique est aussi construite et idéologiquement déterminée que le féminin¹²⁷. Gurba rejoue ce parallèle entre le corps féminin et la terre (« my thighs », « meadows, beaches, and hillsides ») dans une comparaison perturbante qui rapproche le travail de l'artiste féministe, soucieuse de dénoncer l'omniprésence des agressions sexuelles, du contact non consenti de la main d'un adolescent. Ce parallèle étonnant conduit Gurba à déconstruire de manière pessimiste l'idée d'un sanctuaire biologique protégé pour lui substituer l'idée d'une nature toujours construite culturellement, sinon déconstruite, avec laquelle l'art doit composer. Mendieta fait figurer un corps endormi, étrangement rigide, cadavérique comme image d'une incursion mortuaire et temporelle¹²⁸ dans ce paysage utopique qui voudrait nous faire sentir l'éternel. Ces forces humaines de destruction, qui jurent avec la pulsion cosmique, sont reconnaissables car l'harmonie visuelle ne se produit pas tout à fait, la fusion ne permettant pas de dissimuler la dissonance (« you can't see her in them, but you can »).

Gurba part également de ce hiatus déplaisant, de ce désaccord entre les apparences paisibles et la réalité du rapport de force (« you can't see Macaulay on me but you can read him ») pour proposer un *ars poetica* désireux d'exhiber les émotions négatives provoquées par la violence sexuelle et raciste. Elle exprime ces émotions déshumanisantes dégradantes en suggérant

¹²³ Pour de telles lectures voir l'analyse du propos de Mira Schor dans BLOCKER Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham, Duke University Press, 1999. 47.

¹²⁴ *Ibid.* 87. « My earth-body sculptures are not the final stage of a ritual but a way and a means of asserting my emotional ties with nature and conceptualizing religion and culture. »

¹²⁵ *Ibid.* 56-57.

¹²⁶ *Ibid.* 66.

¹²⁷ *Ibid.* 46.

¹²⁸ PÉREZ Laura, *Ana Mendieta: Decolonized Feminist and Artist*, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 10 mai 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=nVk4UBA6HGQ>], consulté le 19 février 2023.

qu'elle a été assignée au statut de matériau plus que de muse, réduite à un statut de déchet (« He treated me like an artist working with dirt »). Puisque ces émotions sont invisibles, il faudra inviter le lecteur à les lire (« you can read him ») en esquisant un parallèle entre son écriture et un art des années 1970 soucieux de faire du corps un objet d'art en soi, une image et un médium. Ana Mendieta a proposé ce geste dans *Siluetas*, œuvre souvent lue comme une série d'autoportraits¹²⁹, mais aussi dans *Glass on Body* où elle propose des clichés de sa chair déformée appuyée contre une vitre¹³⁰. Jane Blocker insiste sur le fait qu'en dépit d'accusations de narcissisme et de solipsisme, l'œuvre de Mendieta est politique : elle témoigne d'un engagement féministe en faveur du corps de l'étrangère d'origine cubaine comme lieu de contrôle et de manipulation¹³¹. En faisant référence à Mendieta, Gurba fait passer le texte au second plan pour nous inviter à la regarder elle-même en tant que sculpture, *ready-made* et réceptacle d'émotions ambivalentes et solidifiées : « By redefining my little molester as a sculptor, I redeem my molestation. [...] Like a urinal, I also function as a vessel. I hold sadness, language, memories and glee » (*M*, 32). L'émotion n'est pas exprimée discursivement, elle doit être déchiffrée comme l'excrétion qui ruisselle dans la statuaire farcesque du corps. L'œuvre est bien, comme le dit Deleuze, « un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects¹³² » mais celui-ci ne tient pas vraiment tout seul, en l'absence de l'artiste : c'est plutôt que l'autrice se mue elle-même en objet avili dans une anthropologie bien modeste (« like a urinal »). La fonction haptique de l'écriture est ainsi mise en valeur, non comme réparation mais comme réapprentissage du toucher et remodelage littéraire du corps lésé : « Art is one way to work out touch gone wrong » (*M*, 32).

Chez Gurba, le corps se contracte et s'amaigrit quand il commence à percevoir sa différence raciale et le rejet qu'elle induit :

The pallor of my junior high's student body worked as my weight-loss pill. Digesting the sight of so many white kids made my hands tremble. I sweated. My heart raced. [...] In the morning, back on campus, I locked myself in bathroom stalls and diarrheated my baby fat away. I flushed but did not emerge reborn as a swan. I was thinner but still tan. I wanted to kill that color (*M*, 22)

Gurba renverse l'image analysée par bell hooks d'un autre ethnique perçu comme une nourriture pouvant être ingérée par le pays d'accueil¹³³ : au contraire, c'est la population blanche du collège (« the pallor of my junior high's student body ») qui génère les symptômes d'une intoxication alimentaire (« my hands tremble. I sweated. My heart raced », « diarrheated ») et la narratrice expulse, avec peine, ce poison comme un aliment peu digeste.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ BLOCKER Jane, *Where is Ana Mendieta?*, op. cit. 10-11.

¹³¹ *Ibid.* 12-15.

¹³² DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005. 154.

¹³³ HOOKS bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992. 21-40. Pour une glose de l'article « Eating the Other », voir AHMED Sara, *Strange Encounters*, op. cit. 117.

Cependant, le médicament (« weight-loss pill ») l'affaiblit : les symptômes émotionnels de la maladie sont une envie de disparaître (« locked myself in bathroom stalls »), et une forme d'amoindrissement et de perte de valeur proche de ce que secrète, selon Ann Cvetkovich, le mode biopolitique de la dépression. Ainsi, sous l'effet d'une homogénéité sociale, le personnage se voit rétrécir et régresser (« my baby fat »). L'image élégiaque du cygne (« reborn as a swan ») se combine à des formulations suicidaires (« I wanted to kill that color ») pour évoquer des formes affectives de « mort lente » qui, comme chez Lauren Berlant, ont à voir avec la diminution de certains corps sous l'effet d'un désespoir qui ne trouve pas ses mots¹³⁴. Le caractère excrémental de la couleur qu'elle cherche à évacuer en allant aux toilettes (« kill that color »), en atteignant la blancheur du cygne, témoigne d'une conception de la couleur de peau comme détachable du corps que traduit aussi l'utilisation du mot « bronzage » (« tanned »), pigmentation valorisée, selon Sara Ahmed, en raison de sa nature amovible, comparable à un masque¹³⁵. Le texte propose aussi une équivalence entre la chair et la Mexicanité (« fat away ») rappelant que les *Latinas* sont stigmatisées pour un corps supposément plus pulpeux, souvent hypersexualisé, qui est encore objet d'aversion et construit comme repoussoir¹³⁶.

Dans *Americanah*, l'horreur du poids définit la féminité blanche américaine et devient une coutume étrange qu'il faudrait observer pour parfaire son assimilation. C'est le sujet de la conversation entre Ifemelu et son ancienne amie Ginika, dont elle constate l'atrophie spectaculaire en territoire états-unien :

“Do you know I started losing weight almost as soon as I came? I was even close to anorexia. The kids at my high school called me Pork. You know at home when somebody tells you that you lost weight, it means something bad. But here somebody tells you that you lost weight and you say thank you. It's just different here,” Ginika says, a little wistfully, as though she, too, were new to America. (A, 124)

L'arrivée aux États-Unis coïncide presque immédiatement (« as soon as I came ») avec le trouble alimentaire (« close to anorexia »), ce qui définit d'emblée la norme nationale et culturelle comme pathologique. Ceci évoque les analyses de Susan Bordo sur l'anorexie comme maladie en progression chez les femmes bourgeoises et blanches à partir des années 1980 sous l'influence d'une publicité vantant l'importance des régimes et de l'exercice¹³⁷. L'anorexie affecte néanmoins des personnages racisés dans *Americanah* comme dans *Mean* (c'est le sort réservé à Ofelia, la sœur de l'héroïne), populations que les études sociologiques considéraient

¹³⁴ CVETKOVICH Ann, *Depression: A Public Feeling*, Durham, Duke University Press, 2012. 13.

¹³⁵ AHMED Sara, *Strange encounters*, op. cit. 129.

¹³⁶ FAHS Breanne, « The Dreaded Body: Disgust and the Production of “Appropriate” Femininity », *Journal of Gender Studies*, vol. 26, n° 2, 2015, p. 184-196. 186.

¹³⁷ BORDO Susan R., *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley, University of California press, 1995. 103-104, 140, 153-155.

comme plus protégées par la hantise de la prise de poids mais tout de même affectées par ces pathologies¹³⁸. Tout se passe comme si l'adaptation à l'Amérique supposait un apprentissage de ce « dégoût viscéral¹³⁹ » des femmes envers leurs propres corps, et de l'exigence axiologique de minceur pour se sentir bien (« here somebody tells you that you lost weight and you say thank you »). La mélancolie que trahit Ginika (« a little wistfully ») est intrigante : même si elle prétend parler en ethnologue des habitudes étrangères qu'elle juge ridicules, elle est évidemment affectée par les insultes (« the kids at my high school called me Pork »). Ces insultes provoquent autant de blessures inavouables qu'elle ne parvient pas vraiment à communiquer et qui reflètent les contradictions auxquelles sont exposés des corps dominés, chargés de désirer la norme tout en s'acceptant tels qu'ils sont¹⁴⁰. Ifemelu moque, chez Ginika, la disparition du corps dissimulé par une tête disproportionnée : « Ginika was much thinner, half her old size, and her head looked bigger, balanced on a long neck that brought to mind a vague, exotic animal » (A, 122). On croit voir dans cette image d'une tête flottante la volonté anorexique d'évacuer le corps, les émotions et les plaisirs corporels par une ascension dans le royaume du contrôle de l'esprit¹⁴¹. Ce type de regard violent sur les personnages féminins n'est pas rare dans *Americanah*, même si celui-ci est particulier car il réinscrit des tropes racistes et animaliers dans le texte (« a vague, exotic animal »). Pourtant, dans la description atterrée que propose Ifemelu du laisser-aller physique de la tante Uju en territoire américain, il est apparent que ce sont ses propres émotions qu'elle ne sonde pas tout à fait : « And she thought, watching her, how the old Auntie Uju would never have worn her hair in such scruffy braids. She would never have tolerated the ingrown hair that grew like raisins on her chin [...] America had subdued her » (A, 110). L'Amérique n'enlaidit pas seulement physiquement, car la vigilance accrue portée à l'apparence de sa tante rend compte d'une forme d'objectivation de soi comme norme de genre qui n'est pas dépourvue de cruauté. Celle-ci semble porter atteinte à la conscience qu'Ifemelu pourrait avoir de son espace intérieur et de ses mauvais sentiments internalisés¹⁴².

L'équivalence que propose Bordo, pour les femmes, entre la restriction culturelle de la faim et l'injonction à endiguer émotions et désirs jugés, par définition, excessifs¹⁴³, relève tout de même d'un privilège de classe, réservé à des corps ayant le luxe de s'élever au-dessus de

¹³⁸ FAHS Breanne, « The dreaded body », art.cit. 3.

¹³⁹ *Ibid.* 1. « the sorts of visceral disgust women in Western contexts often feel toward their own and other's bodies »

¹⁴⁰ *Ibid.* 3.

¹⁴¹ BORDO Susan R., *Unbearable Weight, op. cit.* 148-153.

¹⁴² ROBERTS Tomi-Ann et WATERS Patricia L., « Self-Objectification and That "Not So Fresh Feeling": Feminist Therapeutic Interventions for Healthy Female Embodiment », *Women & Therapy*, vol. 27, n° 3-4, 2004, p. 5-21. 7-8 et 11.

¹⁴³ BORDO Susan R., *Unbearable Weight, op. cit.* 326.

conditions matérielles de survie¹⁴⁴. Jenny Zhang, dans le tableau des familles pauvres qu'elle propose, va à rebours de cette écriture de la retenue en proposant plutôt des images d'appétits féminins insatiables habituellement traités avec effroi et répugnance dans un répertoire d'archétypes misogynes occidentaux¹⁴⁵ :

I started to get so hungry that I felt pins in my stomach and by twelve-thirty, those pins had become knives, and by one, those knives had become detonated bombs, and by two, I had fifty exploding land mines in my stomach, and finally my mom took me to the food court where all the food was overpriced and expensive and we spent twelve dollars on a sandwich and soda and then my mom started to get hungry so we spent another seven (*SH*, 36)

La béance corporelle laissée par la faim qui creuse l'estomac produit ici une intensification hyperbolique et une explosion des émotions déplaisantes, amplifiée par le rythme du texte ainsi que par le mouvement contagieux entre mère et fille (« and then my mom started to get hungry »). Dans cette quête de satisfaction, Zhang joue sur les extrêmes émotionnels que représente la nourriture pour les états-uniennes, en invoquant une autre forme d'inconfort sensoriel dû à la différence. La contrainte est ici financière (« all the food was overpriced and expensive ») ; la dimension illicite est honteuse¹⁴⁶, et remplacée par une expression triomphante et excessive du besoin dans un festin public (« the food court »).

La menace d'annihilation, symbolisée par la bombe dans l'estomac, dit la possibilité d'un corps qui s'amointrit jusqu'à l'extinction dans ses interactions sociales, produisant un immense vide intérieur. Lucy propose un art de l'esquive pour contrer ces prises destructrices en résistant aux embrassades apparemment généreuses de Mariah. Si le corps est épargné, les émotions mystérieuses et négatives demeurent comme reliquats de la tentative d'invasion :

Even now she couldn't let go, and she reached out, her arms open wide, to give me one of her great hugs. But I stepped out of its path quickly, and she was left holding nothing. [...] The anguish on her face almost broke my heart, but I would not bend. It was hollow, my triumph, I could feel that, but I held on to it just the same. (*L*, 41)

Cette scène répète un autre refus du personnage de s'adonner aux embrassades exigées par Mariah, rebuffade qu'elle avait déjà considérée comme une reconquête de sa volonté (« doing that I seemed to get my voice back, *L*, 29-30). À première lecture, la dérobaie têtue peut sembler mesquine et incompréhensible. L'irritation s'oppose au pathétique du visage de Mariah (« the anguish on her face almost broke my heart »). Toutefois, ce n'est qu'en refusant le sentiment offert par Mariah¹⁴⁷ que peut advenir une émotion plus fantomatique et creuse, définie par son vide (« holding nothing », « It was hollow, my triumph, I could feel that ») à

¹⁴⁴ *Ibid.* 117.

¹⁴⁵ *Ibid.* 117.

¹⁴⁶ *Ibid.* 126-129.

¹⁴⁷ L'affectivité de Mariah rappelle le régime politique déployé par Harriet Beecher Stowe comme modèle de compassion envers les esclaves manifesté notamment par les larmes et la douleur. WIEGMAN Robyn, *American Anatomies: Theorizing Race and Gender*, Durham, Duke University Press, 1995. 195-196 et 200.

laquelle le personnage s'accroche néanmoins de manière rigide à défaut de tenir le corps de Mariah (« I would not bend », « I held on to it »). Ainsi, même si Mariah est une figure de bienveillance américaine, selon Veronica Majerol, son récit d'inclusion n'en fait pas moins émerger des sentiments d'exclusion¹⁴⁸. Pour Sara Ahmed, la discrimination de l'étranger peut aussi passer par un acte de proximité physique¹⁴⁹. Ainsi, elle prend l'exemple de Dunbar dans *Danse avec les Loups*, qui réifie les Indiens en cherchant à se découvrir lui-même à leur contact : en les traitant comme des instruments de sa propre quête initiatique, il annihile leur altérité en les absorbant et en ressort plus fort¹⁵⁰. Lucy refuse à Mariah qu'elle se reforme ou réforme en l'enlaçant – s'opposant ainsi à ce que cette dernière renforce ses privilèges et sa situation dominante dans l'embrassade. Ainsi, elle oppose à ce geste sentimental conquérant de métamorphose autocentrée un vide affectif victorieux. Elle dresse une absence face à une volonté d'annexion qui ferait d'elle un être lacunaire, une partie de la totalité que serait Mariah.

b) Réactions

Lorsque la friction a lieu, son impact peut être dévastateur. Jenny Zhang réverbère les sentiments négatifs éprouvés par Christina dans une pathologie cutanée, un eczéma irrépressible qui la fait hurler de douleur la nuit et à se gratter jusqu'au sang dans une pièce étroite peuplée de familles immigrées chinoises. La peau dans *Sour Heart* se lit, comme l'écrit Catherine Bernard, comme un « point de contact et d'intelligence phénoménologique du monde¹⁵¹ » dont le texte s'empare pour « matérialiser la politique contemporaine des affects, et, pour revenir à la métaphore de Merleau-Ponty, l'effet de gant par lequel l'intime et le collectif s'épousent¹⁵² ». Il s'agit toutefois d'un rapport abrasif et conflictuel entre la surface organique et la sphère sociale qui affleure sur la peau enflammée : « my skin itched like there were little tiny ants carrying sticks of fire and doing somersaults and cartwheels all over my body » (*SH*, 13). Les démangeaisons la conduisent aussi à imaginer son corps comme un terrain de jeu ludique (« somersaults and cartwheels ») envahi par des insectes minuscules qui la piétineraient et la mettraient en danger (« sticks of fire »), dans un tableau infernal évoquant Bosch et ses représentations de la joie des bourreaux et du déplaisir des victimes. Cette image cruelle exprime à merveille le fait que la peau elle-même est une construction que l'on a tendance à fétichiser, comme l'écrivent Sara Ahmed et Jackie Stacey : elle est considérée

¹⁴⁸ MAJEROL Veronica, « Jamaica Kincaid's "Lucy" and the Aesthetics of Disidentification », art. cit. 20.

¹⁴⁹ AHMED Sara, *Strange Encounters*, op. cit. 13 et 118.

¹⁵⁰ *Ibid.* 123.

¹⁵¹ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, op. cit. 158.

¹⁵² *Ibid.* 161.

comme une frontière donnée et non construite¹⁵³ tandis qu'elle résulte en réalité d'une dermatographie qui n'est pas seulement écriture *sur* la peau mais une écriture *de* la peau qui se matérialise différemment la position sociale qu'elle occupe¹⁵⁴. Étrangement, alors qu'elle passe son temps à la gratter, Christina a le sentiment que sa peau est un seuil perméable et poreux qui ne la contient pas mais l'expose et la rend vulnérable. Ainsi, elle recherche le contact de ses parents dans le lit comme pour acquérir des contours qui lui manquent : « I needed to be bound by their flesh before I could materialize » (*SH*, 18). En ce sens, le motif de la peau à vif dans *Sour Heart* semble jouer avec les thèses de Didier Anzieu dans *The Skin Ego*, plus précisément sur la construction de l'ego des enfants à partir du toucher épidermique. L'universalité du sujet psychanalytique est mise en question par Christina qui, de par sa différence, la colonisation qui la guette sans cesse, sonde les contours de son corps mais ne parvient pas à un soi autonome et fermé, consistant et cohérent, plutôt à une identité toujours envahie par un cadre social peu rassurant¹⁵⁵. Simultanément, cette peau la tient et l'enferme, générant un désespoir quant à l'impossibilité d'en sortir : « I was born itchy as all hell and I would die itchy as all hell unless a crafty genius somewhere decided to invent a miracle drug that would save me from this long and itchy life » (*SH*, 13). Un sentiment de malédiction est convoqué par les répétitions (« as all hell ») qui désignent sa vie comme une situation infernale (« a miracle drug that would save me from this long and itchy life »). Il est difficile de ne pas voir, dans cette condition douloureuse et incurable, une exacerbation de ce qui « assigne l'identité à résidence¹⁵⁶ » dans la peau racialisée de Christina, « marqueur identitaire » dont elle ne peut se défaire. L'irritation métaphorise les impondérables d'une vie dont on ne saurait choisir tous les paramètres (« had no choice but to be so itchy that I had to cry out in the middle of the night », *SH*, 15).

Il serait tentant de lire dans l'éruption cutanée le signe d'une intériorité qui, faute de ne pouvoir être verbalisée, s'exprimerait comme vérité dans le désordre physiologique. Rappelons avec Catherine Bernard que l'étymologie de l'eczéma vient du grec « *ekzein*, "bouillonner"¹⁵⁷ », de sorte qu'on peut y voir « l'image confuse, presque brouillonne d'un tourment intérieur¹⁵⁸ ». Jay Prosser confirme ce système communicationnel indirect par le symptôme en analysant des autobiographies centrées sur des pathologies cutanées comme des manifestations de non-dits de la mémoire familiale et culturelle, hantise transgénérationnelle¹⁵⁹ qui pourrait tout à fait s'appliquer au cas de la famille exilée de Chine de Christina. Par ailleurs,

¹⁵³ AHMED Sara et STACEY Jackie (dir.), *Thinking through the Skin*, New York, Routledge, 2001. 3.

¹⁵⁴ *Ibid.* 10 et 15.

¹⁵⁵ *Ibid.* 53-54.

¹⁵⁶ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, *op. cit.* 163.

¹⁵⁷ *Ibid.* 159.

¹⁵⁸ *Ibid.* 159.

¹⁵⁹ AHMED Sara et STACEY Jackie (dir.), *Thinking through the Skin*, *op. cit.* 62-63.

en assimilant le geste du grattage à un rituel masturbatoire¹⁶⁰, il nous invite à lire ce qu'il y a d'instinctif dans les pulsions de Christina qu'elle accompagne de cris, tandis que la communauté environnante la rappelle à l'ordre comme s'ils avaient l'impression d'assister à une manifestation trop intime. Une injonction à la pudeur résonne lorsque la foule s'exclame : « Havn't you learned to control her yet? » (*SH*, 15). Dans ces espaces confinés, les émotions n'ont pas de place pour trouver une expression « extime¹⁶¹ ».

Pourtant, comme nous y enjoignent Sara Ahmed et Jackie Stacey, il faut certainement nuancer l'impression de transparence de la peau comme miroir des profondeurs de l'âme¹⁶². Le derme abîmé est un texte qui se lit difficilement. Il peut induire en erreur et conduire vers de fausses pistes, comme en témoigne le sang séché sur les mains des parents, le matin venu : « In the mornings, my parents woke up with blood underneath their fingernails, dried and dark as a scab even though I was the one who had been wounded » (*SH*, 17). Comme l'enfant s'est protégé les mains pour ne pas se gratter, les croûtes se déplacent vers le corps des parents. Pour Kilby, les automutilations ne peuvent facilement être entendues comme des voix appelant des réponses simples¹⁶³. Réveillant nos propres traumatismes, la complexité de lecture de ces témoignages – cicatrices et blessures ouvertes sur le corps de Christina – se manifeste par la densité de cette croûte noire et épaisse (« dried and dark as a scab »), bien loin de l'affectivité archétypale féminine signifiée par le rougissement¹⁶⁴. Le script logique d'interprétation est perturbé et les conclusions évidentes ne sont pas les bonnes (« even though I was the one who had been wounded »). La balafre rugueuse contient en elle l'image d'un texte indéchiffrable qui échappe au dogme de la peau lisse qui protégerait les corps et rendrait invisibles travail et temporalité¹⁶⁵. Le mystère que représente cet eczéma d'enfance récurrent pour Christina se reflète dans la manière dont elle présente son dialogue intérieur de l'époque comme un charabia impénétrable et infini (« turned my thoughts into blah blah blahs and my words into yadda yadda yaddas », *SH*, 18).

¹⁶⁰ *Ibid.* 63.

¹⁶¹ La notion est notamment définie ainsi par Serge Tisseron : TISSERON Serge, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001. 52. « Je propose d'appeler "extimité" le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Ce mouvement est longtemps passé inaperçu bien qu'il soit essentiel à l'être humain. Il consiste dans le désir de communiquer sur son monde intérieur. Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que "d'exprimer". Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier en les intériorisant sur un autre mode grâce aux échanges qu'ils suscitent avec leurs proches. »

¹⁶² AHMED Sara et STACEY Jackie (dir.), *Thinking through the Skin*, *op. cit.* 8 et 12. Voir aussi l'article de Jane Kilby, 128.

¹⁶³ *Ibid.* 141.

¹⁶⁴ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, *op. cit.* 161. Voir aussi O'FARRELL Mary Ann, *Telling Complexions: The Nineteenth-Century English Novel and the Blush*, Durham, Duke University Press, 1997.

¹⁶⁵ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, *op. cit.* 160 ; AHMED Sara et STACEY Jackie (dir.), *Thinking through the Skin*, *op. cit.* 160.

Cette illisibilité de la peau brutalisée n'est pas à trouver seulement dans le stigmaté, mais aussi dans ce qui l'enveloppe. Dans bon nombre de textes d'Adichie, par exemple, des atmosphères météorologiques hostiles évoquent l'immigration et l'arrivée aux États-Unis. Ces ambiances sensorielles fournissent une forme de corrélât objectif de corps qui ne se sentent pas accueillis et dont l'acclimatation est difficile. Au-delà du monde social, c'est alors tout un environnement naturel qui semble les rejeter. Dans « The Thing Around Your Neck », c'est un inoubliable manque de fraîcheur qui devient l'empreinte spatiale de l'Amérique : « Kamara would always remember the air-conditioned staleness of the air when she arrived at the Philadelphia airport. » (*TTAYN*, 84). Dans *Americanah*, c'est une chaleur insoutenable (« She had never felt a heat quite so *hot*. An enveloping, uncompassionate heat », A, 105). La peau, selon Sara Ahmed, est l'endroit où se manifeste la migration, car l'étonnement suscité par le nouvel environnement se manifeste souvent sous la forme d'un gonflement, d'une contraction ou d'une irritation¹⁶⁶. Dans son analyse d'une nouvelle d'Amina Meer, Ahmed parle de récits de migration comme des « souvenirs de peau [nous traduisons]¹⁶⁷ » : la transgression des frontières et l'intrusion dans un nouvel espace sont lus comme des chocs sensoriels qui peuvent générer une peur de la blessure. Ainsi, dans *Americanah*, la crainte du racisme est ramassée dans un épisode où Ifemelu redoute que l'esthéticienne malmène son épiderme (« Ifemelu did not want to, worried that the woman might scald her, rip her skin off, pinch her », A, 292), isotopie qui se manifeste également dans la carapace défensive d'être épineux qu'elle développe par résilience ou par résignation (« the suggestion, that she was somehow irrevocably altered by America, had grown thorns on her skin », A, 17).

Le corps qui perd sa largeur et ses contours est aussi un organisme malade et le corpus se sert souvent de la métaphore du syndrome médical pour suggérer la déliquescence du corps social américain. Chez Lahiri, ce trope est omniprésent, qu'il s'agisse des personnages de pères microbiologistes ou médecins, de la comparaison de la migration à un cancer dans « Only Goodness » (« While Sudha regarded her parents' separation from India as an ailment that ebbed and flowed like a cancer, Rahul was impermeable to that aspect of their life as well », *UE*, 138), du désir persistant, mais inassouvi, de la narratrice dans cette même nouvelle à soigner les maux de sa famille ou de la venue de la mère en Amérique dans « Hema and Kaushik » pour renoncer à la guérison. Pour Priscilla Wald, les figures migrantes ont souvent été traitées comme des boucs émissaires, responsables de la propagation des infections sur le territoire américain, au dix-neuvième et au vingtième siècles¹⁶⁸. Les réflexions sur la maladie

¹⁶⁶ AHMED Sara, *Strange encounters*, *op. cit.* 90.

¹⁶⁷ *Ibid.* 92. « skin memories »

¹⁶⁸ WALD Priscilla, *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008. 69-156.

transmise, entretenue ou aggravée par la société états-unienne sont aussi présentes chez Clemmons : la réflexion sur le racisme endémique et la trajectoire de la mère de Thandi soulignent que les femmes noires et racisées meurent plus fréquemment du cancer du sein. C'est ce que signale l'épigraphe tiré du site de la Susan G. Komen Organization, organisation nationale importante qui naît en 1982 à Dallas et plaide pour des avancées de la recherche sur le cancer du sein¹⁶⁹ :

African-American women now have about the same risk of getting breast cancer as white women. However, the risk of dying from breast cancer remains higher for African-American women... In 2012, African-American women had a 42 percent higher rate of breast cancer mortality (death) than white women (Susan G. Komen organization). (WWL, epigraph)

Cette entrée en matière très neutre paraît démentir le préjugé qui voudrait que cette maladie affecte principalement les femmes blanches, supposition commune qui ferait du corps racisé un bouclier contre la maladie¹⁷⁰. L'ouverture annonce la thématique du roman et de la trajectoire de la mère de Thandi atteinte du cancer du sein, mais secrète du malaise. L'égalité des « risques » proclamée par le texte officiel, comme une sorte de progrès (« now have ») ne fait que marteler le fait que la maladie soit plus fatale pour les femmes africaines-américaines sans qu'aucun facteur étiologique précis ne soit évoqué. L'ellipse est parfaitement illustrée par les points de suspension que l'on trouve au cœur de la citation. À l'orée du livre, le texte scientifique semble annoncer une malédiction, essentialiser la maladie en confondant corrélation et causalité. On voit là le problème soulevé par la recherche sur la construction de la population africaine-américaine féminine comme « à risque » et la manière dont la pratique médicale a réintégré une forme de déterminisme racial au moment même où la race est déconstruite politiquement¹⁷¹. La médecine a pu réintroduire une causalité génétique tandis que des facteurs socioculturels tardaient à être pris en compte pour expliquer, par exemple, des diagnostics tardifs et des difficultés d'accès au soin. Le livre de Clemmons s'ouvre ainsi sur la « lacune explicative¹⁷² » autour de l'impact de l'organisation de la santé publique sur le corps de personnes vulnérables et nous confronte à notre propre acceptation de l'explication biologique et raciale d'une condamnation à mort.

Par ailleurs, la deuxième citation de l'épigraphe est tirée de l'œuvre d'Audre Lorde, *The Cancer Journals*. La référence intertextuelle sous forme d'hommage est plus sinieuse qu'il n'y paraît. La forme du « journal de cancer » que Lorde a contribué à populariser, dans le genre de

¹⁶⁹ CASAMAYOU Maureen Hogan, *The Politics of Breast Cancer*, Washington, Georgetown University Press, 2001. 48.

¹⁷⁰ BROWN Tim, DYCK Isabel, GREENHOUGH Beth, RAVEN-ELLISON Menah, ORNSTEIN Mark et DUFFY Stephen W., « “They say it’s more aggressive in black women”: Biosociality, breast cancer, and becoming a population “at risk” », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 44, n° 3, 2019, p. 1-15. 3 et 11.

¹⁷¹ *Ibid.* 3.

¹⁷² *Ibid.* 9 et 12.

l'« autothanatographie¹⁷³ » qui partirait de l'expérience physiologique pour en arriver au militantisme politique en restituant le corps honteux en voie de disparition, tout en affirmant que celui-ci n'est pas le tout de l'identité¹⁷⁴. C'est bien le problème du corps que Clemmons emprunte à Lorde (« I carry death around in my body like a condemnation. But I do live »), mais un corps considéré comme un organisme que la médecine a condamné de manière nécropolitique, pas celui d'une intensité vivante restituée par l'écriture. La difficulté qu'a l'autrice à s'installer dans le genre du journal de cancer s'approfondit par la suite quand elle évoque différentes formes de culpabilité avivant la douleur de la maladie de sa mère. Il y a tout d'abord une réflexivité de la mère sur le coût de ses traitements filtrée par le point de vue de Thandi : « But that was one thing we never talked about : the apparent moneyed-ness of her treatment. It was something she knew her friends could never afford, and for that I think she felt guilty » (*WWL*, 80). Cette première mesquinerie indicible et honteuse (« we never talked about ») met en mots le lien que propose Sianne Ngai entre mauvais sentiments, passivité politique et conscience coupable d'une autonomisation bourgeoise de la littérature¹⁷⁵. Puis, le décalage et la distance s'accroissent dans la déconstruction d'un optimisme qui voudrait que le corps malade soit relié au groupe social dans un schéma d'interdépendance. Au contraire, la maladie de la mère de Thandi fait davantage apparaître les disparités de classe entre les différentes patientes (« something she knew her friends could never afford »). Ce n'est pas le risque de contamination, comme le dit Esposito, qui fait en sorte que « le contact, la relation, l'être en commun semblent immédiatement se rompre¹⁷⁶ » mais l'injustice sociale de l'accès au soin.

Enfin, ce sont les propres émotions de Thandi qui la mettent à distance de l'empathie qu'elle devrait ressentir pour le sort de sa mère, affectivité réflexive et narcissique qui transparaît dans une incrédulité vis-à-vis du mythe que l'épigraphe avait à cœur de démystifier. Elle ne parvient pas à croire, sans faire preuve de scepticisme, que le cancer soit une maladie qui atteindrait les personnes noires, et la mère doit lui répéter plusieurs fois les faits pour défaire l'enracinement de ses préjugés : « She told me that, surprisingly to her, most of the people in her chemo center were black. I was surprised as well, but I never revealed as much. [...] No, my mother said, in her center they were mostly black men and women » (*WWL*, 80-81). La surprise de Thandi a valeur de prétériton : ce qu'elle ne confie pas à sa mère, elle prend le soin de le transmettre au lecteur, notamment son ambiguïté vis-à-vis d'une maladie qu'elle considère

¹⁷³ EGAN Susanna, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999. 195-225.

¹⁷⁴ *Ibid.* 217-218 et 223-224.

¹⁷⁵ NGAI Sianne, *Ugly feelings*, *op. cit.* 3.

¹⁷⁶ ESPOSITO Roberto, *Communauté, immunité, biopolitique: repenser les termes de la politique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010. 133.

comme un secret honteux non pas pour la vulnérabilité qu'elle représente, mais comme une destruction de son crédit politique qui la rendrait illégitime vis-à-vis des autres étudiants :

I never told my mother that, until then, I had thought of cancer as a disease of privilege. [...] Another thing I wouldn't tell her: Since starting college, I hadn't admitted to anyone that my mother had cancer. I didn't want anyone's pity. My classmates and I theorized enthusiastically in class about the AIDS movement, and how disease had taken the place of dictators in postcolonial Africa. I could not admit to my friends that my family was benefiting so heavily from First World wealth. [...] Dirty and inconvenient, AIDS was a disease of the people, I thought. Cancer, to me, was the opposite. Its cause was endorsed and healthily sponsored. But I never admitted to my mother what I thought of her disease that thing she lived with day and night. [...] What I felt was extremely uncomfortable, and she would have resented me for it ; as much as she suffered, many other people were suffering worse. Her disease only reinforced how the world saw us: not black or white, not American or African, not poor or rich. We were confined to the middle, and would always be. As hard as she tried to separate herself from the binds of apartheid, we were still within its grip. It had become the indelible truth of our lives, and nothing—not sickness, not suffering, not death—could change that. (WWL, 80-82)

Le développement est étonnant tant il réitère un régime binaire auquel échappe la vie de Thandi (« we were confined to the middle »). Les repères dichotomiques sont brandis comme des balises confortables (« AIDS was a disease of the people, I thought », « Cancer, to me, was the opposite ») dans une forme de lutte des classes des maladies extrêmement caricaturale. Ce partage strict remet en cause l'affiliation du texte de Clemmons au genre de l'autothanatographie : tout se passe comme si l'influence d'Audre Lorde était mise de côté et la narratrice se révélait soudainement incapable de penser l'intersectionnalité des luttes, alors que ce genre littéraire a été vivace dans les années 1990 en raison de la prise de parole simultanée de patientes du cancer du sein et de personnes atteintes du SIDA¹⁷⁷. Par ailleurs, comme l'a montré Epstein dans la lutte politique identitaire qui s'est formée autour des maladies, des liens importants ont existé entre le militantisme lié au cancer du sein et celui des patients atteints du SIDA¹⁷⁸. Ce qui se joue pour Thandi, dans le rejet de la maladie de sa mère, c'est la négociation de son conflit identitaire. Son héritage sud-africain la conduit à se placer du côté du SIDA, certainement en raison de la confusion que considère Epstein entre étiologie et culpabilité, le continent africain ayant été désigné comme foyer originaire de l'épidémie, tout en étant le plus touché par la maladie¹⁷⁹. Thandi se positionne dans la géopolitique des maladies en durcissant l'opposition entre Premier-Monde et Tiers-Monde, dans un acte de solidarité théorique. Dans la façon dont elle relativise la souffrance de sa mère, elle fait de la maladie une métaphore qui l'aide à comprendre la relativité des conditions sociales (« as much as she suffered, many other people were suffering worse »). Or, ce qui est précisément inconfortable dans le rapport à la maladie de sa mère, c'est aussi que, comme le dit Catherine Bernard « la

¹⁷⁷ EGAN Susanna, *Mirror Talk*, op. cit. 201.

¹⁷⁸ EPSTEIN Steven, *Impure science: AIDS, Activism, and the Politics of Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1996. 348-349.

¹⁷⁹ *Ibid.* 55-56 et 96.

maladie matérialise le corps », qui devient soudainement « perceptible à la conscience individuelle¹⁸⁰ ». Dans la maladie, Thandi se voit comme un corps douloureusement inclassable (« Her disease only reinforced how the world saw us: not black or white, not American or African, not poor or rich »), renvoyé à une radicalité négative soulignée par la répétition de « not », dont l'étrangeté est inaltérée par la souffrance (« nothing-not sickness, not suffering, not death-could change that »).

II. Langage et émotions troubles : dire les différences

L'ambivalence inavouable que ressent Thandi face à la maladie de sa mère est exemplaire de la traduction difficile de ces émotions complexes, mineures et discréditées dans un langage commun qui leur ferait justice. Il s'agira tout d'abord de montrer, à l'aune du corpus, comment la langue anglaise est réévaluée comme un instrument de pouvoir et comment l'action de nommer peut participer à un régime de contraintes, en engendrant un inconfort somatique et émotionnel. Partant du constat que les mots anglais sont bien souvent perçus comme incommensurables à la réalité affective vécue, les autrices leur opposent un régime de l'intraduisible plurilingue supposément plus fidèle à l'idiosyncrasie de leur sensibilité abrasive. Enfin, nous nous intéresserons à l'oscillation que proposent les œuvres entre mutisme et déflagration pour qualifier une expressivité corsetée par de multiples normes sociales.

1. Noms, pouvoir et mauvais sentiments

Qu'ils relèvent de l'insulte ou de l'appellation officielle, ce sont d'abord les noms qui blessent l'affectivité.

a) *Injures*

L'affrontement entre une surestimation de la parole et une expérience irréductible aux désignations catégorielles est manifeste dans l'utilisation ironique que certains des textes font de la catégorie des femmes (« women ») au pluriel, dont Denise Riley considère qu'elle est un fondement du féminisme mais aussi un « désagrément [nous traduisons]¹⁸¹ », voire des « sables mouvants [nous traduisons]¹⁸² » dans lesquels il serait tout à fait possible de s'enliser. Ainsi,

¹⁸⁰ BERNARD Catherine, *Matière à réflexion*, op. cit. 167.

¹⁸¹ RILEY Denise, « *Am I that Name?»: Feminism and the Category of « Women » in History*, Minneapolis, University of Minnesota, 1988. 17. « an irritant to feminism »

¹⁸² *Ibid.* 5. « the quicksands of “women” »

Lucy qui vient de se confier à Mariah sur sa vie, se voit offrir un livre de Simone de Beauvoir accompagné d'une tirade de pédagogie féministe. Lucy est perturbée par le syntagme qui n'embrasse pas suffisamment sa réalité, qu'elle peine par exemple à appliquer à sa mère et dans lequel elle ne voit qu'un instrument d'une dynamique de pouvoir qui n'est pas à son avantage :

Mariah wanted to rescue me. She spoke of women in society, women in history, women in culture, women everywhere. But I couldn't speak, so I couldn't tell her that my mother was my mother and that society and history and culture and other women in general were something else altogether. Mariah left the room and came back with a large book and opened it to the first chapter. She gave it to me. I read the first sentence. "Woman? Very simple, say the fanciers of simple formulas: she is a womb, an ovary; she is a female—this word is sufficient to define her." I had to stop. Mariah had completely misinterpreted my situation. My life could not really be explained by this thick book that made my hands hurt as I tried to keep it open. (*L*, 131-132).

Plutôt que de remédier à la douleur (« rescue me »), l'épais volume ne fait que l'aggraver (« this thick book that made my hands hurt as I tried to keep it open »). Le bavardage étouffant et répétitif de Mariah s'oppose au silence de Lucy (« but I couldn't speak »), qui cherche, dans son for intérieur, à multiplier les distinctions spécifiques échappant à la catégorie jugée simpliste mais ne réussit qu'à formuler des tautologies (« my mother was my mother »). Lucy semble brutalisée par ce que Denise Riley décrit comme l'affect même de la langue, dont l'impersonnalité et l'indifférence ne l'empêchent pas d'être appliquée à des situations personnelles : il en résulte un sentiment de dépossession ou d'anxiété vis-à-vis de formules « toutes faites¹⁸³ ». La distance au texte, et donc à la langue, est bien mise en valeur par la restitution par bribes de l'ouvrage, la nature heurtée de la lecture (« I had to stop »), les formules très vagues et négatives que Lucy emprunte elle-même (« something else altogether », « could not really be explained ») ainsi que par la mauvaise interprétation qu'elle en fait. Lucy résiste à la collectivisation « agressivement démocratique [nous traduisons]¹⁸⁴ » de son expérience par la théorie (« society and history and culture and other women in general »), rejetant sur Mariah la culpabilité et le sentiment d'inauthenticité que Riley¹⁸⁵ associe à l'acte verbal de définition de soi (« Mariah had completely misinterpreted my situation »).

L'opposition entre attraction et répulsion vis-à-vis du mot « femmes » que l'on trouve chez Mariah et Lucy témoigne, dans un portrait à deux faces, de l'ambivalence de l'histoire du mouvement féministe dont Riley considère qu'il aura autant cherché à se défaire de l'étiquette encombrante qu'à la revendiquer¹⁸⁶. Le rejet spontané du livre par Lucy évoque une vision philosophique contemporaine de Kincaid, qui cherche à dissoudre la rigidité de cette classification, tout en faisant droit à l'horreur qu'il y aurait à l'habiter de manière

¹⁸³ RILEY Denise, *Impersonal Passion: Language as Affect*, Durham, Duke University Press, 2005. 1-2.

¹⁸⁴ RILEY Denise, *The Words of Selves: Identification, Solidarity, Irony*, Stanford, Stanford University Press, 57-58. « aggressively democratic ».

¹⁸⁵ *Ibid.* 57.

¹⁸⁶ RILEY Denise, "Am I that name?", *op. cit.* 3-4.

claustrophobe¹⁸⁷. Il est intéressant, à cet égard, que Mariah offre *Le Deuxième Sexe* à Lucy car l'exemple tronqué contient une satire réductrice de Simone de Beauvoir, laquelle utiliserait la sexualisation genrée comme un ferment indiscutable de solidarité identitaire (« she is a womb, an ovary ; she is a female – this word is sufficient to define her »). Dans sa lecture, Lucy fait entendre la manière dont Riley réfute le corps comme notion abstraite, objet de pensée sans contrepoint matériel (« this word ») au détriment d'une sociologie historique d'un corps malléable et construit par les rapports sociaux¹⁸⁸. Riley s'appuie sur le travail de linguistes, et notamment celui de William Empson, pour évoquer la pluralité de couleurs émotionnelles des mots¹⁸⁹. On voit cette pluralité à l'œuvre, puisque Mariah attache à « femmes » des valeurs de réconfort et de soutien tandis que Lucy semble lire de l'hostilité dans l'émergence d'une foule rivale, d'autant plus capable de la mettre en pièces qu'elle est nombreuse¹⁹⁰. Parfois, cependant, l'usage peut avoir solidifié une valeur affective et contribué à un « durcissement de la convention¹⁹¹ », contraction que l'on observe dans *Americanah* lorsque les amis de Blaine ironisent sur la désignation des soutiens d'Hilary Clinton : « When they say “women”, they automatically mean “white women” » (A, 355).

La charge affective implicite d'exclusion que peut contenir le mot, et qui ne s'éprouve qu'à l'usage, demanderait un tout autre type de dictionnaire. C'est ce qu'illustre l'expérience malheureuse d'une narratrice de Jenny Zhang lorsqu'elle décide d'apprendre l'anglais en cherchant de manière méthodique l'intégralité des mots du roman de Katherine Paterson, *Bridge to Terabithia* :

I was bleary from going back and forth between the dictionary and the book and making things worse was when the definition for the word contained words that I had to look up. To understand the definition of the word “despise,” I had to also look up “scorn” “contempt” “loathe” “disgust” “disdain” and “regard”—basically everything except the word “to” had to be looked up and then in looking up the definitions of the words used to define “despise” there were even more words that had to be looked up, and so one and so on until I finally looked up every foreign word nested inside a definition for another word, at which point, I still had to then retrace each word back to the previous definition where I had first encountered it. By the time I finally returned to “despise,” I was so mixed up that I had to move on to the next word without ever figuring out what it meant. All was lost, all was impossible. (SH, 198)

L'approche studieuse et exhaustive n'aboutit qu'au non-sens (« I was so mixed up »), et le mirage labyrinthique de la quête (« going back and forth », « and so on and so on », « retrace each work back ») exprime la fuite d'un irréductible intensité – celle qui correspondrait à la réalité du mépris (« the definition of the word “despise” ») dont le personnage fait lui-même l'épreuve dans son douloureux parcours scolaire. L'illisibilité du texte de Paterson est d'autant

¹⁸⁷ *Ibid.* 4 et 6.

¹⁸⁸ *Ibid.* 101-104.

¹⁸⁹ *Ibid.* 108.

¹⁹⁰ Riley développe l'idée que le pluriel qui évoque une collectivité qui, par son nombre même, peut constituer une menace involontaire. *Ibid.* 17.

¹⁹¹ *Ibid.* 108. « hardening of a convention »

plus ironique que celui-ci raconte l'expérience d'un enfant souffre-douleur : le divorce de la chair et de la lettre ne pourrait pas être mieux exprimé que par cette incapacité du personnage à faire le lien entre la page et la vie (« without ever figuring out what it meant »). C'est une gradation particulière d'émotions négatives qui naissent de cette immersion linguistique malheureuse, du trouble physique d'une vue qui se brouille (« I was bleary ») à un désespoir total (« all was lost, all was impossible »). Le vertige lexical souligné par l'abondance des synonymes (« “scorn” “contempt” “loathe” “disgust” “disdain” and “regard” ») mis sur le même plan que des mots relevant d'autres catégories grammaticales (« everything except the word “to” ») accuse l'insuffisance du glossaire à capturer les différences de nature entre les entrées synonymiques. Celles-ci relèvent peut-être, comme le suggère Empson, de nuances émotionnelles qui effraient le lexicographe¹⁹² et ne trouvent pas leur place dans les dictionnaires. Pour Empson, le défaut de reconnaissance de ces variations pénalise l'étranger qui apprend l'anglais, le plus souvent dans un dictionnaire unilingue ; l'obscurité de ces usuels tient selon lui à la circularité de la recherche lexicographique, à l'indissociabilité des termes similaires, ainsi qu'à l'absence de mise en lumière des différents pièges contextuels attachés à un même mot¹⁹³.

Le type de dictionnaire qu'Empson appelle de ses vœux rattacherait aux vocables définis des émotions implicites que ceux-ci feraient naître, un régime connotatif qui ne saurait se réduire à leur valeur péjorative ou méliorative ni aux implications entendues comme sens dissimulés¹⁹⁴. Ces émotions pourraient entrer en conflit avec le sens apparent de l'expression. Dans *Americanah*, Adichie cherche à restituer la tonalité affective des mots en circulation dans le glossaire que propose Ifemelu sur son blog : elle défamiliarise ainsi nos habitudes, comme le suggère Caroline Levine (« jolting us into a new alertness to a world we thought we knew¹⁹⁵ »), en mettant au jour un sens électrisant derrière le poncif. Apparaît alors l'écart entre des formulations apparemment neutres et les sous-entendus racistes dont elles sont porteuses :

Sometimes they say “culture” when they mean race. They say a film is “mainstream” when they mean “white folks like it or made it”. When they say “urban” it means black and poor and possibly dangerous and potentially exciting. « Racially charged » means we are uncomfortable saying “racist”. (A, 351)

En mettant les locuteurs à distance (« they »), la traduction ironique des truismes conjure sur un mode ludique la montée en puissance, depuis la fin des années 1970, de ce qu'Omi et Winant, par exemple, analysent comme des « noms de code [nous traduisons] » (« code

¹⁹² EMPSON William, *The Structure of Complex Words*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1967. 405-406.

¹⁹³ *Ibid.* 397.

¹⁹⁴ *Ibid.* 31.

¹⁹⁵ LEVINE Caroline, « “The Strange Familiar”: Structure, Infrastructure, and Adichie’s *Americanah* », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 61, n° 4, 2016, p. 587-615. 603.

words »), notamment au sein de la Nouvelle Droite¹⁹⁶. Ces expressions cryptiques, autrement appelées « dog whistles » sont une façon subliminale de perpétuer la discrimination raciale sans bouleverser, en apparence, des idéaux égalitaires et démocratiques. Si l'on en croit Justin Khoo, ces déclencheurs verbaux fonctionnent en provoquant chez ceux qui les entendent des inférences inhabituelles : le terme « inner-city » qu'il analyse, et qui fait écho à ce que dit Adichie du mot « urban », ne sont pas intrinsèquement porteurs d'un sens caché, mais leur ambiguïté tient à l'histoire d'affectivité raciste qu'ils réveillent¹⁹⁷. Le travail de démystification verbale que mène Ifemelu ne consiste pas seulement à mettre en valeur une relativité référentielle des termes (« Diversity means different things to different folks », A, 351) mais également à creuser les connotations axiologiques des mots en soulignant les émotions qu'ils ont tendance à susciter dans une approche pragmatique concentrée sur les effets du langage (« white folks like it », « possibly dangerous and potentially exciting », « uncomfortable »).

Ce sont aussi les interpellations non choisies, injures ou insultes qui s'insèrent presque corporellement sous la peau des héroïnes. Nous verrons que ces noms d'oiseaux réducteurs sont pourtant traités sur le mode ironique, par l'intermédiaire de personnages jeunes, qui exhibent leur absurdité, voire leur non-sens. Ainsi, l'héroïne de *Mean* déchiffre-t-elle avec peine les inscriptions grossières sur la porte des toilettes du lycée en constatant les variations morphologiques entre « hoe » et « ho » et en insistant sur l'incohérence et le mystère de ces graffitis. Lorsque Cathy Park Hong évoque un incident d'enfance où elle s'est vue qualifiée de « lesbo », elle explique qu'elle cherche dans le dictionnaire le mot dégradant inconnu :

Many accusations involved the word *hoe* and sometimes a girl was a hoe and at other times she was a ho. Spellings varied. According to the stall door, some teachers were even hoes and hos. And according to an accusation carved into the small metal coffin that received our blood-drenched sanitary napkins, our woodshop teacher fingerbanged himself. (*M*, 26)

“Bitch, what are you looking at? Are you a *lesbo*?” asked one girl named Grace when she caught me gawking at her white ghost lips outlined in black lip pencil. Later, I tried to look up *lesbo* in the dictionary and was relieved that I couldn't find it. (*MF*, 92)

Dans *Mean*, le texte souligne la découverte du mot grâce aux italiques (« *hoe* ») : le personnage est interloqué par la variation d'orthographe et cherche à comprendre le sens du terme par inférence contextuelle tout en se heurtant à différentes acceptions discordantes. L'aspect amusant de la scène est dû tient à l'exégèse sérieuse et solennelle de graffitis vulgaires. Il semble que l'ironie déployée ait pour objectif de soigner l'impact malheureux de l'interpellation¹⁹⁸, comme le suggère Denise Riley, pour qui la mise à distance du terme injurieux naît nécessairement d'une surexposition à l'omniprésence de la catégorie, réitérée de

¹⁹⁶ OMI Michael et WINANT Howard, *Racial Formation in the United States*, op. cit. 191-197.

¹⁹⁷ KHOO Justin, « Code Words in Political Discourse », *Philosophical Topics*, vol. 45, n° 2, 2017, p. 33-64. 35 et 40.

¹⁹⁸ RILEY Denise, *The Words of Selves*, op. cit. 2.

nombreuses fois dans le passage cité. Il est alors possible de faire preuve d'une « incompréhension calculée » qui permet de se prémunir contre la portée insultante de l'insulte en démontrant plutôt de la fascination pour la matérialité du mot, soudainement réinventé par une mise en valeur de sa force grotesque ou comique¹⁹⁹. Le terme « ho », en particulier lorsqu'il est orthographié ainsi, se fait entendre dans sa version onomatopéique comme l'expression d'un rire triomphant ou d'un cri d'étonnement, suggérant la transformation par Gurba d'une blessure en émerveillement ou en curiosité. Selon Denise Riley, une telle approche ironique est une manière tout à fait engagée de prendre au sérieux la domination²⁰⁰, notamment depuis le point de vue naïf d'un enfant²⁰¹. C'est aussi ce qui se passe dans le texte de Cathy Park Hong qui, dans cette scène dont le comique de situation est appuyé, fait résonner la sonorité presque clownesque du mot « lesbo ». L'abréviation se détache typographiquement par les italiques et par le point d'interrogation qui l'accompagne. L'injure se mue ici en objet d'enquête, en question à laquelle on ne saurait répondre.

Pourtant, on sent aussi que le mot « violemment laid [nous traduisons]²⁰² », comme l'appelle Denise Riley, ironiquement prononcé dans le cas de Hong par un personnage dénommé Grace, ne glisse pas à la surface de la peau des deux personnages. Pour Riley, il semble au contraire prononcé pour blesser, créer de la honte et de la soumission, comme en témoigne la syntaxe substantive spécifique (« a lesbo », « a hoe ») avec sa propre grammaire affective, plus blessante que le choix adjectival²⁰³. Riley emploie toute une série de métaphores physiques pour qualifier la manière dont ce genre de mots insultants vient se loger sous la peau comme une écharde ou un ongle incarné et réside dans le corps sous la forme d'une trace, d'une voix extérieure devenue intérieure dans un lien indéfectible entre psychisme et linguistique²⁰⁴. Riley va donc plus loin encore qu'Ahmed, qui considère que l'insulte colle à la peau ; pour elle, le mot se niche et pénètre dans l'organisme en provoquant un affect tangible²⁰⁵. Cet effet d'introjection est perceptible dans le choix du décor chez Gurba. C'est dans l'espace intime des toilettes qu'elle prend connaissance de ces appellations sexistes : il n'y a pas vraiment de coïncidence à ce qu'elle fasse l'apprentissage de la honte verbale dans ce lieu du bas corporel genré. Le lien entre corps et texte est souligné par le fait que cette honte semble s'incruster sous la forme d'une cicatrice qu'amplifie le lexique de la gravure (« carved into », « our woodshop teacher ») et de la pénétration (« fingerbanged »). La découverte du mot s'accompagne d'une

¹⁹⁹ *Ibid.* 157. « studied incomprehension »

²⁰⁰ *Ibid.* 162.

²⁰¹ *Ibid.* 158.

²⁰² RILEY Denise, *Impersonal Passion*, *op. cit.* 13. « violently ugly [...] language »

²⁰³ RILEY Denise, *The words of Selves*, *op. cit.* 170-172.

²⁰⁴ RILEY Denise, *Impersonal Passion*, *op. cit.* 9-11.

²⁰⁵ *Ibid.* 5. « a tangible affect in language »

éducation à considérer ses règles comme un déchet à tuer symboliquement (« the small metal coffin that received our blood-drenched sanitary napkins ») : le mot se fraie un chemin jusque dans ses dessous, et l’invite à faire disparaître les marques d’une corporéité envahissante. Malgré son ébahissement, le personnage est d’ailleurs conscient de la valeur négative du terme, comme en témoigne le lexique judiciaire qu’elle utilise (« accusation »). Cathy Park Hong, quant à elle, confie son soulagement à ne pas trouver la définition dans le dictionnaire (« was relieved that I couldn’t find it ») : elle témoigne, par ce pressentiment, d’une forme d’« anxiété de l’interpellation [nous traduisons]²⁰⁶ » (« en suis-je vraiment ? ») tout en ignorant le sens de l’étiquette qu’on lui attribue. Par ailleurs, la fixation potentiellement érotique sur les lèvres de Grace (« gawking at her white ghost lips outlined black lip pencil ») suggère, à travers l’image d’un orifice, une béance qui s’ouvrirait dans la psyché de l’enfant, une susceptibilité soudaine à des discours supposément humiliants qui l’atteindraient sous l’effet d’une contamination buccale²⁰⁷ – comme en témoigne l’admission implicite de culpabilité (« caught me »).

Une fois entendu et intériorisé, le mot insultant, selon Riley, ne cessera de se répéter *in petto* dans une forme d’écholalie mécanique : la force saisissante de cette parole réside précisément dans sa faculté à déclencher une série de flashbacks oraux post-traumatiques²⁰⁸. Le personnage de Gurba n’échappe pas à cette hantise car l’interpellation « ho » lui revient malgré elle lorsqu’un camarade l’agresse pendant un cours : « I had a feeling that if one of my classmates noticed what was happening to me under the table, they’d call me a ho » (*M*, 26). Cette reviviscence secrète donne un aperçu d’un discours intérieur qui n’est pas libre et flâneur, mais ressasse la désapprobation et la possibilité de la disgrâce publique²⁰⁹. Si l’on peut voir dans le choix de l’injure une manière de se réapproprier le nom maudit et ses connotations sexuelles, de ne plus en faire le stigmate de la haine de soi mais un insigne de fierté, le texte nuance cette reconquête ironique. Tout d’abord, l’étiquette vient toujours de l’extérieur (« they’d call me a ho »). Riley résume le débat qui oppose les défenseurs d’une répétition des termes injurieux à des fins stratégiques pour les redéployer de façon prolix et les débarrasser de leurs connotations négatives à ceux qui suggèrent que le mot portera toujours le parfum de l’offense. Dans tous les cas, la récupération de l’insulte par un groupe minorisé pose toujours question : à partir de combien de répétitions la morsure agressive d’un mot s’atténue-t-elle ? Le mot ne porte-t-il pas toujours en lui le souvenir de la domination²¹⁰ ? Le texte produit ainsi du

²⁰⁶ *Ibid.* 15. « There is an anxiety of interpellation in which its subject ponders incessantly to herself “Am I that name; am I really one of those?” »

²⁰⁷ *Ibid.* 25. « With this apparently paradoxical association of language with infection, we’re dealing, in short, with the true sociability of language—as contagion, as a mouth disease »

²⁰⁸ *Ibid.* 14.

²⁰⁹ *Ibid.* 20.

²¹⁰ RILEY Denise, *The Words of Selves*, *op. cit.* 167-169.

malaise linguistique, en interrogeant l'incalculable devenir des injures et l'importance de leur contextualisation pour déterminer leur sens.

b) *Discipline de la langue officielle*

Sans être tout à fait une injure, le nom imposé sur les papiers officiels est source de froissement. De fait, dans l'œuvre d'Adichie, le document administratif provoque souvent de la souffrance. Pour Esplin, ces « signifiants tangibles » ont des « implications intangibles [nous traduisons]²¹¹ » : qu'il s'agisse de passeports, de visas ou de cartes bleues, ces graals difficiles à saisir, objets de la citoyenneté américaine figurant une version écrite de l'identité, se font souvent attendre et n'offrent que des satisfactions de courte durée. Si ces papiers donnent occasionnellement un sentiment de reconnaissance et de visibilité, ils sont bien souvent perçus comme trompeurs, ou décevants, à l'image de cette carte verte dont Tobechei réalise qu'elle ne porte même pas cette couleur (« it was not even green », *TTAYN*, 83). Le nom trahit d'autant plus la sensibilité quand il est inexact ou inapproprié. Les femmes immigrées aux États-Unis paient souvent le prix de ces déformations onomastiques. Dans *Americanah*, Ifemelu est, par exemple, surprise de découvrir que la prononciation du nom de sa tante Uju est altérée. Elle doit quant à elle accepter un faux nom pour des papiers illégaux et accepter que tout un chacun s'interroge sur la signification de son patronyme, souvent mal compris, mal lu et mal prononcé. Les textes de l'autrice parlent plus spécifiquement de la douleur particulière que l'on peut ressentir en observant un proche changer de prénom, soulignant la manière qu'a le prénom, selon Denise Riley, d'opérer une « magie puissante²¹² » (« strong magic ») qui lui permet souvent de se confondre avec la destinée d'une personne alors même qu'il résulte d'un choix arbitraire et contingent²¹³. Pour Riley, il est plus difficile de faire accepter ce changement à de vieilles connaissances, des amis ou des partenaires amoureux qu'aux autorités²¹⁴. Bien que l'on puisse questionner la pertinence de cette comparaison dans le cas de personnes transgenres, Adichie joue sur cet attachement émotionnel au prénom, qu'il soit positif ou négatif. C'est ce que l'on voit poindre dans la nouvelle « The Arrangers of Marriage », lorsque Chinaza est particulièrement choquée que son nouveau mari, Ofodile, lui révèle qu'il se fait appeler Dave Bell en Amérique, alors que sa réaction est plutôt atténuée lorsqu'elle découvre qu'il signe pour elle « Agatha Bell ». Le mépris de Chianaza et la légère indifférence d'Ofodile/Dave disent

²¹¹ESPLIN Marlene, « The Right Not to Translate: The Linguistic Stakes of Immigration in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* », *Research in African Literatures*, vol. 49, n° 2, 2018, p. 73-86. 79. « She emphasizes the intangible implications of tangible signifiers of immigration »

²¹²RILEY Denise, *Impersonal Passion*, *op. cit.* 115.

²¹³*Ibid.* 116.

²¹⁴*Ibid.* 125-126.

deux rapports distincts à l'onomastique, mais tous deux très émotionnels, confirmant ce que dit Françoise Král d'une langue anglaise de la diaspora comme outil de socialisation générant un lien affectif fort²¹⁵. Ofodile/Dave perçoit le prénom américain comme une manière d'agir pragmatiquement sur le racisme ambiant étant donné que le nom, comme le dit Riley, assigne à chacun une place dans la société²¹⁶. Ofodile s'imagine sans doute naïvement qu'un nouveau baptême peut être un coup de baguette magique synonyme de survie, sinon d'espoir ou d'évitement des dangers. Chinaza associe une réalité « extime » au prénom ; c'est pourquoi elle refuse, durant toute la nouvelle, de nommer celui qu'elle ne cesse d'appeler « le nouveau mari ». Quand son amie Nia l'interroge sur ce choix, elle fait une confession étonnante qui associe le prénom manquant à l'identité fuyante à laquelle elle n'a pas accès : « I wanted to say that it was because I didn't know his name, because I didn't know him » (TTAYN,185). Les deux personnages offrent deux voies de réflexion quant aux perturbations émotionnelles occasionnées par le changement de nom aux États-Unis.

La langue anglaise charrie aussi une affectivité déplaisante car son enseignement n'implique pas seulement une injonction à la correction grammaticale mais une discipline corporelle, une imposition physique et parfois violente de gestes, de dispositions et d'intonations. Cette didactique sensorielle, empreinte d'émotions néfastes, permet dans de nombreuses œuvres du corpus une satire d'un système politique états-unien donnant la priorité à l'anglais de manière punitive. Ceci s'explique mimétiquement par le contexte politique contemporain des œuvres, dans lequel se multiplient les projets de loi autour du bilinguisme à l'école comme le passage, en 1998, de la proposition 227 en Californie qui interdit l'exposition scolaire à plusieurs langues²¹⁷. Les dommages liés à cette pression sociale assimilationniste qui dévalorise et discrimine l'autre langue maternelle sont observables dans la salle de classe que décrit Jenny Zhang, où se déclare une guerre de tous contre tous :

That didn't stop the two white kids in my class from mocking me when I misspoke. There was the Irish kid whose skin was so white it blinded me on sunny days [...] and there was the Italian girl who once stuck her foot out to trip me as I was going to put a box of crayons back into the art supply drawer and then laughed like a villain while pulling her eyes back to taunt me, "I knew you couldn't see with these!" It was doubly worse when they got the black and Spanish kids to join in, and even worse than that was when they got the Korean girls to participate, too, because most of them also spoke English with an accent, and there was something so undignified about having someone torment you for something they themselves were probably tormented for a year or two ago. (SH, 203)

²¹⁵ KRÁL Françoise, « English as "Unmoored" », art. cit. 101.

²¹⁶ RILEY Denise, *Impersonal Passion*, op. cit. 118.

²¹⁷ CRAWFORD James, « Proposition 227: A New Phase of the English Only Movement », dans Roseann DUEÑAS GONZÁLEZ et Ildikó MELIS (dir.), *Language Ideologies: Critical Perspectives on the Official English Movement*, New York, Routledge, 2021, p. 28-61.

Les rapports ludiques entre enfants pourraient être régis par une langue plus contextuelle et affective, un système de signification moins abstrait et plus souple à même de réduire le risque psychopathologique dû à la mauvaise maîtrise de la langue²¹⁸ mais, chez Zhang, l'institution envahit tout, y compris les jeux de la cour de récréation. Tout échange est persécution brutale, notamment autour de la bonne maîtrise de l'accent. L'ESL (English as a Second Language), qu'elle représente comme un lieu de torture (« torment you for something they themselves were probably tormented for a year or two ago »), est ici relayé par les élèves eux-mêmes. Ceux-ci se chargent en effet de propager un « stress d'acculturation [nous traduisons]²¹⁹ », dans une intensification de la douleur qui ne semble pas avoir de fin (« it was doubly worse », « and even worse »). Il est question pour Zhang de montrer les dysfonctionnements d'un système qui met en contact des enfants aux niveaux de langue très différents et semblent livrés à eux-mêmes, sans enseignant capable de les contrôler²²⁰. Puisque c'est l'accent qui est mis en cause, le passage implique des châtiments qui tiennent de la douleur physique (« blinded me », « stuck her foot out to trip me ») et les moqueries rabattent la mauvaise maîtrise de la langue sur de supposés défauts physiques qu'il s'agirait de corriger (« pulling her eyes back to taunt me »). Le lexique moral de l'indignité (« undignified ») montre que les écoliers se transforment véritablement en précepteurs.

Dans *Mean*, la transformation physique liée à l'apprentissage scolaire de la langue anglaise tient de la domestication et métamorphose l'héroïne en perroquet. Son père se rend compte qu'on lui a fait apprendre et répéter des phrases toutes faites en confondant sa maîtrise de l'espagnol avec une absence de connaissance de l'anglais : « The nursery school ladies think Myriam can't speak English so they're trying to teach her ! They've turned her into a parrot! » (*M*, 5). L'ébahissement hilare du père face au psittacisme de sa fille rappelle les mécanismes de l'enseignement colonial de l'anglais, éducation impérialiste conçue comme « acte rituel d'obéissance [nous traduisons]²²¹ » doit imprégner le corps, être absorbée, internalisée, notamment par le biais d'exercices de récitation d'enfants devant des adultes. L'image du perroquet témoigne d'un sujet à qui on demande bien plus que de mémoriser des tournures ou du vocabulaire : il s'agit d'imiter le maître, et de céder face au ventriloquisme. On trouve une métaphore plus culinaire dans l'œuvre de Cathy Park Hong, qui consacre une partie de son essai à la conquête néo-impérialiste de la langue anglaise dans le monde comme langue du commerce

²¹⁸ TOPPELBERG Claudio O. et COLLINS Brian A., « Language, Culture, and Adaptation in Immigrant Children », *Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America*, vol. 19, n° 4, 2010, p. 697-717. 701-702.

²¹⁹ *Ibid.* 705. « acculturative stress »

²²⁰ CALDERÓN Margarita, SLAVIN Robert et SÁNCHEZ Marta, « Effective Instruction for English Learners », *The Future of Children*, vol. 21, n° 1, 2011, p. 103-127. 106.

²²¹ ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, et TIFFIN Helen (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres/New York, Routledge, 1995. 426. « ritual act of obedience ».

et des échanges (« English is our ever-expanding neoliberal lingua franca », *MF*, 96) – ce que Barbara Cassin associe à l'avènement du « globish²²² ». Pour Hong, cette hégémonie semble avoir été établie par un acte de cannibalisation qu'elle tente de prévenir (« My own method of othering English is to eat English before it eats me », *MF*, 96) mais cette mue gargantuesque s'accompagne paradoxalement d'une standardisation des accents observable dans l'automatisation des commandes de nourriture à emporter qui consacre bien une conquête de la machine sur l'organique (« Machines will flatten the accents of nationalities already flattened by English », *MF*, 99). Cette représentation de l'anglais comme prédation culinaire robotique et affadissante offre une variation sur l'analyse du Globish que propose Barbara Cassin. Selon elle, cette langue véhiculée par Google est comme un « plat unique » de la « doxa mondiale » face auquel toute autre langue ne pourrait fonctionner que comme épice ou parfum (« flavor²²³») pour l'agrémenter.

Il en va d'un rapport à la langue anglaise, qui, comme le montre Françoise Král dans un article sur *Americanah*, est maîtrisée en tant que parole au sens saussurien du terme, comme la pratique d'un instrument domestiquant le corps. Pour parler une langue de manière satisfaisante aux yeux du pouvoir, il ne faudrait pas seulement dompter un système de significations mais aussi un réseau de sons produits sensuellement²²⁴. Lorsqu'Ifemelu parle anglais avec l'accent nigérian, elle provoque des réactions infantilisantes surprenantes comme celle de Cristina Tomas, assistante administrative de Princeton, qui articule et ralentit à l'excès comme si elle s'adressait à un nourrisson idiot (« she felt for a moment like a small child, lazy-limbed and drooling », *A*, 134) :

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 practice an American accent (*A*, 134).

On peut contester l'idée selon laquelle l'adoption de l'accent américain résulte, pour Ifemelu, d'un geste actif et libre d'adaptation phonique²²⁵. Effectivement, c'est suite à cet échange humiliant dans lequel elle a été confrontée à une diction désagréable et malade dont elle a compris qu'elle était la cause, qu'elle se voit contrainte de changer d'échelle de valeur, de cesser de mépriser la diction nasillarde nationale pour s'y conformer (« the American twang inchoate »). Cette contrainte se lit ici dans la répétition d'un lexique de la diminution et du rétrécissement (les variations sémantiques autour de « shrank », « cowered »,

²²² CASSIN Barbara, « Intraduisible et mondialisation: Entretien réalisé par Michaël Oustinoff », *Hermès*, 49, n° 3, 2007, p. 197-204. 198.

²²³ CASSIN Barbara, *Google-moi: La deuxième mission de l'Amérique*, Paris, Albin Michel, 2007. 229.

²²⁴ KRÁL Françoise, « English as "Unmoored" », art.cit. 102-103.

²²⁵ *Ibid.* 105.

« descended »). On voit bien, dans ce passage, comment une diction qui déroge à la norme peut être reçue d'une manière qui affaiblit, dévalorise, paralyse et déshumanise (« she shrank like a dried leaf ») : la langue peut affecter en soumettant et en asservissant le corps.

2. Politique des langues

a) *Émotions standard*

La langue anglaise est aussi tournée en ridicule pour l'affectivité codifiée et culturellement normée qu'elle incorpore. Les textes mettent ainsi en valeur une pression états-unienne enjoignant à l'extériorisation des sentiments. Cathy Park Hong condense cette mauvaise appropriation des codes émotionnels américains en évoquant le personnage du père qui ponctue ses interactions les plus quotidiennes de « je t'aime » intempestifs :

Early on, my father learned that in America, one must be emotionally demonstrative to succeed, so he has a habit of saying "I love you" indiscriminately, to his daughters, to his employees, to his customers, and to airline personnel. He must have observed a salesman affectionately slap another salesman on the back while saying, "Love ya, man, good to see you!" But because there is no fraternizing *man* or slap on the back, his usage has an indelicate intimacy, especially since he quietly unloads the endearment as a burning confession: "Thanks for getting those orders in", he'll say before hanging up the phone. "Oh, and Kirby, I love you." (MF, 94)

En adoptant un ethos démonstratif, le père cherche avant tout à se conformer à un modèle communicationnel qui, selon Eva Illouz, a migré de la sphère intime vers les milieux professionnels : le texte décrit l'exécution zélée de normes sentimentales dictées par des manuels de gestion dans les années 1930 à 1970. Il semble y avoir eu une intériorisation de la nécessité de développer ces aptitudes pour devenir des sujets économiques prospères dans un nouveau « capitalisme émotionnel²²⁶ » (« Early on, my father learned that in America, one must be emotionally demonstrative to succeed »). Toutefois, l'amusement teinté de consternation de Hong naît lorsque disparaît tout un habitus culturel contextuel : celui qui devrait accompagner le simple contenu propositionnel, pour qu'il connote une mise en confiance encourageante. Pour Besnier, si l'on cherche à analyser linguistiquement la production d'affects, il est nécessaire de sonder l'environnement et les circonstances de la prise de parole car il peut y avoir des disjonctions entre l'intonation, la syntaxe et les signes utilisés²²⁷. De fait, le père de Hong n'adapte pas sa production linguistique à la situation (« indiscriminately, to his daughter, to his employees, to his customers, and to airline personnel ») et il n'accompagne pas ses mots des « bons gestes » (« because there is no fraternizing *man* or slap on the back »). La honte de Hong est perceptible lorsqu'elle cherche à corriger cette lacune en recréant la scène originelle

²²⁶ ILLOUZ Eva, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge, Polity Press, 2007. 18-20.

²²⁷ BESNIER Niko, « Language and Affect », *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, 1990, 419-451. 429-430.

dans laquelle les termes « I love you » pouvaient être acceptés et bien reçus (« He must have observed a salesman affectionately slap another salesman on the back while saying, ‘Love ya, man, good to see you!’ »). Hong fait rire, mais, en soulignant que la portée affective d’un message, tient aussi à l’apprentissage d’un alignement entre des signaux verbaux et extra-verbaux (« especially since he quietly unloads the endearment as a burning confession »). Elle communique avec cruauté la manière dont des sujets minorisés linguistiquement peuvent, à leur insu, provoquer dérision et malaise parce qu’ils ignorent ou maîtrisent mal la variabilité culturelle des signaux affectifs. À travers le lexique de l’amour, elle dit toute la violence à laquelle est exposé un sujet dont la tendresse n’en est que plus poignante. Il n’est pas étonnant que l’intimité inappropriée que souligne Hong (« an indelicate intimacy ») ait des accents volontairement homoérotiques pour souligner un autre aspect de la régulation stricte des émotions sanctionnées dans l’espace social. À plusieurs reprises, Hong exprime son ambivalence quant à la déclaration d’amour en anglais, regrettant tantôt son omniprésence dans un contexte mondialisé (« A friend told me that teenage couples preferred saying “I love you” in English rather than the Korean equivalent because they thought it was a truer expression of their love », *MF*, 97), tantôt l’inanité de ces mots lorsqu’elle veut retranscrire son expérience familiale (« But I falter when using English as an expression of love », *MF*, 101). Dans les deux cas, c’est la nature historiquement politique de la langue anglaise qui la rend incompatible avec une quelconque manifestation de douceur (« I have always treated English as a weapon in a power struggle », *MF*, 101).

Dans *Minor Feelings*, les mots anglais sont souvent disqualifiés pour désigner, si elle existe, l’expérience affective diasporique et Hong rejette par exemple les termes consacrés de l’université américaine comme « entre-deux » ou « sentiment d’appartenance » :

I was never satisfied with those immigrant talking points about “not belonging” and “the sense of in-betweenness.” It seemed rigid and rudimentary, like I just need the right GPS coordinates to find myself. [...] In Seoul, I still found myself cleaved, but at least it wasn’t reduced to broad American talking points. At least the “arsenal of complexes” that Frantz Fanon talks about was laid bare. (*MF*, 196)

Le choix des guillemets réduit ces expressions à des éléments de langage (« immigrant talking points », « American talking points ») dissociés de son expérience vécue. Edward Saïd considère que la douleur de l’exil tient à une forme de détachement supraterrrestre : « The pathos of exile is in the loss of contact with the solidity and the satisfaction of the earth²²⁸ ». Hong semble en partie rendre hommage à cette définition en se moquant d’une terminologie qui consisterait précisément à remédier à sa désorientation de manière pragmatique et concrète

²²⁸ SAÏD Edward Wadie, *Reflections on Exile: and Other Literary and Cultural Essays*, Londres, Granta Books, 2001. 179.

(« rigid and rudimentary, like I just need the right GPS coordinates to find myself »). Par ailleurs, en postulant un point de départ et un point d'arrivée, cette terminologie exsude une sérénité qui, comme le rappelle Saïd, n'est absolument pas celle de l'exilé, auquel il attribue une sensibilité comprenant toute une gamme d'émotions négatives comme la jalousie ou le ressentiment²²⁹. Le « masochisme narcissique [nous traduisons]²³⁰ » de l'exilé, qu'évoque aussi Saïd, s'exprime aussi dans le refus de Hong de subsumer son expérience dans une catégorie collective (« broad American talking points »). Le mélange de solitude et de collectivité qui caractérise les passions de l'exil rend difficile leur expression linguistique, qui opte plus souvent pour un style hyperbolique ou exagéré²³¹. Ainsi, le retour à Séoul n'est pas un retour à la chair mise à nue en deçà de la théorie mais l'adoption d'une catégorie intellectuelle européenne apparemment plus sophistiquée pour dire son mal-être (« the “arsenal of complexes” that Frantz Fanon talks about was laid bare »).

Le refus des mots anglais exprimant une affectivité négative peut être équivalent à un souhait performatif de ne pas voir exister la réalité psychique de la souffrance. Dans *Americanah*, il en va ainsi de la « dépression » dans *Americanah* dont Ifemelu refuse initialement le diagnostic formulé par son amie Ginika, reconnaissant les symptômes mais pas l'étiquette, dans laquelle elle voit un privilège américain : « Depression was what happened to Americans, with their self-absolving need to turn everything into an illness. She was not suffering from depression; she was merely a little tired and a little slow » (A, 157). L'accusation de complaisance (« self-absolving ») fait entendre ce qu'analyse Anna Mollow dans sa lecture d'un texte séminal sur la dépression des femmes noires, *Willow Weep for Me* de Meri Nana-Ama Danquah : une injonction à la force comme stéréotype qui rendrait d'autant plus vivace le stigmate associé au trouble psychique, vécu non comme un signe de génie mais de faiblesse²³². Par ailleurs, le fait qu'Ifemelu reconnaisse les indices de la maladie mais les minimise (« merely », « a little tired and a little slow ») montre, comme l'explique Mollow, que des obstacles s'ajoutent à la difficulté ordinaire du diagnostic de la dépression comme maladie invisible²³³ : celui la considération sociale de la souffrance des femmes noires comme peu problématique voire nécessaire²³⁴, ainsi que la nécessité, pour des voix déjà peu entendues²³⁵, de produire un récit de soi, pour traiter ce type de maladie. Le refus de métamorphoser le mal

²²⁹ *Ibid.* 180-182.

²³⁰ *Ibid.* 183. « There is the sheer fact of isolation and displacement, which produces the kind of narcissistic masochism that resists all efforts at amelioration, acculturation, and community ».

²³¹ *Ibid.* 182.

²³² MOLLOW Anna, « “When Black Women Start Going on Prozac”: Race, Gender, and Mental Illness in Meri Nana-Ama Danquah’s “Willow Weep for Me” », *MELUS*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 67-99. 85.

²³³ *Ibid.* 80-81.

²³⁴ *Ibid.* 87.

²³⁵ *Ibid.* 81.

en maladie (« turn everything into an illness ») peut s'expliquer par la réticence pour des sujets déjà marginalisés dans une société validiste à reconnaître un handicap qui les mettrait davantage en péril²³⁶. De fait, Margeaux Feldman observe que l'abondante production contemporaine d'autopathographies comporte peu d'œuvres émanant d'autrices racisées même si elle consacre une étude à *The Collected Schizophrenia: Essays* (2019) d'Esmé Weijun Wang et à *Sick: A Memoir* (2018) de Porochista Khakpour²³⁷.

Plus tard, cette expérience de déni est confirmée dans les commentaires d'un billet de blog qu'Ifemelu consacre à la question (« On the Subject of Non-American Blacks Suffering from Illnesses Whose Names They Refuse to Know »). Une femme congolaise fait état de symptômes très détaillés de crises d'angoisse mais refuse son diagnostic au motif qu'il s'agirait là d'une réalité culturelle inexistante à Kinshasa : « Nobody in Kinshasa had panic attacks. It was not even that it was called by another name, it was simply not called at all. Did things begin to exist only when they were named? » (A, 158). L'impossibilité de la traduction et l'avènement performatif de la maladie dans un acte de langage ouvrent le débat de l'étiologie des troubles mentaux comme inventions potentielles de l'Occident. Le texte sonde les sentiments troubles que provoque toute interrogation sur les origines de la dépression, en n'y apportant pas de réponse claire et en concluant au caractère insoluble de cette question. *Americanah* approfondit et nuance la nature de cette invention, en suggérant qu'il pourrait y avoir dans ces troubles dépressifs un produit socioculturel de la violence sous toutes ses formes. Progressivement, et suite à la tentative de suicide de son neveu Dike, Ifemelu semble mieux accepter la catégorie lorsqu'elle lui donne une couleur politique, ce qui s'observe dans ses échanges vifs avec Tante Uju suite à la tentative de suicide de son neveu Dike. Mais, là encore, le texte met en scène une incertitude dans la controverse entre les deux femmes : Tante Uju adopte une conception purement clinique d'une affliction adolescente répandue qu'elle abstrait de la question raciale, et Ifemelu répond par une généalogie plus critique : « His depression is because of his experience, Auntie ! » (A, 380). La nature brouillée de cette quête et la difficulté qu'il y a à dissocier les motifs pouvant expliquer la maladie figure également dans *Transcendent Kingdom* de Yaa Gyasi, où une doctorante oscille entre des pistes scientifiques et religieuses pour comprendre la dépression de sa mère suite au deuil de son frère, mort des suites de son addiction. Dans ce roman aussi, la mère se montre sceptique vis-à-vis de la pathologisation de sa souffrance en invoquant le caractère occidental de la maladie et la légitimité d'un deuil qui ne fait qu'exprimer l'irrésolution d'un trouble social. Cependant, chez Gyasi, l'écriture se

²³⁶ FELDMAN Margeaux, *Touch Me, I'm Sick: Hysterical Intimacies / Sick Theories*, Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2021. 37.

²³⁷ *Ibid.* 137. Voir le chapitre 4.

heurte aussi à un mur pour expliquer cette expérience affective complexe, mystérieuse, surplus d'un récit qui ne saurait être réduit à une seule piste d'interprétation.

L'impossibilité d'attribuer une origine claire à la douleur mentale ne fait que l'attiser. La persistance de cette indécision se confirme à travers l'évocation par Ifemelu du suicide d'Okonkwo dans *Things Fall Apart* lorsque Ranyunido taxe la tentative de Dike d'attenter à ses jours de « comportement étranger » : «“Foreign behaviour? What the fuck are you talking about? Foreign behaviour? Have you read *Things Fall Apart*?” Ifemelu asked, wishing she had not told Ranyiundo about Dike » (A, 425). L'indignation outrée d'Ifemelu semble trahir, sinon un doute, du moins la trace d'un tabou collectif (« wishing she had not told Ranyiundo about Dike »). L'allusion implicite à *Things Fall Apart* de Chinua Achebe fonctionne de manière complexe. Elle semble utiliser comme argument le suicide final d'Okonkwo dans la tribu nigériane d'Umuofia après l'arrivée des colons britanniques et le démantèlement du système social et culturel local. Pourtant, les interprétations symboliques de cette conclusion sont légion. Si certains ont pu y voir une honte publique d'avoir trahi la tradition Igbo²³⁸, d'autres l'attribuent à la désorganisation induite par l'arrivée des colons²³⁹. D'autres, encore y voient une variation singulière de dénouement tragique²⁴⁰. De fait, à la fin du roman, le suicide d'Okonkwo est considéré comme indigne par les membres de la tribu, qui ne savent pas comment lui rendre hommage, et cette issue semble accrédiiter le jugement sceptique de Ranyiundo. Quoiqu'il en soit, il semble qu'Adichie cherche, par la référence à Achebe, à souligner la manière dont la violence peut avoir un coût psychique pour les personnes qui la subissent de plein fouet sans que ces frais soient mesurables ou quantifiables, créant un pont entre l'expérience coloniale d'Okonkwo et celle du racisme qui afflige Dike. Si les motifs de la dépression ne sont pas élucidés une bonne fois pour toutes, Adichie sous-entend tout de même qu'il y entre un stress psychique imposé aux personnes minorisées, mêlant douleur mentale et physique²⁴¹.

b) *Bad English*

La langue anglaise peut être le support du retournement de cette violence subie. Dans *Americanah*, Ifemelu revient à son accent nigérian avec un sentiment de révolte et d'authenticité, ce que montre Françoise Král qui parle d'essentialisme linguistique²⁴². Le livre

²³⁸ OGBAA Kalu, « A cultural note on Okonkwo's suicide », *Kunapipi*, vol. 3, n° 2, 1981, p. 126-134.

²³⁹ FRASER Robert, « A Note on Okonkwo's Suicide », *Kunapipi*, vol. 1, n° 1, 1979, p. 33-37.

²⁴⁰ BLOOM Harold (dir.), *Chinua Achebe's Things Fall Apart*, New York, Infobase Publishing, 2010. 2-3.

²⁴¹ Voir le concept de « bodymind » dans SCHALK Samantha Dawn, *Bodyminds Reimagined: (Dis)ability, Race, and Gender in Black Women's Speculative Fiction*, Durham, Duke University Press, 2018. 5-6.

²⁴² KRÁL Françoise, « English as “Unmoored” », art.cit. 104.

propose un traitement intéressant des accents qui affectent la langue anglaise et sont restitués phonétiquement, comme l'expose Esplin²⁴³. Il semble néanmoins que le texte n'atténue pas la charge de violence que charrie cette altération du modèle. Initialement, Ifemelu est tellement heurtée par la diction d'une coiffeuse d'origine guinéenne qu'elle s'empresse de la retranscrire aussitôt dans une grammaire « correcte » : « “Amma like, Oh God, Az someh. ” It took many repetitions for Ifemelu to understand that the woman was saying, “I’m like, Oh God, I was so mad” » (A, 9). Les oreilles de l'héroïne semblent écorchées par une manière inconsciente de se rapporter à la langue, relation enfouie, peut-être destructrice ou tout au moins vengeresse.

Lorsque l'on a été soi-même abîmé affectivement par un standard langagier imposé, on peut vouloir lui infliger ce que l'on conçoit comme une agression ou une punition, comme c'est le cas avec le plaidoyer en faveur du « bad English » que l'on trouve chez Cathy Park Hong, une langue apprise dans le quartier coréen de Los Angeles²⁴⁴ qu'elle décrit comme acérée, bardée de piques ou de barbelés (« The English heard in church among friends and family in K-town, was short, barbed, and broken », *MF*, 92). Cette langue écorchée n'est pas hermétique ; au contraire, la clôture implicite qui devrait la protéger est décrite comme basse (« short ») et percée (« broken »). Pour Héloïse Thomas, la poésie de Hong joue du parallèle entre enclave géographique et psychologique. Comme la langue coréenne a elle-même été malmenée et transformée suite aux différentes invasions du pays par des puissances extérieures, la conscience que décrit l'autrice est aussi poreuse aux assauts. La poésie chez Hong serait alors ce qui désenclave l'anglais retirant à cette formation culturelle son privilège de sécurité et de protection dans un désapprentissage de ses normes et une défiguration défensive retournant l'agression subie²⁴⁵. La langue anglaise devient corps exposé et vulnérable, grotesque au sens de Bakhtine, auteur qui figure d'ailleurs dans l'épigraphe de l'un de ses recueils²⁴⁶. Cette mise en danger a aussi lieu dans le recueil *Dance Dance Revolution* qu'elle situe dans l'espace imaginaire du Désert : Hong y invente un Créole à partir de trois cent langues et dialectes, assemblage instable ressemblant à l'anglais et souvent incompréhensible, tant chacun aspire ironiquement à faire de la langue sa marque de fabrique privatisée, dans un esprit général de contamination²⁴⁷. Vis-à-vis de l'anglais, le geste inconscient qui revient sous la plume de Hong

²⁴³ ESPLIN Marlene, « The Right Not to Translate », art.cit. 78.

²⁴⁴ La critique a montré que Hong s'intéresse à l'impact de la migration sur la langue car elle est née aux États-Unis de parents immigrés arrivés dans les années 70 à Koreatown de Los Angeles. Elle commence à parler anglais à sept ans et dit apprendre qu'il y existe un système linguistique pour chaque idée : WILLIAMS Ruth, « A Poet's "Canny Acts of Sabotage": Diasporic Language in Cathy Park Hong's *Dance Dance Revolution* », *College Literature*, vol. 43, n° 4, 2016, p. 645-667. 648.

²⁴⁵ THOMAS-CAMBONIE Héloïse, « "New Town is without image": Representations of Enclaves in Cathy Park Hong's Poetry », *Leaves*, n° 4, juillet 2017, p. 34-48. 38-39.

²⁴⁶ THOMAS-CAMBONIE Héloïse, « Han and Trauma: the Inheritance of Violence in Korean American Literature », *Leaves*, n° 6, 2018, p. 63-80. 70-73.

²⁴⁷ *Ibid.* 77.

est celui d'une éviscération, qui est aussi une défamiliarisation (« To *other* English is to make audible the imperial power sewn into the language, to slit English open so its dark histories slide out », *MF*, 97, « I wanted to pull all the outside Englishes inside and drag inside English outside », *MF*, 100). La catharsis des passions douloureuses infligées par la langue anglaise est manifeste dans des fantasmes sadiques de torture d'un corps qui deviendrait, par son supplice, fugitif et affranchi de sa condition d'esclave : « I share a literary lineage with writers who make the unmastering of English their rallying cry—who queer it, twerk it, hack it, Calibanize it, *other* it by hijacking English and warping it to a fugitive tongue » (*MF*, 97).

Cet espoir d'une thérapie de la langue par la souffrance est aussi celui de l'avènement d'une surprise poétique : la création de nouvelles émotions. Hong commente les photographies humoristiques collectées sur le site Engrish.com qui recense des mauvaises traductions de l'anglais dans des pays asiatiques et fait l'éloge de la vertu créatrice de l'erreur lorsqu'elle commente un T-shirt où figure l'inscription « I feel a happiness when I eat him » :

I steal these lines and use them in my poetry. Take the phrase "I feel a happiness when I eat him." It has all the traits of a surprising poetic line. A familiar sentiment is now unfamiliar because chance has turned Error into Eros. That needless "a" is crucial since it tweaks the tone into a slightly sinister animatronic pitch while indicating that the lover is not awash in happiness but feels happiness at a remove. Like an extra tooth, that "a" forces open a bead of uncertainty, or cold reflection, while she takes into consideration her happiness. (*MF*, 96)

La revendication d'un acte de poésie qui consisterait essentiellement à glaner des trouvailles commerciales kitsch montre que l'autrice fait preuve d'humilité (« I steal these lines and use them in my poetry ») car elle renonce à un désir d'originalité et avoue copier des simulacres de mauvaise qualité. Hong joue sur le rapprochement homophonique (« Error into Eros ») pour suggérer qu'il n'y a qu'une faute d'orthographe qui sépare l'amour de l'erreur et exalte ainsi son désir de la bévue ou du fourvoisement. L'incongruité grammaticale, en l'occurrence un déterminant superfétatoire, a le pouvoir d'affecter le ton : Sianne Ngai désigne là un sentiment perçu sans être exprimé (« it tweaks the tone »). Ce que semble particulièrement admirer Hong est une forme de robotisation de l'écriture (« a slightly sinister animatronic pitch ») caractérisée par des décisions aléatoires (« chance has turned ») et une froideur émotionnelle (« happiness at a remove »). Il faut certainement lire ici un hommage indirect à la poétesse Cha, dont le poème *Dictée* retranscrit une copie de mauvaise élève qui note un texte prononcé en faisant des erreurs. Pour Kyubin Kim, la voix poétique de Cha a à voir avec une mécanisation du corps qui se met à imiter les adultes comme le ferait un nourrisson apprenant à parler. Elle cite Lisa Lowe, qui parle d'une voix qui échoue, conjugue mal, répète avec peine²⁴⁸. Il y a dans ce refus de la

²⁴⁸ KIM Kyubin, *Minor, Ugly, and Meta: Feelings in Contemporary Korean American Literature*, Honors Thesis for the Department of English, Bowdoin College, 2022. 76.

correction une manière de répondre par l'imperfection au canon linguistique imposé²⁴⁹. C'est par le miracle d'un réagencement syntaxique minimal qu'un bonheur s'assombrit, se teinte de froideur ou de détachement (« a bead of uncertainty, or cold reflection »), ce qu'évoque parfaitement la douleur d'une dent demandant à être arrachée (« like an extra tooth »). Ailleurs, ce sera le juron qui remplira cette fonction (« The immigrant's first real introduction to surviving in English is profanity », *MF*, 93). L'aspect visionnaire de cette erreur (« force open ») évoque aussi Cha car la « diseuse » qu'elle érige en figure principale de son recueil est aussi celle qui laisse de côté un usage orthodoxe de la langue (« disuse »), comme le montre Kyubin Kim²⁵⁰.

Pour saisir de manière plus juste des états émotionnels particuliers, il peut arriver que les textes aient recours à la langue d'origine, dans un rapport antagoniste à l'anglais postulant un intraduisible affectif. Le *Vocabulaire Européen des Philosophies* détaille les irrémédiables écarts conceptuels et philosophiques qui se logent entre les systèmes linguistiques si l'on conçoit que « chaque langue est une vision du monde²⁵¹ ». Le dictionnaire rappelle même que si le sentiment s'exprime par une pluralité de mots en anglais, cette multiplicité n'a pas vraiment de stricts équivalents en français : le « feeling », surtout, en tant qu'il se concentre sur l'expérience vécue, semble se rapprocher de la sensation sans s'y réduire, étant donné qu'il semble moins lié à un objet²⁵². En brandissant un état qui ne saurait trouver d'analogue en anglais, les autrices avivent la négativité que portent déjà les affects exprimés en contrariant volontairement la lisibilité, l'idéal de fluidité et d'échange linguistique que pourrait espérer le lecteur. L'absence de traduction prend en charge la transcription d'un rapport de force dans la communication de l'affect.

Dans un autre recueil, *Translating Mo'um*, Hong traduit le coréen tout en faisant sentir l'imperméabilité des langues : « *shi*: poem / *kkatchi*: magpie / *ayi*: child²⁵³ ». Comme le montre Héloïse Thomas, les deux points offrent un pont bien précaire entre les systèmes culturels et mettent à mal la chimère de la similitude lors d'une transposition linguistique, une vision de la traduction que Hong exprime aussi en entretien²⁵⁴. Elle fait de même avec le mot « Mo'um' qui veut dire corps mais dont elle ne se rapproche en traduction que sous la forme d'« asymptote » ou d'hypothèse aléatoire (« hit-and-miss process²⁵⁵ »). Le reste du texte de Hong approfondit plutôt les défaites et les déboires de l'échange transculturel. Ce fiasco dans la communication

²⁴⁹ *Ibid.* 80.

²⁵⁰ *Ibid.* 91.

²⁵¹ CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/ Le Seuil, 2004. xx.

²⁵² *Ibid.* 445-446.

²⁵³ HONG Cathy Park, *Translating Mo'um*, New York, Hanging Loose Press, 2002. 13.

²⁵⁴ THOMAS-CAMBONIE Héloïse, « "New Town is without image" », art. cit. 43-44.

²⁵⁵ *Ibid.* 44.

des émotions est ainsi perceptible dans la manière dont elle élabore le *han* comme une réalité communautaire inexprimable et inaccessible à un lecteur non-coréen :

It may be odd that I also felt a “shock of recognition” when I first saw Pryor. But watching Pryor reminded me of an emotional condition that is specific to Koreans: *han*, a combination of bitterness, wistfulness, shame, melancholy, and vengefulness, accumulated from years of brutal colonialism, war, and U.S.-supported dictatorships that have never been politically redressed. *Han* is so ongoing that it can even be passed on: to be Korean is to feel *han*. (MF, 54)

Le ton péremptoire et explicatif souligné par l'utilisation du verbe être et du présent de vérité générale (« to be Korean is to feel *han* », « that is specific to Koreans ») reprend des développements fréquents sur l'émergence du *han* comme asile des aspirations nationalistes du pays mises à mal par les invasions étrangères²⁵⁶. La nature forcément manquée de la transposition est soulignée par l'opposition entre le mot très court (« *han* ») et la panoplie d'émotions en anglais (parfois contradictoires) évoquée par le long membre de phrase qui suit (« a combination of bitterness, wistfulness, shame, melancholy, and vengefulness »), variabilité intensive que souligne également Seo-Young Chu²⁵⁷. On sent dans cette déclaration autoritaire la charge normative que Chi Kim décèle dans le *han* qui désigne originellement une essentialisation biologique du peuple coréen, de sa peine supposément anhistorique et de la triste beauté de sa production artistique par les colons japonais pour asseoir leur pouvoir par une hiérarchie raciale²⁵⁸.

Mais, l'effet de clôture et de clarté du propos est complexifié par le fait qu'elle ait éprouvé, en première personne, le *han* alors qu'elle n'est pas uniquement coréenne mais coréenne américaine. Le texte suggère ainsi qu'il serait possible de connaître ce sentiment au second degré (« *han* is so ongoing that it can even be passed on »). L'accent mis sur le souvenir (« when I first saw Pryor », « reminded me of ») crée un chevauchement entre le *han* et ce que Seo-Young Chu appelle « postmemory han », c'est-à-dire la perpétuation des traumatismes endurés par les femmes coréennes soumises à l'Empire sous forme de traumatismes des femmes coréennes américaines liés à l'entremêlement de violence genrée et raciste structurant la vie en diaspora²⁵⁹. Enfin, la référence et l'affinité étrange (« odd ») qui dérivent du visionnage du spectacle de Richard Pryor, homme africain-américain, élargissent le public susceptible de se reconnaître dans le miroir de cette émotion. Kim rappelle comment le terme a été étendu pour penser, notamment, les conséquences sur la communauté coréenne de Los Angeles des émeutes

²⁵⁶ THOMAS-CAMBONIE Héloïse, « Han and Trauma: the Inheritance of Violence in Korean American Literature », art. cit. 63.

²⁵⁷ CHU Seo-Young, « Science Fiction and Postmemory Han in Contemporary Korean American Literature », *MELUS*, vol. 33, n° 4, 2008, p. 97-121. 97.

²⁵⁸ KIM Sandra So Hee Chi, « Korean “Han” and the Postcolonial Afterlives of “The Beauty of Sorrow” », *Korean Studies*, vol. 41, 2017, p. 253-279. 260-261.

²⁵⁹ THOMAS-CAMBONIE Héloïse, « Han and Trauma: the Inheritance of Violence in Korean American Literature », art. cit. 65.

de 1992. Malgré le contexte d'affrontements rappelé par ces événements, on pourrait penser que Hong, en évoquant Pryor, nie l'exceptionnalisme coréen de cette émotion en suggérant une forme plus critique du *han* qui permettrait de tisser des liens avec d'autres populations colonisées²⁶⁰. Son texte semble tout de même suggérer que Pryor n'est qu'un point de départ. En ce sens, la citation met en lumière les ambivalences de la mobilisation du *han* qui, en faisant naître un récit nationaliste de la terre d'origine, peut atténuer la conscience d'une expérience racialisée partagée aux États-Unis²⁶¹.

Même si les mots coréens sont transcrits dans un alphabet romain, leur présence déstabilise la lecture et intensifie la nature agonistique de l'affect exprimé. C'est aussi le cas chez Zhang, lorsque la rage du personnage persécuté éclate dans une flambée d'insultes marquée par des incursions en chinois :

Wet twat motherfucking cocksucking ass-opening reverse turd of a cocksucked smelly balls piece of shit shitfucker cuntpeeled fuck! I learned this language two years ago, does that mean anything at all to you? I don't come home and say, "Mom, I'm home!" I say, "Wo hui lai le ma ma." I say, "妈妈, 我回来了." That's right, you mondo-clit. And while we're at it I'd like to say this to you: "你是一个臭王八蛋。"^{*1} Yes, I mispronounced "stereo" last week but that's because we don't own a stereo, and even if we did, I wouldn't have an opportunity to say, "Mom, can you turn up the stereo?" I would say, "可不可以把音响关轻一点。"^{*2} (SH, 204)

La tonalité générale est celle d'un contenu hostile, fait d'insultes créatives composées par concaténation de mots vulgaires (« wet twat motherfucking cocksucking ass-opening reverse turd of a cocksucked smelly balls piece of shit shitfucker cuntpeeled fuck », « you mondo-clit ») et d'imprécations rhétoriques menaçantes (« does that mean anything at all to you? », « I'd like to say this to you »). On peut donc s'attendre à ce que le contenu chinois non-traduit soit conflictuel. De fait, le deuxième membre de phrase, le seul qui corresponde à une note de bas de page, est traduit de façon excessive : « Literal translation in English : You piece of shit and also swollen bunghole of a waste of life » (SH, 204). En dépit de cette annonce de transparence (« literal translation »), la traduction amplifie l'insulte originelle qui pourrait être restituée de manière équivalente en anglais par : « You rotten bastard ». La deuxième note est encore plus intéressante, car elle s'offre comme un refus poli de traduction : « Sorry, no translation currently available ». Il est ironique qu'on ait l'impression que l'autrice invente une mauvaise excuse en prétextant ne pas avoir eu le temps de traduire (« currently »). Le geste joueur, s'il est volontaire, consiste à conduire le lecteur qui ne comprendrait pas le chinois à un aveu d'humilité, par un regard vers la note dont l'unique fonction serait de le désorienter de manière moqueuse. Il y a là, de la part de Zhang, une manière farcesque et provocante de faire

²⁶⁰ KIM Kyubin, *Minor, Ugly, and Meta: Feelings in Contemporary Korean American Literature*, op. cit. 92.

²⁶¹ *Ibid.* 93-94.

s'inscrire dans une tradition d'artistes visuels qui reconstituent de manière critique les barrières physiques et tangibles entre nations dans un contexte géopolitique où la surveillance aux frontières s'accroît plutôt qu'elle ne s'atténue²⁶⁸. Comme eux, Zhang transforme la zone de traduction en un seuil infranchissable, un blocus, un point de contrôle, soulignant de fait la persistance d'une forme de police au sein de la politique des langues.

Tout en suggérant une incommunicabilité due à des rapports de pouvoir, la langue non traduite esquisse parfois une affectivité en fuite qui cherche à se préserver des rapports de force états-uniens. C'est le cas pour l'amour qui, chez certaines des autrices, ne peut se dire que dans une autre langue, comme pour exprimer l'omniprésence d'affects négatifs en anglais, vis-à-vis desquels le bilinguisme permettrait de se dérober, ne serait-ce que fictivement ou temporairement. Ainsi, dans *Americanah*, Ifemelu et Obinze badinent avec des échanges de proverbes en Igbo et, comme le montre Esplin, ce multilinguisme est particulièrement mobilisé dans des moments d'émotion ou d'attachement intense, par exemple lorsqu'Ifemelu apprend la tentative de suicide de son neveu²⁶⁹ : « But what Aunty Uju was saying was *o nwuchagokwa, Díke anwuchagokwa*. Dike had nearly died » (A, 365). La restitution a une fonction mimétique, comme le prouve Esplin en s'intéressant à la manière dont Adichie restitue avec fluidité un devenir pluriel de l'anglais créolisé²⁷⁰. Toutefois, cette fonction n'est pas exclusive, puisque le serrement de cœur à l'idée qu'un proche perde la vie nécessite la sortie d'un système linguistique qu'elle considère coupable de violence. Ainsi, la fonction politique et postcoloniale des mots non traduits en Igbo chez Adichie est importante, même si Esplin la minimise.

Pour tout un courant linguistique, la langue maternelle encode les émotions primaires, notamment celles de l'enfance²⁷¹. Or, les narratrices de Cisneros se tournent souvent vers ces perceptions d'antan, exprimées en espagnol, pour témoigner d'une aspiration à un paradis perdu authentique et heureux. *Woman Hollering Creek* est un texte qui souligne fréquemment les limites du geste de traduction, notamment dans la référence obsessionnelle à la figure de la Malinche, interprète de Cortès traditionnellement perçue comme une traîtresse²⁷². L'idée fréquemment exprimée selon laquelle l'émerveillement face à un texte espagnol ou à un homme mexicain serait difficile à faire comprendre en anglais (« Pretty in Spanish. But you'll have to take my word for it. In English it just sounds goofy », *WHC*, 161), contient implicitement la mise à distance de cette beauté rejetée dans le hors-champ de l'ineffable. Le ravissement est à

²⁶⁸ *Ibid.* 114.

²⁶⁹ ESPLIN Marlene, « The Right Not to Translate », art. cit. 77.

²⁷⁰ *Ibid.* 77.

²⁷¹ TOPPELBERG Claudio O. et COLLINS Brian A., « Language, Culture, and Adaptation in Immigrant Children », art. cit. 704.

²⁷² Voir pour l'analogie entre la Malinche et l'acte de traduction MULLEN Harryette, « "A Silence between Us like a Language": The Untranslatability of Experience in Sandra Cisneros's *Woman Hollering Creek* », *MELUS*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 3-20. 3-4.

la fois affirmé et nié ; il restera inaccessible au lecteur anglophone. Il est fréquent que Cisneros associe l'espagnol à la tendresse, par exemple lorsqu'elle évoque sa généalogie et fait correspondre la langue de son père à une impression de douceur²⁷³. Toutefois, elle songe aussi à la rareté de ces expériences, comme lorsqu'elle raconte la première fois qu'elle fait l'amour en espagnol :

I'd never made love in Spanish before. I mean not with anyone whose *first* language was Spanish [...] And Eddie, sure. But Eddie and I were products of our American education [...] To have a lover sigh *mi vida, mi preciosa, mi chiquitita*, and whisper things in that language crooned to babies, that language murmured by grandmothers, those words that smelled like your house, like flour tortillas, and the inside of your daddy's hat, like everyone talking in the kitchen at the same time, or sleeping with the windows open, like sneaking cashews from the crumpled quarter-pound bag Mama always hid in her lingerie drawer after she went shopping with Daddy at the Sears. (WHC, 153)

Ici, l'exceptionnalité de l'acte sexuel la ramène à un catalogue de réminiscences de l'enfance qui semblent aussi hautement idéalisées. Les mots non traduits sont des vocatifs (« *mi vida, mi preciosa, mi chiquita* »), dont Besnier dit qu'ils appartiennent à la catégorie au plus grand potentiel affectif à l'exception des onomatopées, des exclamations et des interjections²⁷⁴ qui servent aussi à la narratrice à établir l'origine mexicaine de son amant (« When Flavio accidentally hammered thumb, he never yelled "Ouch!" he said "¡Ay!" The true test of a native Spanish speaker », WHC, 153). Dans les deux cas, le rapport à la langue espagnole révèle une aspiration à une affectivité authentique qui est, étrangement, celle de l'enfance (« that language crooned to babies, that language murmured by grandmothers »). Pourtant, ce rôle de résistance à l'oppression confié à l'idiome maternel lui confère une nature assez artificielle. Il paraît évident que celui-ci ne contient pas que des mots doux et que Cisneros se livre à une sélection consciente. Par ailleurs, l'aspect hyperbolique, extravagant, voire larmoyant de ce passage pourrait être perçu comme une manière de répondre à l'appauvrissement émotionnel imposé par la société blanche dont parle José Esteban Muñoz, et ne serait qu'une manière de mettre en valeur cette banalisation du manque affectif²⁷⁵.

3. Du silence à l'explosion et retour

La parole vaine et sa maîtrise sont souvent le fait de conditions matérielles excédant et transcendant le contenu sémantique de ce qui cherche à se communiquer. Les formes du pouvoir peuvent ainsi donner une forme réprimée ou explosive aux sentiments négatifs.

²⁷³ Citée dans *Ibid.* 6.

²⁷⁴ BESNIER Niko, « Language and Affect », art. cit. 422 et 428.

²⁷⁵ MUÑOZ José Esteban, *The Sense of Brown*, op. cit. 11.

a) *Silences*

L'exercice du dire, loin de susciter une forme de magie purement performative, ne fait qu'entériner et amplifier des effets de subordination constatés par les narratrices. Cathy Park Hong souligne bien comment sa diction compressée et hachée est le fait d'un conditionnement à la gratitude qui la force à parler par éclats, à l'affût des interruptions : « The man or woman who feels comfortable holding court at a dinner party will speak in long sentences [...] whereas I, who am grateful to be invited, speak quickly in clipped compressed bursts, so that I can get a word in before I'm interrupted » (*MF*, 185). Dans *Lucy*, lors d'une fête, l'héroïne constate avec étonnement le bavardage des artistes hommes dont l'ampleur reflète la place qu'ils prennent dans la pièce. Ces échanges qui lui font l'effet d'une prérogative masculine la frappent également par l'illusion qu'ils ont d'avoir de l'importance (« They were very chatty people, chatty in a way she did not like: they were talking about the world, they were talking about themselves, and they seemed to take for granted that everything they said mattered », *L*, 98). À une échelle mineure, les deux autrices mettent en mot les difficultés qu'elles éprouvent à prendre au sérieux l'occupation littéraire quand toute prise de parole par des femmes semble destinée à être ensevelie, condamnée à une amnésie certaine, donnant à toute articulation l'allure d'un recommencement perpétuel pénible sur fond de *tabula rasa*. Cet effacement de la parole des femmes donne à la tradition de la pensée féministe, selon Adrienne Rich, un caractère intermittent et heurté²⁷⁶, secrétant une anxiété qui ne serait pas celle d'influences trop nombreuses, comme le montrent Gilbert et Gubar, mais plutôt celle qui naît de l'effacement toujours reconduit des prédécesseures²⁷⁷. Ce caractère désagréable d'une énonciation trouée d'intervalles et de saccades dont parle Cathy Park Hong décrit les conséquences d'un régime linguistique asymétrique qui altère la langue et la constelle de pauses et d'accélération. Candace West et Don H. Zimmerman ont montré que les femmes étaient plus susceptibles d'être interrompues ou d'être confrontées à des temps d'arrêt dans le flot de la conversation lors d'échanges avec des hommes évoquant des dynamiques entre parents et enfants²⁷⁸.

Ces accrocs de la communication peuvent menacer le geste d'écriture lyrique même, le frapper d'insignifiance et l'envelopper de négation. Ils culminent à la fin de *Lucy* lorsque le

²⁷⁶ RICH Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966 - 1978*, New York, Norton, 1995. 11. « The entire history of women's struggle for self-determination has been muffled in silence over and over. One serious cultural obstacle encountered by any feminist writer is that each feminist work has tended to be received as if it emerged from nowhere; as if each of us had lived, thought, and worked without any historical past or contextual present. This is one of the ways in which women's work and thinking has been made to seem sporadic, errant, orphaned of any tradition of its own ».

²⁷⁷ GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic*, *op. cit.* 48-49.

²⁷⁸ ZIMMERMAN Don H. et WEST Candace, « Sex roles, Interruptions and Silences in conversation », dans Rajendra SINGH (dir.), *Current Issues in Linguistic Theory*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1996, vol.125, p. 211-236. 211-212 et 233.

personnage prend la plume pour la première fois et semble simultanément atteinte par un très grand découragement à la vue de la page blanche (et de son propre nom) :

At the sight of it, many thoughts rushed through me, but I could write only this: "I wish I could love someone so much that I would die from it." And then as I looked at this sentence a great wave of shame came over me and I wept and wept so much that the tears fell on the page and cause all the words to become one great big blur. (*L*, 163-164)

D'une part, l'écriture est vécue comme une restriction par rapport au flux intérieur (« I could write only this ») ; de l'autre, elle est immédiatement dénigrée, associée à une forme de déception (« a great wave of shame came over me »). Il semble que la fin du roman ne consacre pas, comme le propose Yost, une étape de conscience de soi et d'articulation²⁷⁹ : l'énonciation est immédiatement niée par le brouillage des larmes qui efface le texte (« one great big blur »), de sorte que le projet de clarification des affects achoppe dès son amorce. Lucy fait alors revivre le spectre de *Bartleby* que Patrick Tillard associe à bon nombre d'écrivains contemporains qu'il dit « négatifs » : comme eux, Kincaid propose un rapport à l'écriture inspiré de Blanchot, dans lequel la littérature semble commencer quand elle remet en question son existence, abdique et mue en « un combat pour ne pas nommer le combat²⁸⁰ ». En contemplant les mots qu'elle a écrits, Lucy fait certainement l'épreuve du désarroi que décrit Blanchot et qui naît lorsque les mots cessent d'être perçus comme « des armes, des moyens d'action, des possibilités de salut²⁸¹ ». Naît sous nos yeux une « écriture du désastre » qui ne peut s'élancer que lorsqu'elle fait le constat qu'écrire ou ne pas écrire est sans importance et n'occasionnera pas de transformation : les larmes seront toujours là. Le chagrin qui enveloppe Lucy, qui abdique et refuse à la fois, prend un tour féministe car elle semble aussi atterrée par la sentimentalité macabre des mots qui lui échappent, peut-être par leur romantisme éculé, si bien que l'émotion qui sature ces dernières pages est davantage celle de l'abjection vis-à-vis du geste littéraire même, qui se définirait presque mécaniquement comme lyrique. Lucy semble préférer le silence aux mots d'amour désespérés, celui-ci étant compris comme murmure inouï fait de grondements sourds²⁸², seulement capable d'exprimer avec ironie le désir de disparition du moi dans la page blanche, un souhait d'anéantissement, de désengagement évoquant « les âmes creuses et les elliptiques aspirations²⁸³ » dont parle Tillard. L'aspect crypté du texte met en images une littérature consciente, comme le dit William Marx, de ne plus pouvoir prétendre à un sublime grandiloquent donnant une importance quasi religieuse au langage ou encore à une

²⁷⁹ YOST David, « A Tale of Three Lucys: Wordsworth and Brontë in Kincaid's *Antiguan* "Villette" », art. cit. 153-154.

²⁸⁰ BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980. 213. Cité dans TILLARD Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation*, Thèse de doctorat, Université du Québec, 2008. 40.

²⁸¹ BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980. 25.

²⁸² TILLARD Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs*, op. cit. 43.

²⁸³ *Ibid.* 310.

fonction transparente des mots²⁸⁴. Seul persiste le naufrage d'une littérature bloquée par le scepticisme qui la frappe, un « univers désenchanté, une écriture qui se tait, une émotion qui ne reviendra plus²⁸⁵ ». Ce ne sont pas seulement des sentiments négatifs liés à l'amour qui clôturent le roman, telle l'émergence d'une confusion sur le fait même d'aimer comme le propose Spartacus²⁸⁶, mais des affections inquiètes, un accablement démoralisé vis-à-vis de l'inanité même de l'entrée en littérature : la honte, dont parle le texte de Kincaid, n'est pas seulement celle de souvenirs refoulés²⁸⁷ mais celle qui accompagne le geste même de l'écriture.

La linguistique a pu identifier une tendance, chez les personnes polyglottes, à attribuer à la langue d'origine de fortes connotations émotionnelles, une charge personnelle positive ou négative²⁸⁸ qui perdure y compris dans des cas dits d'« attrition », c'est-à-dire de perte de maîtrise d'une partie ou d'une totalité d'une langue. Jean-Marc Dewaele souligne le paradoxe de sujets qui ne se saisissent pas, ou rarement, d'une langue plus chargée émotionnellement, par exemple dans des échanges avec leurs parents, pour donner corps à leurs émotions. Le fait qu'un tel mécanisme puisse confiner au déni des réalités affectives de l'enfance est manifeste dans *Sour Heart* lorsque le personnage de « Why Were They Throwing Bricks? » se contente d'annoncer des excuses face à sa grand-mère (« I don't understand Chinese that good », *SH*, 236). Dans « You Fell Into the River and I saved You! », lorsque Christina revient à Shanghai mais ne parvient pas à communiquer ses sentiments au reste de la famille, le texte met vraiment en scène les implications, souvent perçues comme terriblement négatives, de l'attrition²⁸⁹ :

I was quiet not because I didn't have anything to say, but because I was overwhelmed by it all, and I didn't want anyone to pity me or laugh at me or throw their hands up in the air at the absurdity of a Chinese person who couldn't speak Chinese. I didn't want to promise to learn Chinese perfectly because I still needed people in America to look at me and know instantly that I spoke perfect English instead of looking at me and assuming that I didn't know how just because I was quiet. (*SH*, 279-280)

Le silence de Christina est mal interprété et associé à une absence (« I didn't have anything to say ») mais il exprime, en réalité, une cacophonie d'émotions contradictoires (« I was overwhelmed by it all, and I didn't want anyone to pity me or laugh at me »). Le malaise communicationnel qui consiste à être perçue comme une aberration logique (« the absurdity of a Chinese person who couldn't speak Chinese ») la condamne au mutisme alors qu'elle ressent

²⁸⁴ *Ibid.* 152-166. Voir MARX William, *L'Adieu à la littérature: Histoire d'une dévalorisation (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

²⁸⁵ TILLARD Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs*, op. cit. 188.

²⁸⁶ SPARTACUS Josette, *Stratégies de Survie chez Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid et Toni Morrison*, Thèse de doctorat, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2014. 77.

²⁸⁷ BOUSON J. Brooks, *Jamaica Kincaid: Writing Memory, Writing Back to the Mother*, Albany, State University of New York Press, 2006. 88.

²⁸⁸ SCHMID Monika S., KÖPKE Barbara, KEIJZER Merel, et WEILEMAR Lina (dir.), *First Language Attrition: Interdisciplinary Perspectives on Methodological Issues*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2004. 81 et 101.

²⁸⁹ *Ibid.* 87.

une foule de loyautés discordantes. L'incapacité à parler la langue peut la conduire à la répression ou à un stoïcisme apparent, ce qui serait suggéré par le fait que les personnes qui maîtrisent encore partiellement une langue apprise dans l'enfance y ont recours pour exprimer leur colère ou toute autre forme de discours intérieur²⁹⁰. L'attrition a notamment pour origine le tabou social associé à la langue d'origine dont parle Dewaele et qui peut conduire certains locuteurs à ne pas la pratiquer pour ne pas se faire remarquer : c'est ce désir désespéré d'intégration mêlé de haine de soi qu'exprime Christina (« I still needed people in America to look at me and know instantly that I spoke perfect English »). La parole en mandarin est mise à distance par la troisième personne du singulier (« a Chinese person who couldn't speak Chinese »), ce qui fait deviner les bouleversements identitaires liés au changement de langue et la dissociation qu'il peut engendrer : plusieurs personnes qui mettent de côté une langue l'expliquent aussi par la mise à distance d'une subjectivité passée, une affectivité d'antan dont elles ne se sentent plus proches²⁹¹.

La perte simultanée d'un langage et des sentiments qui lui sont associés est aussi ce que déplore Lahiri dans l'essai qu'elle dédie à son investissement de la langue italienne, asile littéraire de la subjectivité en quête d'exploration comme le montre l'épigraphe qu'elle emprunte à Tabucchi : « I needed a different language: a language that was a place of affection and reflection²⁹² ». Lahiri explique ce choix de l'italien par le sentiment d'être étrangère à l'anglais mais aussi au bengali, qui engendrent une forme de retrait ou de suspension intérieure proche de ce que décrit Zhang :

When you live in a country where your own language is considered foreign, you can feel a continuous sense of estrangement. [...] An absence that creates a distance within you. In my case there is another distance, another schism. I don't know Bengali perfectly. I don't know how to read it, or even write it. I have an accent, I speak without authority, and so I've always perceived a disjunction between it and me. As a result I consider my mother tongue, paradoxically, a foreign language, too²⁹³.

Cette distance à soi-même provoquée par l'attrition ne fait qu'amplifier ce qu'elle évoque à travers la métaphore frappante du mur du racisme, devenu partition intérieure, auquel elle substitue le mur choisi du défi que représente l'apprentissage d'une nouvelle langue²⁹⁴. Il en va aussi d'un dépassement de l'anxiété linguistique liée à l'anglais qui a pu entamer l'estime qu'elle avait d'elle-même²⁹⁵. Même si Cathy Park Hong maîtrise bien le coréen, le silence autour de l'amour teinté de douleur qu'elle a connu dans l'enfance tient au fait qu'elle doit

²⁹⁰ *Ibid.* 95 et 97.

²⁹¹ *Ibid.* 98.

²⁹² LAHIRI Jhumpa, *In Other Words*, *op. cit.* vii.

²⁹³ *Ibid.* 19-21.

²⁹⁴ *Ibid.* 139-143.

²⁹⁵ *Ibid.* 111-113.

écrire en anglais. Ainsi, elle soustrait des affects qu'elle associe à la langue coréenne aux yeux d'un public dont elle craint le jugement et l'incompréhension

But I falter when using English as an expression of love. I've always been so protective of making sure that my family's inside sounds didn't leak outside that I don't know how to allow the outside in. I was raised by a kind of love that was so inextricable from pain that I fear that once I air that love, it will oxidize to betrayal, as if I'm turning English against my family. (*MF*, 100)

Hong fait référence à une fenêtre qu'elle fermait quand elle était enfant pour ne pas que les disputes parentales résonnent au dehors (« air that love », « leak outside »). Ainsi, elle travaille la dialectique entre intériorisation et extériorisation. Conditionnée à assourdir les bruits intérieurs, aliénants et gênants, Hong se rend compte que cette réticence est devenue un handicap (« I don't know how to allow the outside in »). Effectivement, l'image de l'oxydation derrière le désir de pudeur témoigne d'une peur irrationnelle qui guide l'acclimatation au silence. C'est, selon Audre Lorde, la construction d'un danger qui nous pousse à nous taire²⁹⁶ alors même que le péril de la mort menace quoiqu'il en soit les minorités et que la possibilité de destruction est indépendante d'un silence qui ne saurait servir de protection²⁹⁷. Même si Hong utilise le retrait comme un bouclier (« so protective of making sure »), le trope de l'appel d'air manquant, de la respiration impossible dans une pièce qui sent le renfermé, accuse en filigranes le potentiel étouffant du mutisme dont parle Lorde²⁹⁸. « Transformer le silence en mots et en actions » propose Lorde. Ceci implique de trouver des nouveaux mots : même si le choix de la prose consiste, pour Cathy Park Hong, à encombrer les silences de sa poésie précédente, elle manifeste la difficulté à quitter l'espace paralytique du vide :

I used to think I'd rather leave a blank space for my pain than have it be easily summed up for consumption. But by turning to prose, I am cluttering that silence to try to anatomize my feelings about a racial identity that I still can't examine as a writer without fretting that I have caved to my containment. (*MF*, 197)

Persiste le tracas d'une écriture (« fretting ») qui veut en finir avec la culpabilité du secret et la mauvaise foi d'un « lyrisme en ruines » prétendant échapper à la marchandisation : mais, pour y remédier, la voix s'accable et ne cesse de se reprocher sa propre lâcheté (« caved to my containment »), soulignant la nature tortueuse et ardue du chemin vers la prise de parole, tant la présence du « placard », comme le montre Sedgwick au sujet de l'homosexualité, est structurante, récurrente et qu'il est difficile d'en avoir jamais fini avec elle²⁹⁹.

²⁹⁶ LORDE Audre, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, op. cit. 42. « fear of contempt, of censure, or some judgment or recognition, of challenge, of annihilation ».

²⁹⁷ *Ibid.* 41. « Your silence will not protect you ».

²⁹⁸ *Ibid.* 44. « We can learn to work and speak when we are afraid in the same way we have learned to work and speak when we are tired. For we have been socialized to respect fear more than our own needs for language and definition, and while we wait in silence for that final luxury of fearlessness, the weight of that silence will choke us ».

²⁹⁹ SEDGWICK Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 2008. 68.

Zhang, quant à elle, confronte le rêve d'un langage miraculeux chez ses héroïnes à la réalité inarticulée à laquelle elles sont condamnées. Elle accentue, de ce fait, la dimension stratégique de la discrétion. Si l'apparente idiotie et l'absence de similarité entre les mots disponibles et l'expérience semblent enfermer les héroïnes de Zhang dans le solipsisme, elles les rendent aussi disponibles à recevoir des confessions inattendues, à accumuler des trésors de savoir, à polir la richesse d'un espace intérieur facilité par une porosité au monde.

That was the secret to being me back then: if you never say a word, people will think you don't know anything, and when people think you don't know anything, they say everything in front of you and you end up containing everything. On the inside, I was vast. But on the outside, I was a known idiot. Nothing that came out of me had any resemblance to what I thought I had inside of me. (SH, 186-187)

Mande rend la dissimulation consubstantielle à son identité (« the secret to being me »). Bien qu'elle n'ait pas choisi son handicap langagier, elle l'entretient et apprend à tourner son infériorité à son avantage. Le récit d'enfance se transforme en manuel d'espionnage machiavélique scandé par plusieurs étapes à suivre dans un ordre logique (« if you never say a word, people will think you don't know anything, and when people think you don't know anything, they say everything in front of you »). L'écriture insiste avec jubilation sur le contraste entre la façade et la profondeur (« on the inside », « on the outside ») ; Mande n'exprime pas de commisération à l'idée d'être traitée comme une ignorante, mais plutôt un amusement cruel à manipuler les illusions avec succès. Pour James C. Scott, la subversion peut occuper un territoire ambigu entre la défiance et la complicité explicite³⁰⁰ : l'obéissance pourrait être retournée en rébellion, et l'obséquiosité pratiquée à outrance pourrait être une force de protection. La manière dont l'écriture acquiesce à un autoportrait peu flatteur, faible et vulnérable en revendiquant un éthos de proie peut faire entendre une note agressive³⁰¹ (« I was a known idiot »). Comme l'explique Scott, il y a un usage « entêté » de l'ignorance feinte qui permet, d'une part, de soustraire de l'information, ce qui dans le texte de Zhang se traduit par une forme d'accumulation égoïste du savoir (« containing everything », « vast »). D'autre part, l'utilisation créative du stéréotype, du stigmate de l'idiotie, permet aussi de refuser des demandes en étant déresponsabilisé, ce qui peut conduire Hobsbawm à dire que le refus de comprendre est une lutte des classes³⁰². On ne peut savoir si l'« idiotie » de Mande est un numéro ou une condition passivement subie, un stratagème opérant ou une compensation psychique optimiste quant à sa marge de manœuvre. Il reste que le motif de la folle du roi qui se moque des adultes sans jamais être prise au sérieux permet une autre forme d'articulation :

³⁰⁰ SCOTT James C., *Domination & the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press, 1990. 136.

³⁰¹ *Ibid.* 133.

³⁰² Cité dans *Ibid.* 133.

c'est ce que suggère Leticia Sabsay en concevant une acception de la voix qui soit plus phénoménologique et corporelle que strictement langagière³⁰³. Néanmoins, le passage nous invite comme elle à traiter ce type d'idéalisations avec méfiance³⁰⁴ alors que le personnage demeure paralysé et immobile, soumis à la volonté des adultes ainsi qu'à différentes prédatons.

b) *Vers l'explosion*

Un tourbillon de sentiments négatifs trop longtemps réprimé peut aussi s'exprimer sous la forme d'une explosion. En effet, le silence peut aussi être celui qu'impose la violence aux femmes souvent subjuguées, empêchées et interdites de *Woman Hollering Creek and Other Stories*, ce qui n'empêche pas une reformulation *a posteriori* des événements. Ces intensités frappent le cerveau et le corps mais n'engendrent que des sidérations inarticulées, des absences d'extériorisation verbales ou physiques. Ainsi, Cleófilas dans « *Woman Hollering Creek* » est à court de mots et de pleurs lorsque son mari la bat pour la première fois :

But when the moment came, and he slapped her once, and then again, and again; until the lip split and bled an orchid of blood, she didn't fight back, she didn't break into tears, she didn't run away as she imagined she might when she saw such things in the *telenovelas*. [...] Instead, when it happened the first time, [...] she had been so stunned, it left her speechless, motionless, numb. [...] She could think of nothing to say, said nothing. (*WHC*, 47-48)

Le texte souligne bien le contraste entre la réactivité de l'instant (« *when the moment came* », « *when it happened the first time* »), lorsque la violence laisse interdit, et l'écriture qui consigne *a posteriori* son incompréhension de ce silence, mimée par l'étendue des mécanismes défensifs potentiellement disponibles (« *she didn't fight back, she didn't break into tears, she didn't run away as she imagined she might when she saw such things in the telenovelas* »), la variété des occasions de rébellion (« *again, and again* ») et les répétitions synonymiques qui ont valeur d'intensification (« *speechless, motionless, numb* »). La double énonciation temporelle permet de faire affleurer l'étonnement de l'autrice qui contemple sa douleur avec des figures esthétisantes et élaborées (« *an orchid of blood* ») comme dans un tableau muet qui ne lui parlerait pas et n'expliquerait pas son comportement. La lourdeur étonnante du bâillon lié au trauma peut toutefois être aggravée pour les femmes racisées, comme le montre Crenshaw dans son article séminal sur les violences conjugales, par d'autres facteurs de retenue tels que l'exclusion linguistique des femmes ne parlant pas anglais dans les services d'assistance³⁰⁵, la méfiance vis-à-vis des forces de l'ordre, le désir d'épargner l'espace domestique des invasions

³⁰³ BUTLER Judith, GAMBETTI Zeynep, et SABSAY Leticia (dir.), *Vulnerability in Resistance*, Durham, Duke University Press, 2016. 286.

³⁰⁴ *Ibid.* 296.

³⁰⁵ CRENSHAW Kimberlé, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-1299. 1263.

racistes de la société, le refus d'alimenter des stéréotypes en faisant état de violences intracommunautaires³⁰⁶ – le statut légal et migratoire rendant, d'ailleurs, certains permis de résidence conditionnels à une certaine longévité de mariage – ou encore la peur de l'expulsion³⁰⁷. Mais le texte de Cisneros tait ces motifs et ne souligne que l'incompréhensible réticence à parler, rendant sensible une sorte de gêne ultérieure à rendre compte de la stupeur.

De manière générale, Cisneros dit être inspirée par des figures littéraires intéressées par l'échec à mettre en mots de puissantes émotions : « It is this precision at naming the unnameable that attracts me to Rodoreda, this woman, this writer, hardly little, adept at listening to those who do not speak, who are filled with great emotions, albeit mute to name them³⁰⁸ ». Ses textes ne raffinent pas avec exactitude ces états intérieurs comme on le voit dans *Woman Hollering Creek* lorsqu'elle traite l'indicible sur un mode grotesque. Dans une conversation entre hommes, elle décrit toutes les diversions physiques dressées sur le chemin d'une bulle indicible qui finit par s'extérioriser sous la forme d'un rot : « But what is bumping like a helium balloon at the ceiling of the brain never finds its way out. It bubbles and rises, it gurgles in the throat, it rolls across the surface of the tongue, and erupts from the lips—a belch » (*WHC*, 48). Dans la fable « There Was a Man, There Was a Woman », même la désinhibition provoquée par l'ivresse ne fluidifie pas les échanges, et l'homme et la femme du titre atteignent un tel niveau de dénégation que l'on arrive à un état que Rich désigne comme celui de l'amnésie, le silence de l'inconscient³⁰⁹ :

The man drank and drank with his friends and believed if he drank and drank, the words for what he was feeling would slip out more readily, but usually he simply drank and said nothing. The woman drank and drank with her friends and believed if she drank and drank, the words for what she was feeling would slip out more readily, but usually she simply drank and said nothing. (*WHC*, 133)

Ici, le parallèle de construction strict signale une égalité des genres ou tout du moins une coexistence d'expériences partagée, si l'on en croit la critique qui s'intéresse à la manière dont le texte de Cisneros fait état d'une détresse masculine affaiblie par les préceptes violents du *machismo*³¹⁰. En négligeant les facteurs de ces omissions et en insistant sur l'ironie dramatique de la situation, Cisneros approfondit l'embarras en proposant une homologie factice qui aplanit

³⁰⁶ *Ibid.* 1257.

³⁰⁷ *Ibid.* 1247.

³⁰⁸ CISNEROS Sandra, *A House of My Own*, *op. cit.* 123.

³⁰⁹ RICH Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence*, *op. cit.* 187. « Amnesia is the silence of the unconscious. »

³¹⁰ GUERRA Ramón J. et LATCHAW Joan, « Unmasking Male Voices in Woman Hollering Creek: Contributions to Pedagogy and Masculinity Studies | Dialogue », *The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*, vol. 7, n° 3, 2020, p. 26-37. 26.

la diversité des raisons qui conduisent les hommes et les femmes à exprimer rarement leurs sentiments³¹¹.

Dans *Americanah*, les silences sont de plusieurs natures. S'ils font suite à des agressions, ils trouvent une manifestation plus frappante encore dans les irritations aphasiques d'Ifeoluwa, à qui l'on interdit souvent de dire ce qu'elle pense pour ne pas perturber le contrat social de politesse. En témoigne le conseil que lui prodigue sa tante Uju dès l'enfance : « I've told you that you don't have to say everything. You have to learn that. You don't have to say everything » (A, 53). L'écriture d'Adichie prend en charge ces silences chargés et accablants, ainsi que le malaise qu'ils suscitent. Pour Rich, ce sont ces silences qu'il nous faut écouter puisque l'on y trouve le savoir des femmes : le poids de l'imposition apprise en fait aussi l'arme la plus puissante pour montrer les failles de l'ordre patriarcal³¹². Sous sa plume, les omissions, notamment celles de la question raciale dans le mouvement féministe majoritairement blanc, prennent une consistance solide, celle d'un fardeau fait de culpabilité et de haine de soi³¹³, phénomène de solidification que l'on observe également chez Adichie : « It was not that they avoided race, she and Curt. They talked about it in the slippery way that admitted nothing and engaged nothing and ended with the word "crazy", like a curious nugget to be examined and then put aside » (A, 291). La pépite mystérieuse (« a curious nugget ») rappelle la « chose » obscure et énigmatique qui entrave la gorge dans le titre du recueil *The Thing Around Your Neck*, une œuvre qui a pour question centrale la densité des interdictions qui pèsent sur l'articulation des sentiments. La question raciale devient un tabou au sens freudien, c'est-à-dire une prohibition étrange qui présente des affinités avec la névrose obsessionnelle car les deux attitudes, selon Freud, recèlent de l'ambivalence affective, vis-à-vis d'un objet³¹⁴. Dans le texte d'Adichie, la pépite est à la fois manipulée, palpée, désirée et rejetée (« to be examined and then put aside »), niée, ou presque détruite (« admitted nothing and engaged nothing ») et transformée en totem effleuré dans un geste respectueux, voire caressant (« they talked about it in the slippery way ») qui, dans sa nature encombrante, provoque plaisir et inconfort.

³¹¹ RICH Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence*, op. cit. 186-187. Adrienne Rich parle d'un manque de socialisation des hommes à exprimer leurs sentiments, alors que les femmes ont plus tendance à s'intéresser aux sentiments des autres et à dévier les questions dans cette direction. « Men have been expected to tell the truth about facts, not about feelings. They have not been expected to talk about feelings at all. [...]. And she may also tell herself a lie: that she is concerned with the other's feelings, not with her own ».

³¹² *Ibid.* 245 et 308. « the silences, the absences, the nameless, the unspeakable, the encoded- for there we will find the true knowledge of women », « what has been kept unspeakable, therefore *unspeakable* in us is what is most threatening to the patriarchal order ».

³¹³ *Ibid.* 301. « There is a dead weight which can be felt in many discussions of racism in the white feminist movement, a stale and stifling smell, the presence of guilt and self-hatred. I believe that black feminists recognize the uselessness, the stagnancy of those emotions ».

³¹⁴ KOHN Max, « Totem et tabou de Freud et l'origine du langage », *Figures de la psychanalyse*, vol. 19, n° 1, 2010, p. 251-260. 255-256.

En ce qui concerne l'oppression des femmes noires, Adichie a à cœur de montrer que c'est ce silence incompréhensible, ce tabou, qui en est l'instrument le plus efficace. Lorsqu'elles sont blessées, on leur retire ce que Rich associe au pouvoir, c'est-à-dire la voix³¹⁵. Dans la nouvelle « Jumping Monkey Hill », Ujunwa s'interroge rageusement et prend à partie les autres membres de l'atelier d'écriture sur leur passivité face au harcèlement du directeur de la formation : « Why do we always say nothing? » (*TTAYN*, 112). Ailleurs, Ujunwa médite sur une parole déplacée d'Edward et sur sa propre réaction, qu'elle regrette : « She should not have laughed when Edward said "I'd rather like you to lie down for me." It had not been funny. It had not been funny at all. She had hated it, [...] and yet she had made herself laugh like a deranged hyena » (*TTAYN*, 109). Décontenancée par son propre rire, comme en témoignent la répétition (« It had not been funny at all ») et le connecteur logique d'opposition (« and yet »), Ujunwa se rend complice de la violence et se réprimande elle-même (« she should not have laughed »), allant jusqu'à suggérer sa propre folie dans une déshumanisation dégoûtée (« and yet she had made herself laugh like a deranged hyena »). Le commentaire que propose Sara Ahmed du film *A Question of Silence* définit la féminité comme cette expérience répétée de l'assignation au silence (« Femininity can be lived as the accumulation of experiences of being silenced³¹⁶ »). Il serait intéressant de souligner que, dans le contexte plus récent du mouvement Me Too, cette expérience s'est révélée particulièrement vive pour les femmes racisées qui ont moins pu faire entendre les abus dont elles étaient victimes, les voix blanches méconnaissant la spécificité intersectionnelle du harcèlement vécu³¹⁷. Or, la lassitude et la frustration peuvent conduire à épouser le rire comme moyen d'expression, tel celui qu'elle observe dans une scène du film où l'hilarité se propage entre les femmes au beau milieu d'un procès, sous la forme d'un bruit qu'elle dit obstiné ou entêté (« willful and rebellious noise³¹⁸ »), première étape permettant de faire entendre la violence du système avant de désertir les lieux, de craquer, de sortir de la salle³¹⁹. Évidemment, cette expressivité est lue comme inadéquate car irrationnelle et explosive. Le cri hilare, selon Ahmed, peut être une issue de secours pour celles dont on présume qu'elles crient ou qu'elles vont crier avant même qu'elles n'aient pris la parole – présomption bien résumée par Clemencia dans la nouvelle « Never Marry a Mexican » : « And you know what I have to say isn't always pleasant » (*WHC*, 83).

³¹⁵ RICH Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence*, op. cit. 201. « Our hidden, yet omnipresent lives have served some purpose by remaining hidden » « In a world where language and naming are power, silence is oppression, is violence »

³¹⁶ AHMED Sara, *Willful Subjects*, Durham, Duke University Press, 2014. 155.

³¹⁷ ONWUACHI-WILLIG Angela, « What About #UsToo?: The Invisibility of Race in the #MeToo Movement », *Yale Law Journal Forum*, vol. 128, 2018, p. 105-120.

³¹⁸ AHMED Sara, *Willful Subjects*, op. cit. 156.

³¹⁹ *Ibid.* 157. Sara Ahmed parle à ce sujet de « feminist snap » : « Feminist snap: to break the bond of femininity can be to make room for life by leaving the room. »

L'image du craquement que mobilise Sara Ahmed est parlante ; quand le silence des émotions tuées et réprimées s'estompe et laisse place à l'expression, celle-ci peut avoir lieu sur un mode majeur : explosion intempestive, flux incontrôlable ou tempête envahissante. Cette tentation peut être due à un niveau d'attente conflictuel qui adhère à certains corps et qui, encadrant la parole de son poids axiologique, peut avoir pour effet pervers de la « pousser à bout » ou de la conduire à se livrer selon une modalité simultanément attendue et prohibée. Chez Lucy, la colère se voit décuplée par une réception anxieuse qui la façonne et l'attise. Selon Sara Ahmed, le corps féminin noir est souvent lu à l'aune du stéréotype de la « femme noire en colère » dont l'entrée dans la pièce est un prélude à la circulation d'affects négatifs, une colère qui délégitime immédiatement le propos véhiculé, surtout lorsque celui-ci est critique³²⁰. C'est en réponse au diagnostic de Mariah que Lucy en vient à confirmer avec empressement ses présomptions : « “You are a very angry person, aren't you?” [...] I said, “Of course I am. What do you expect ?” » (L, 96). Le redoublement de la phrase interrogative (« aren't you? ») entraîne presque mécaniquement la réponse courte (« Of course I am »). Au-delà de l'affirmation d'une colère légitime, on entend l'abandon désespéré face à un privilège idéologique de construction du monde, des représentations toutes puissantes qui établissent forcément leur suprématie (« of course »). bell hooks raconte, dans des conférences féministes, son désir contraire de désamorcer le pugilat attendu entre femmes racisées, presque comme un divertissement, par les organisatrices³²¹.

Un tel torrent de mots échappe à Ifemelu dans *Americanah* lorsqu'elle n'y tient plus et ne parvient plus à écouter en silence la conversation des amis de Blaine sur l'amour comme remède transcendant les divisions raciales aux États Unis : « She could not. The words had, once again, overtaken her; they overpowered her throat, and tumbled out » (A, 290). Les mots qui vont suivre sont débités comme un monologue qui la possède (« overpowered her throat »), la mention temporelle (« once again ») signalant la récurrence d'une vieille obsession, voire d'une addiction. On peut y lire ce que Lauren Berlant appelle des moments de « citoyenneté diva [nous traduisons]³²² » : des événements historiques comme la prise de parole d'Anita Hill pour dénoncer l'agression sexuelle de Clarence Thomas. Elle y voit des coups de théâtre

³²⁰ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 67. « Of course, within feminism, some bodies more than others can be attributed as the cause of unhappiness. We can place the figure of the feminist killjoy alongside the figure of the angry black woman, explored so well by writers such as Audre Lorde (1984) and bell hooks (2000). The angry black woman can be described as a killjoy; she may even kill feminist joy, for example, by pointing out forms of racism within feminist politics. She might not even have to make any such point to kill joy. You can be affectively alien because you are affected in the wrong way by the right things. Or you can be affectively alien because you affect others in the wrong way; your proximity gets in the way of other people's enjoyment of the right things, functioning as an unwanted reminder of histories that are disturbing, that disturb an atmosphere. ».

³²¹ HOOKS bell, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990. 92-93.

³²² BERLANT Lauren, *The Queen of America goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Durham, Duke University Press, 1997. 222-223. « I call these moments acts of Diva Citizenship. »

marqués par le témoignage d'une personne subalterne face à un public dominant et hostile, faisant naître une forme d'intimité étrange dans un acte de pédagogie courageux et impétueux. Pour Berlant, ces prises de parole s'effectuent, d'une certaine manière, avec réticence : les personnes qui parlent sont mues par la nécessité et non par le libre-arbitre (« she could not »), elles prennent pour preuve une expérience vécue (« I speak from experience », A, 291). Par ailleurs, c'est un type de discours qui perturbe les règles conventionnelles de la bienséance³²³, ce qu'Ifemelu n'hésitera pas à souligner (« when we come to nice liberal dinners like this, we say that race doesn't matter because that's what we're supposed to say, to keep our nice liberal friends comfortable », A, 291) et qu'illustrent également ses excuses postérieures au dîner. C'est une parole qui implique la responsabilité des dominants³²⁴ mais, chez Adichie, elle n'est pas reçue comme telle puisque le discours de pédagogie est dépolitisé et transformé en une aubaine mondaine dans le discours indirect libre intérieur de l'hôte (« the most unforgettable dinner parties happened when guests said unexpected, and potentially offensive, things », A, 291). La parole qui se voulait explosive³²⁵ est transformée en une provocation tapageuse, tout juste bonne à fournir le niveau d'esclandre suffisant pour alimenter des ragots. Adichie dit ainsi, avec ironie, l'échec de cette communication prédéterminée comme fougueuse et sensationnelle.

À la fin de la nouvelle « Woman Hollering Creek », lorsqu'elle traverse le pont du même nom après avoir aidé l'héroïne Cleófilas à fuir son mari violent, Felice pousse un braillement qui est certainement un autre avatar de cette affirmation éruptive suscitée par une exposition à la violence. Le cri qui, selon Blanchot, « comme l'écriture (...) tend à excéder tout langage » n'est pas du « non-sens » mais implique un autre régime de sens qui serait « indéfiniment suspendu, décrié, déchiffrable-indéchiffrable³²⁶ ». La critique a pu voir dans cette conclusion une manière de déplacer les assignations de genre en convertissant la plainte de la figure tutélaire de la Llorona en joie masculine comparable à celle de Tarzan³²⁷ :

Pain or rage, perhaps, but not a hoot like the one Felice had just let go. Makes you want to holler like Tarzan Felice had said.
Then Felice began laughing again, but it wasn't Felice laughing. It was gurgling out of her own throat, a long ribbon of laughter, like water. (*WHC*, 56)

Assumer le hurlement rieur, fluide et insaisissable comme un filet d'eau (« a long ribbon of laughter, like water ») consiste aussi à s'affranchir de la binarité des émotions auxquelles elle Cleófilas se pensait assignée. Cette vocifération la surprend car elle déplace aussi l'alternative

³²³ *Ibid.* 224.

³²⁴ *Ibid.* 223.

³²⁵ *Ibid.* 223. « acts of language can feel like explosives that shake the ground of collective existence ».

³²⁶ BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, op. cit. 86.

³²⁷ WYATT Jean, « On Not Being La Malinche: Border Negotiations of Gender in Sandra Cisneros's "Never Marry a Mexican" and "Woman Hollering Creek" », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 14, n° 2, 1995, p. 243-271. 260-261.

restreinte aux pôles de la colère ou de la douleur (« Pain or rage, perhaps »), en ouvrant un spectre intermédiaire affectif complexe dont le hululement est le signe (« a hoot like the one Felice had just let go »). Elle revendique aussi un droit à la singularité, en dehors des injonctions émotionnelles adressées aux femmes racisées, qui selon Puar ont pour seul choix de se montrer résistantes, critiques ou plaintives³²⁸. Cette antinomie apparaît aussi dans la première phrase de l'épigraphe que Zinzi Clemmons emprunte à Audre Lorde : « I want to write rage but all that comes is sadness ». Sortir de cette alternance maudite en empruntant le chemin de la désarticulation linguistique peut expliquer le choix par Zhang de la culture punk comme stratagème défensif, l'emprunt musical ouvrant un rapport tensionnel au langage pour communiquer des affects de nature essentiellement tonale. Le conseil que donne le personnage à son petit frère dans « The Evolution of My Brother » consiste à ne pas répondre lorsque les autres enfants lui adressent la parole mais à beugler son affinité avec le punk rock, en se contentant de rester fidèle à cette musique intérieure : « When kids on the bus ask what you're listening to, you just say : "PUNK ROCK MOTHERFUCKER !" I folded all his fingers down into his palm except for his forefinger and pinky » (*SH*, 146). La méthode proposée par Zhang fait ici écho aux savoir féministes développés dans les fanzines des Riot Grrrls des années 1990. Les majuscules et le geste des cornes du diable manifestent une « esthétique violente, rappelant le cri de rage, exprimant le « ras-le-bol » de l'oppression³²⁹ » que l'on trouvait dans ces fanzines à côté de réflexions sur la féminité. L'esthétique du fanzine semble d'ailleurs avoir influencé Zhang, dont le livre emprunte souvent cette voie « à mi-chemin entre le journal intime et le manifeste politique³³⁰ » qui se risque souvent à des effets de brouillage et de saturation avec des pages trop remplies ayant pour but de « transmettre le surplus de pensées qui tourbillonnent dans la tête de l'artiste, parfois jusqu'à rendre la lecture difficile³³¹ ». En nous confrontant au geste de déchiffrage ou de débroussaillage de ces pulsations rageuses, l'autrice exprime la difficulté de communication d'intensités affectives.

Ce premier chapitre nous a permis de voir comment les textes du corpus donnaient corps aux sentiments négatifs en essayant de faire percevoir leur impact physiologique dans la chair du texte. Ils sondent les phénomènes d'impalpabilité et de matérialisation au cœur des processus de minoration, tout en questionnant des symptômes maladifs et leur étiologie trouble. Il s'est ensuite agi de penser le rapport entre ces émotions et le langage, en interrogeant les

³²⁸ PUAR Jasbir K., « "I Would Rather Be a Cyborg Than a Goddess": Becoming-Intersectional in Assemblage Theory », art. cit. 52.

³²⁹ PAGÉ Geneviève, « L'art de conquérir le contrepúblic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 191-215. 208.

³³⁰ *Ibid.* 208.

³³¹ *Ibid.* 208.

domestications et les subordinations charriées par les interpellations non désirées ainsi que par les mécanismes disciplinaires de la langue anglaise. Finalement, c'est la difficile expressivité de ces émotions dans des productions littéraires multilingues qui a été démontrée. Les textes témoignent souvent d'une attrition de la langue chargée affectivement, ou d'une mobilisation parfois opaque de celle-ci, dans un dilemme toujours reconduit entre silence et déflagration. Les dernières expressions punk mises en valeur chez Zhang font signe vers un modèle qui, selon Manon Labry, transforment certes les colères et les haines de soi en « prodigieuse force de frappe³³² » mais mobilisent aussi un sens étymologique du mot « exprimer », c'est-à-dire « presser pour faire sortir, une noirceur qui bride les énergies et qui serre les gorges³³³ ». Les œuvres du corpus « expriment » en ce sens, c'est-à-dire qu'elles rendent sensibles des forces de constriction et de restriction qui pressent et empêchent le mouvement. L'étude de ce défi artistique dans des textes qui s'inscrivent dans la filiation internationale du *Bildungsroman*, genre défini à bien des égards par la mobilité, fera l'objet du deuxième chapitre.

³³² LABRY Manon, *Riot grrrls: chronique d'une révolution punk féministe*, Paris, Zones, 2016. 15.

³³³ *Ibid.* 67.

CHAPITRE 2

SE SENTIR IMMOBILE : *BILDUNGSROMAN*, STASES, CHUTES ET RETOURS

As a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world¹.

Unlike the organizing principles of a *Bildungsroman*, minor feelings are not generated from major change but from lack of change, in particular, structural racial and economic change. Rather than using racial trauma as a dramatic stage for individual *growth*, the literature of minor feelings explores the trauma of a racist capitalist system that keeps the individual *in place*. (MF, 56)

Le deuxième chapitre s'intéressera aux réécritures du *Bildungsroman* dans les œuvres du corpus et aux transformations affectives que ces reconsidérations engendrent. Il examine tout d'abord la tension entre le modèle de la mobilité et l'écriture de la paralysie, des déterminismes et des assignations. La mobilité a en effet été considérée comme un critère central du genre. Chez Franco Moretti dans *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*², un dynamisme abstrait, celui de la jeunesse moderne, allégorise les forces déstabilisantes du capitalisme dans le roman du dix-neuvième siècle mais également d'avatars plus matériels comme le voyage de la province vers la grande ville. Pour Patricia Alden, le *Bildungsroman* met en scène une forme de développement lié à l'ascension sociale³ et Jerome Hamilton Buckley s'intéresse quant à lui à une quête spirituelle ou mentale qui se superposerait à un déplacement de la campagne vers la ville⁴. Comme l'a montré Cédric Courtois dans sa thèse, il en ressort une homologie entre déplacement extérieur et sentiments changeants :

Moretti met en lumière l'émergence de la mobilité comme un élément intrinsèque au *Bildungsroman*, notamment dans le cadre de la quête identitaire (ce qu'il nomme « interiority »). Comme il l'écrit, le « voyage », l'« aventure », « la flânerie », « se perdre », constituent autant de moyens d'explorer son environnement direct mais également son intériorité, et donc son identité. Il est intéressant de constater que Moretti mentionne également une « fébrilité intérieure », comme si la mobilité menait à un questionnement sur la construction identitaire des personnages⁵.

Dans le roman contemporain nigérian, Courtois illustre également comment le mouvement intrinsèque au *Bildungsroman* « prend la forme d'un déplacement transnational (ou transcontinental)⁶ », mobilité qui est « intrinsèquement liée à une forme de développement⁷ ».

Faisant écho à la fébrilité morettienne, la recherche en études diasporiques et postcoloniales a pu faire dialoguer le *Bildungsroman* avec le paradigme d'une mobilité

¹ WOOLF Virginia, *Three Guineas*. Virginia Woolf, Londres, The Hogarth press, 1977. 197.

² MORETTI Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Londres, Verso Books, 1987. 5.

³ ALDEN Patricia, *Social Mobility in the English Bildungsroman: Gissing, Hardy, Bennett, and Lawrence*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986. 2. « in its English form [...], the *Bildungsroman* linked the individual's moral, spiritual, and psychological maturation with his economic and social advancement ».

⁴ BUCKLEY Jerome Hamilton, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Harvard University Press, 1974. 17-18.

⁵ COURTOIS Cédric, *Itinéraires d'un genre. Variations autour du Bildungsroman dans la littérature nigériane contemporaine*, op. cit., 2019. 467.

⁶ COURTOIS Cédric, *Itinéraires d'un genre. Variations autour du Bildungsroman dans la littérature nigériane contemporaine*, op. cit. 586.

⁷ *Ibid.* 586.

mondiale, dans lequel le franchissement des frontières transnationales pourrait se faire l'écho d'une déstabilisation identitaire postmoderne. C'est ce que rappelle Stella Bolaki dans son étude du concept de « mobilité » dans le *Bildungsroman* lorsqu'elle évoque des conceptualisations du voyage à l'aune des concepts de la « déterritorialisation » et du « nomadisme » définis par Gilles Deleuze et Félix Guattari, permettant une substitution de l'analyse du devenir à celle de l'être, supplantant les racines par une étude des cheminements (« roots and routes » dans la terminologie de Gilroy)⁸. Il se détache de cette tradition critique un spectre de réflexions sur les sentiments et la migration qui explore l'idée d'une adéquation entre dislocation géographique, dispersion et variabilité d'un moi défini par ses sentiments de changement et de non-adéquation à lui-même. Pour Ericka Hoagland, par exemple, le *Bildungsroman* diasporique est marqué par l'écriture d'un sentiment de déracinement, de suspension et de transit⁹. Le *Bildungsroman* transnational serait caractérisé principalement par ces sentiments de dispersion et de non-attachement.

Une tradition d'analyse féministe des textes, bien résumée par Stella Bolaki, a pu nuancer le paradigme d'une mobilité absolue et neutre en l'exposant comme privilège masculin, traité de manière pathologique quand pratiqué par les femmes¹⁰. Pour Bolaki, le *Bildungsroman* féminin du dix-neuvième siècle met davantage l'accent sur l'enfermement domestique que sur l'aventure extérieure, reprenant le topos d'un Ulysse voyageur et d'une Pénélope assignée à résidence, tissant sa toile. Pour Susan Fraiman et Teresa de Lauretis, dans l'intrigue masculine, les femmes ont davantage été écrites comme des obstacles à la trajectoire masculine que comme des créatures elles-mêmes en mouvement, et les connotations attachées au féminin ont plutôt été à chercher du côté de l'immobilité¹¹. Enfin, d'autres théoriciennes sondent les modalités d'un cheminement plus accidenté, fait de détours et de méandres¹². Il en découle une tradition d'écrits contemporains, comme ceux analysés par Marianne Hirsch, ayant pour vocation de se

⁸ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 46.

⁹ HOAGLAND Ericka A, *Postcolonializing the Bildungsroman: A Study of the evolution of a genre*, Thèse de doctorat, Université de Purdue, 2006. 258. « the physical displacement, [the feeling of] being uprooted, in transit, and the tension between the promise of the 'homeland' and the fact of diaspora [...] present yet another avenue through which the postcolonial *Bildungsroman* may be explored ». Sur la question du sentiment de transit, dans un contexte britannique, voir HALL Stuart et SCHWARZ Bill, *Familiar Stranger: a Life Between Two Islands*, Durham, Duke University Press, 2017 ; LAMMING George, *The Emigrants*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.

¹⁰ Voir notamment WOLFF Janet, « On the road again: Metaphors of travel in cultural criticism », *Cultural Studies*, vol. 7, n° 2, 1993, p.224-239.

¹¹ FRAIMAN Susan, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, New York, Columbia University Press, 1993. 7 ; LAURETIS Teresa de (dir.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986. 133

¹² FRAIMAN Susan, *Unbecoming Women*, op. cit. x.

réapproprié le droit au mouvement, notamment dans des quêtes spirituelles naturelles ou dans des trajectoires plus proches du *Künstlerroman*¹³.

Cependant, c'est plutôt à la lumière d'une tradition féministe excédant la critique patriarcale du paradigme même de mobilité que nous lirons les textes dans ce chapitre¹⁴. Celle-ci émerge d'une conjonction intersectionnelle de réflexions sur le genre, la race, la classe et la condition postcoloniale. Il s'y dessine un scepticisme quant à l'universalité du concept de voyage et à l'extension de ses usages métaphoriques et théoriques pour recouvrir des situations matérielles bien divergentes¹⁵. Bolaki cite notamment Carole Boyce Davies dans son travail sur l'écriture des femmes noires qui revisitent et contestent l'univocité du trope du mouvement pour faire apparaître les différences qu'il recouvre¹⁶. Rosi Braidotti questionne quant à elle l'affirmation triomphale de Virginia Woolf d'un privilège féminin du détachement, cité en épigraphe de ce chapitre, en s'interrogeant sur l'ethnocentrisme possible d'une telle déclaration d'exil mondial¹⁷. Nous nous inspirerons du concept très utile de « mouvement contraint » (« bound motion¹⁸ ») que développe Bolaki et qu'elle identifie de manière centrale dans des *Bildungsromans* d'autrices racisées mettant en scène des personnages de femmes comme sujets voyageurs. Tout comme elle, nous nous intéresserons aux mobilités éprouvantes, non-contrôlées et sans aboutissement qui parsèment les textes, en envisageant la manière dont l'arrivée aux États-Unis reconduit des logiques coloniales et impérialistes qui mettent à mal le mythe d'un développement ascensionnel. Cependant, nous irons au-delà de l'analyse des traumas psychanalytiques qui font figure de pierres d'achoppement surgies du passé et de freins aux déplacements des personnages¹⁹.

13 HIRSCH Marianne. « Spiritual Bildung : The Beautiful Soul as Paradigm » dans Elizabeth ABEL, Marianne HIRSCH et LANGLAND Elizabeth (dir.), *The Voyage in*, op. cit.

14 Sur les connotations impérialistes du voyage voir BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 47 et PRATT Mary L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.

15 Voir notamment KAPLAN Caren, *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, Duke University Press, 1996.

16 DAVIES Carole Boyce, *Black Women*, op. cit. 135.

17 BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 2011. 56. « As AliceWalker pointed out (1984) in her response to Virginia Woolf: is this nonchalant detachment not the privilege of caste and whiteness? What could it mean to people who have never had a home or a remembered home country, like Phillis Wheatley in the USA? Is the lofty metaphor of planetary exile not very ethnocentric? In this end of century, when Europe and other parts of the world are confronted by the problem of refugees from the East and the South and movements of populations away from impoverished and war-torn homelands, issues such as exile and the right to belong, the right to enter, the right to asylum are too serious to be merely metaphorized into a new ideal. »

18 BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 37.

19 *Ibid.* 37. « The hybrid term “bound motion” captures the complex ways in which trauma intertwines with mobility because it brings two parts together while sustaining tension: the adjective “bound” qualifies mobility by infusing it with a melancholic quality but does not obliterate it. »

Nous lirons les textes étudiés à l'aune de théories sur l'épistémologie du point de vue et de la politique des situations²⁰ qui mettent en valeur la manière dont les identités n'ont pas toujours le luxe d'être déracinées mais sont parfois implantées de manière plurielle dans une géographie sociale et une histoire de dominations qui limitent et conditionnent leur spectre heuristique²¹. À rebours d'une écriture de la fluidité et du mouvement, qui s'accompagneraient de l'idée d'une progression, nous verrons que les autrices du corpus s'intéressent davantage aux pseudonadismes, aux instances de stase et de paralysie, aux mouvements de rebours ou de chute qui caractérisent leurs personnages une fois arrivées aux États-Unis, permettant ainsi une réflexion sur les multiples déterminants sociaux qui les assaillent. Nous analyserons donc dans ce premier chapitre des sentiments négatifs d'ancrage, de pesanteur, d'adhésion et d'absorption plutôt qu'une affectivité de la suspension ou du flottement. Dans un premier temps, il s'agira de contester l'opposition binaire entre espace domestique et espace social en examinant les textes du corpus qui prennent pour cadre la vie du foyer et la manière dont les personnages y demeurent souvent cantonnés, voire emprisonnés, sans que cette sphère intime ne soit pourtant épargnée par les déterminations politiques. Dans un deuxième temps, nous interrogerons le récit classique du *Bildungsroman* de l'ascension sociale en décryptant les trajectoires descendantes représentées. Finalement, nous nous intéresserons aux instances de voyage en nous penchant sur les sentiments de ressassement, de rebours et de stase que ces dislocations physiques occasionnent. Ce chapitre nous permettra donc de sonder la manière dont les questions identitaires plurielles qui assaillent les personnages du corpus, et qui *leur collent parfois à la peau*, affectent formellement le genre du *Bildungsroman* et son accent mis sur des forces dynamiques²².

I. Prisons domestiques

Nous verrons dans un premier temps comment Jhumpa Lahiri, Jenny Zhang et Jamaica Kincaid prennent le foyer pour terrain privilégié de sentiments d'enfermement, en jouant

²⁰ Pour des développements plus longs sur ces courants épistémologiques des années 1980 voir FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Paris, Éditions du Seuil, 2021. 105-106 ; FRASCH Delphine, « Les féminismes du standpoint sont-ils matérialistes ? », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 39, n° 1, 2020, p. 66-80.

²¹ KAPLAN Caren, *Questions of Travel*, op. cit. 7. « But identities cling to us, or even produce us, nonetheless. Many of us have locations in the plural. Thus, rather than assuming that we'll never return to these homes again, rather than celebrating the rootless traveler of Bishop's text, I suggest that the fragments and multiplicities of identity in postmodernity can be marked and historically situated. »

²² Nous proposons de poursuivre la question de Cédric Courtois : « Dans une société transculturelle, marquée par une tension entre immobilité et mobilité, qui permet le mouvement mais qui soulève également des questions d'ordre identitaire pour l'individu menant parfois à une forme de stase, quels changements le *Bildungsroman* subit-il à la fois thématiquement et formellement ? ». COURTOIS Cédric, *Itinéraires d'un genre. Variations autour du Bildungsroman dans la littérature nigériane contemporaine*, op. cit. 622.

d'images comme celles de la case de formulaire, du « ghetto » comme poche urbaine ou encore de la geôle gothique.

1. L'enfermement public chez Jhumpa Lahiri

L'attention au sentiment de désorientation et d'exil dans l'œuvre de Jhumpa Lahiri s'est parfois accompagné du constat paradoxal de l'importance des lieux dans ses romans et ses recueils de nouvelles²³. Dans *Unaccustomed Earth*, parmi les décors géographiques marquants, il faut notamment souligner le rôle obsessionnel que jouent les maisons, lieux d'investissements affectifs intenses et ressorts dramatiques majeurs. Cependant, l'espace domestique ne s'y présente pas comme seuil entre l'extérieur et l'intérieur, lisière ouverte garantissant la possibilité d'une pérégrination pour les héroïnes. Pour ses personnages issus de la première génération ou de la deuxième génération d'une migration de la communauté bengalie aux États-Unis, le foyer se mue rapidement en espace carcéral contraignant offrant à ses habitantes un périmètre restreint d'épanouissement. Il intervient moins comme tiers lieu, ou comme hétérotopie, que comme un prolongement de l'espace social et de ses normes caricaturées. Aux femmes dépeintes par Lahiri, l'Amérique offre comme horizon un espace abrutissant et isolé dans lequel elles se cognent souvent contre les murs²⁴. Le travail d'une idéologie assimilationniste aboutit bien souvent à la construction de forteresses impersonnelles, destinées à mettre le monde, perçu comme menaçant, à distance. Ainsi, les descendantes de classe moyenne ou supérieure qui peuplent ses pages semblent étonnamment avoir voyagé à rebours dans le temps, épousant le mode de vie anachronique régi par la mystique féminine décrite par Betty Friedan et correspondant à l'âge d'or de la banlieue américaine dans les années 1950²⁵. Ce paradoxe d'une mobilité temporelle et spatiale qui n'aboutirait qu'à la paralysie dans le cadre étroit d'une féminité canonique blanche associée à la banlieue américaine est mis en valeur par Maria DiBattista et Deborah Epstein Nord lorsqu'elles rapprochent l'œuvre de Lahiri, d'Anita Desai et de Nadine Gordimer :

The migrating protagonists of Anita Desai, Nadine Gordimer, and Jhumpa Lahiri all travel great distances, but we most often meet them after they have arrived at their destinations, settled in unambiguously domestic settings. For them travel means, paradoxically, the need to reconstitute a domestic existence, albeit in an alien and sometimes mystifying context, and an ultimate inability to cross the threshold and venture into public life – a kind of paralysis or confinement to a constricted

²³ MIANOWSKI Marie, « Making Room: Place and Placelessness in Jhumpa Lahiri's "Hema and Kaushik" in *Unaccustomed Earth* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 42, n° 2, 2020, [<https://journals.openedition.org/ces/2172>], consulté le 16 mars 2022.

²⁴ On peut ainsi nuancer l'idée défendue par Martin Dines qui souligne la profondeur historique dans la représentation des banlieues par Lahiri et y voit un lieu d'ouverture où peut se projeter la mémoire diasporique. DINES Martin, *The Literature of Suburban Change: Narrating Spatial Complexity in Metropolitan America*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2020. 217.

²⁵ FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, New York, Dell, 1979.

space.[...] All three of these writers are drawn to exploring the most constraining and stultifying of environments : the suburbs, that emblem of female entrapment identified for another, non-journeing Western generation as the locus of the “feminine mystique²⁶”.

C'est dans cet état pétrifié et figé que se présente Ruma, la narratrice de la première nouvelle intitulée « Unaccustomed Earth ». Vivant le voyage uniquement par procuration en accrochant des cartes postales sur son frigo, elle réfléchit à l'arrivée imminente de son père. On comprend rapidement que ses mouvements ne sont pas autonomes mais dictés par la carrière professionnelle de son mari, dont le nom (Adam) et le métier (cadre dans un fond d'investissement) évoquent une forme de nomadisme sélectif, calqué sur la fluidité des transferts d'argent dans une société masculine, mondialisée et flexible. Ainsi, elle a quitté Brooklyn pour une demeure plus grande en banlieue de Seattle (« They'd moved from Brooklyn in the spring, for Adam's job », *UE*, 4). Ayant abandonné son travail pour se consacrer à l'éducation de son fils, Ruma est exclue de ce régime de liberté et le texte prend soin de mettre en valeur le partage économique et genré qui la sépare de son mari : « There were mornings she wished she could simply get dressed and walk out the door, like Adam » (*UE*, 11). Pratiquement assignée à résidence, Ruma semble vivre à l'affût des bruits du dehors, entièrement consacrée au réagencement et au ménage de son intérieur pour accueillir les nouveaux invités. Son corps, marqué par la grossesse, mais surtout par ses nouvelles habitudes de transport liées à son lieu de résidence semble incarner la résistance que Rosi Braidotti oppose à un modèle abstrait de capitalisme mondialisé reposant en réalité sur des existences physiques matérielles et denses²⁷ :

She decided that it must have been the food she found herself always finishing off of Akash's plate and the fact that now she had to drive everywhere instead of walk. She'd already ordered pants and skirts with elastic waistbands from catalogues, and there was a solidity to her face that upset her each time she looked in the mirror. (*UE*, 13)

Au rêve de dynamisme, l'espace de la banlieue, royaume de véhicules et de provisions abondantes, oppose son inertie qui n'offre qu'une parodie d'élasticité (« elastic waistbands »). Le corps se métamorphose en s'alourdissant et en se densifiant (« solidity ») comme pour souligner l'absence de perspectives de fuite.

L'abandon de la fluidité semble particulièrement lié au choix de la demeure, qui, comme souvent chez Lahiri, frappe par ses dimensions imposantes et massives, sa lourdeur architecturale. Lorsqu'elle décide d'en faire la visite à son père, on trouve la description suivante :

²⁶ DiBATTISTA Maria et NORD Deborah Epstein, *At Home in the World: Women Writers and Public Life, from Austen to the Present*, Princeton, Princeton University Press, 2017. 199-200.

²⁷ BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, *op. cit.* 6. « The dense materiality of bodies caught in the very concrete conditions of advanced global societies flatly contradicts advanced capitalism's claims to being “immaterial,” “flowing,” or virtual ».

The house had been built in 1959, designed and originally owned by an architect, and Ruma and Adam were filling it slowly with furniture from that period: simple expensive sofas covered with muted shades of wool, long, low bookcases on outwardly turned feet. Lake Washington was a few blocks down a sloping street. There was a large window in the living room framing the water, and beyond the dining room was a screened-in porch with an even more spectacular view: the Seattle skyline to the left, and, straight ahead, the Olympic Mountains, whose snowy peaks seemed hewn from the same billowing white of the clouds drifting above them. Ruma and Adam hadn't planned on living in a suburb, but after five years in an apartment that faced the backs of other buildings, a home so close to a lake, from which they could sit and watch the sun set, was impossible to resist. (UE, 14)

Il est frappant de constater que la maison qu'ont achetée Ruma et Adam date de 1959 et qu'ils cherchent à la meubler en conséquence. La reconstitution historique et presque muséale renforce la similitude avec la période à laquelle s'intéresse la sociologue Betty Friedan dans *The Feminine Mystique*, l'après-seconde guerre mondiale comme ère d'explosion démographique des banlieues durant laquelle émerge la figure de la femme au foyer attirée par la nouveauté de ces espaces sanctuarisés. Friedan souligne la manière dont le défi se transforme rapidement en cauchemar lorsque la solitude et l'ennui des tâches ménagères, le manque de participation dans la vie de la communauté conduisent ces femmes, dont elle a recueilli les témoignages, à se sentir parfaitement enfermées²⁸. Ce « piège domestique²⁹ » se manifeste chez Lahiri de manière paradoxale. Si l'environnement naturel est évoqué comme attrait de la transaction immobilière (Lake Washington, the Olympic Mountains, its « snowy peaks » « white of the clouds »), celui-ci n'est perçu qu'indirectement, à travers une série de découpages architecturaux et de cadres qui le mettent à distance et le déréalisent (« a large window... framing the water », « a screened-in porch »). Le paysage devenu « vue » (« an even more spectacular view ») réactualise le topos de la femme à la fenêtre, analysé par Andrea Del Lungo, notamment à travers la figure de Madame Bovary pour qui l'ouverture architecturale offre davantage l'occasion d'une méditation mélancolique sur l'impossibilité de l'affranchissement qu'une véritable échappée belle³⁰. Ici, la baie vitrée, en dépit de sa promesse de transparence, donne davantage l'impression d'un bocal depuis lequel le monde pourrait être contemplé sans avoir à s'y aventurer (« from which they could sit and watch the sun set »). Cette observation *suave mari magno* connote une forme d'immobilisme que vient redoubler la quiétude de l'eau du lac ainsi que les mouvements discrets des nuages qui semblent faire signe vers un monde naturel, lui aussi à l'arrêt (« billowing white of the clouds drifting above them »). À bien des égards, cette omniprésence de la clôture fait de la maison une sorte de cage dans laquelle les instincts de vie de l'enfant se voient contenus et domestiqués : bien que Ruma le compare volontiers à un lion (« his curly hair they'd never cut, and his skin a warm gold, the faint hair

²⁸ FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, op. cit. 233-235.

²⁹ *Ibid.* 235.

³⁰ DEL LUNGO Andrea, *La fenêtre, Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2014. 62.

on his legs gold as well, reminding her of a little lion », *UE*, 10), ce dernier semble déjà profondément altéré par la force asservissante du lieu, choisissant tour à tour de se rebeller contre cette atmosphère dévitalisée et d'agir lui-même comme un appendice de la prison : « There were times Akash would throw himself without warning on the ground [...] utterly alien, hostile. Either that or he was clingy, demanding that she hold him while she was trying to make a meal » (*UE*, 11).

Dans cette maison, l'isolement ne prend pas exactement le même visage que chez Friedan. Pour cette dernière, la maison d'architecte de banlieue se définit par son absence de portes et de murs ne permettant aucune solitude à la femme au foyer qui ne saurait s'éloigner de ses enfants trop longtemps en l'absence d'une chambre à soi³¹. Chez Ruma, la maison s'organise également autour de la pièce reine qu'est la cuisine (« They went back upstairs, to the kitchen. It was the room Ruma was most proud of, with its soapstone counters and cherry cupboards », *UE*, 16), dans laquelle les matériaux (la stéatite et le merisier) accentuent l'effet de rigidité et d'ancrage. Cependant, cette ouverture sur la cuisine s'accompagne également d'une insistance sur les partitions et les cloisons intérieures. Ruma est fière de ses placards fermés et, chez elle, tout est délimité : elle divise l'espace et incite son père à faire usage de la porte accordéon qu'elle a installée (« The space was divided into two sections by an accordion door », *UE*, 15). Ce motif de la porte fermée sert d'ailleurs bien vite de métaphore à l'abandon générationnel provoqué par l'arrivée en Amérique (« He imagined the boy years from now, occupying this very room, shutting the door as Ruma and Romi had. It was inevitable. And yet he knew that he, too, had turned his back on his parents, by settling in America », *UE*, 51). Fermer la porte – à la fois littéralement et métaphoriquement – rappelle la manière dont l'américanisation à marche forcée des communautés immigrantes au début du vingtième siècle est passée par une altération de la sphère privée du foyer, en concordance avec une idéologie blanche, issue de la classe moyenne, des pratiques convenables de la maison conçue comme bastion de vertu³². Selon Rudrappa, cette tendance s'est par la suite inversée avec une élévation des valeurs ethniques comme garantie d'une citoyenneté vertueuse³³. Toutefois, ce lieu plein de cloisons et de remparts n'a rien à voir avec le foyer idéalisé pour sa différence culturelle et son accent mis sur les valeurs familiales que décrit Rudrappa. Au contraire, il encourage replis et isolements, et semble davantage inspiré par une rhétorique du logis comme protection contre la menace extérieure que Mohanty fait remonter à la présidence Reagan et à l'émergence d'une

³¹ FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, *op. cit.* 235.

³² RUDRAPPA Sharmila, *Ethnic Routes to Becoming American: Indian Immigrants and the Cultures of Citizenship*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004. 154-155.

³³ *Ibid.* 169.

Nouvelle Droite américaine³⁴. L'édification de la demeure de Ruma et d'Adam semble bien agitée par la tension qu'elle identifie entre une recherche d'un lieu synonyme de sécurité et une conscience des exclusions qu'une telle poursuite présuppose³⁵. Le territoire central de la maison offre dès lors un commentaire sur les concepts centraux d'espace ou de lieu qui caractérisent le discours féministe de la deuxième vague. Ici, nulle communauté, nulle unité : l'écriture met en valeur les œillères et la négation de l'Autre que la recherche de sérénité présume³⁶.

Chez Lahiri, dans les longues nouvelles de *Unaccustomed Earth* et dans le cycle qui clôt le recueil, on est donc confronté à une modalité de *Bildungsroman* qui chemine à rebours des deux régimes de roman d'initiation féministes qu'identifie Rita Felski. Effectivement, selon elle, la première option dont elle retrace l'héritage a à voir avec des récits linéaires, bien que parfois sinueux et semés d'embûches, dans lesquels une trajectoire d'émancipation féminine passe par une sortie de l'espace domestique en direction de la sphère publique et l'activité engagée pour le collectif. L'autre alternative textuelle propose un cheminement d'éveil dans lequel est découverte une identité mythique ou intérieure au contact de la nature, en rupture avec le monde social³⁷. Dans *Unaccustomed Earth*, les maisons restent bien souvent arrimées aux personnages féminins qui semblent parfois les poursuivre dans la mort. Ainsi, dans le dernier volet la trilogie Hema et Kaushik intitulée « Going Ashore », la présence spectrale de sa génitrice se manifeste à Kaushik sous la forme d'une capacité sans faille à s'implanter et à s'enfermer entre quatre murs : « His mother had set up households again and again in her life. It didn't matter where she was in the world, or whether or not she was dying; she had always given everything to make her home beautiful, always drawn strength from her things, her walls » (*UE*, 309). La différence genrée entre la mère et le fils est ici particulièrement importante : Kaushik lui attribue une propension à la tangibilité (« strength », « matter ») dont il manque cruellement. Cependant, le compliment est à double tranchant. Envisagée, même au-delà du vivant, dans une forme de cabine indissociable de son corps, Kaushik rejoue une partition stéréotypée entre le masculin et le féminin, cantonnant les unes à l'intérieur et autorisant les autres à s'aventurer au dehors.

³⁴ MOHANTY Chandra Talpade, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham, Duke University Press, 2003. 99.

³⁵ *Ibid.* 101. Dans son analyse d'un texte de Minnie Bruce Pratt : « There is an irreconcilable tension between the search for a secure place from which to speak, within which to act, and the awareness of the price at which secure places are bought, the awareness of the exclusions, the denials, the blindnesses on which they are predicated. »

³⁶ *Ibid.* 86. « What we have tried to draw out of this text is the way in which it unsettles not only any notion of feminism as an all-encompassing home but also the assumption that there are discrete, coherent, and absolutely separate identities—homes within feminism, so to speak—based on absolute divisions between various sexual, racial, or ethnic identities. »

³⁷ FELSKI Rita, *Beyond Feminist Aesthetics*, *op. cit.* 126-127.

Cependant, il serait peut-être erroné de faire perdurer cette binarité entre le privé et le public. Effectivement, les maisons chez Jhumpa Lahiri n'ont rien de particulier. Elles sont le plus souvent anonymes et impersonnelles, comparables pour cela à des institutions :

The house had always maintained an impersonal quality, full of built-in cupboards concealing the traces of our everyday lives. Now that I no longer lived there I was astonished by how enormous it was, the soaring double-height ceiling of the living room and the great wall of glass looking out onto the trees, more befitting of an institution than a private home. (*UE*, 258-259)

La maison, en dépit de sa taille impressionnante, n'agit pas comme un refuge ou comme un sanctuaire de l'intériorité. Les traces du secret semblent dissimulées et inaccessibles comme s'il n'était même pas permis d'entretenir cette vie intime (seules sont évoquées des traces de la vie de tous les jours). Le panoptique ouvert sur le jardin rend impossible le déploiement d'un mystère. Cette transformation du foyer en bâtiment officiel peut être éclairé par les propos d'Aída Hurtado et le sens qu'elle attribue au slogan « le personnel est politique » pour les communautés de femmes de couleur aux États-Unis. Selon elle, ces femmes ont constamment été aux prises avec l'intervention de l'État dans leur vie domestique, de sorte que leur conscience politique émane d'une intuition première que le public se manifeste de manière personnellement politique. Constamment attaquée par un environnement hostile, leur sphère privée émerge dans la lutte, elle n'est pas un donné dont il s'agirait d'exhiber *a posteriori* les soubassements politiques³⁸. Elle insiste sur le fait que ce que l'on entend par « vie personnelle » a une connotation différente pour les femmes blanches de classe moyenne et les personnes racisées. Il ne s'agit pas ici de dire que l'État n'intervient pas dans la sphère privée des personnes blanches de classe moyenne ou supérieure, mais plutôt qu'historiquement, les personnes racisées ont entretenu un rapport différencié à l'intervention de l'État. À ce titre, si claustration intérieure il y a pour les femmes chez Lahiri, c'est une réclusion paradoxale dans le social, dans un espace cloisonné par des normes extrinsèques et communautaires. En analysant notamment *Unaccustomed Earth*, Susan Koshy considère que l'œuvre doit être lue au prisme d'une reconfiguration contemporaine de la division entre sphère privée et sphère publique. Selon elle, le recueil répercute et conteste une conjoncture historique caractérisée par une gouvernementalité néolibérale qui délègue les fonctions de l'État aux individus chargés

³⁸ HURTADO Aída, « Relating to Privilege: Seduction and Rejection in the Subordination of White Women and Women of Color », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 14, n° 4, 1989, p. 833-855. 849. « Women of Color have not had the benefit of the economic conditions that underlie the public/private distinction. Instead the political consciousness of women of Color stems from an awareness that the public is personally political. Welfare programs and policies have discouraged family life, sterilization programs have restricted reproduction rights, government has drafted and armed disproportionate numbers of people of Color to fight its wars overseas, and locally, police forces and the criminal justice system arrest and incarcerate disproportionate numbers of people of Color. There is no such thing as a private sphere for people of Color except that which they manage to create and protect in an otherwise hostile environment. »

d'une forme de « citoyenneté productive [nous traduisons] ³⁹ » qui les contraint à contribuer économiquement pour se voir garantir une existence dans la vie sociale. Dans un moment où une image archétypale et traditionnelle de la famille se voit ébranlée, la famille asiatique américaine comme minorité modèle se voit investie d'une mission de salut public, comme unité entrepreneuriale susceptible de former et d'accumuler du capital humain. Elle devient l'exemple de cette structure politique déléguée à la vie de la famille, sommée de produire et d'enrichir. Ces remarques sont précieuses pour comprendre comment ces intérieurs-témoins figurent aussi une transition politique dans laquelle la famille migrante indienne, appartenant à cette diaspora valorisée pour ses compétences dans une fuite des cerveaux internationale, fait office de prototype ou d'échantillon de la nation économique à venir.

Cette détention – de nature presque administrative – trouve une incarnation particulièrement flagrante dans la figure du carré. L'existence moins cossue de la famille décrite dans « Hell-Heaven », nouvelle suivante du recueil de Lahiri, n'en poursuit pas moins les contours géométriques tant les motifs de la maison comme boîte, de la carte postale, du timbre présents dans « Unaccustomed Earth » trouvent un écho dans la quadrature générale des vies décrites dans cette seconde nouvelle. La famille de la narratrice a déménagé de Berlin à Cambridge, Massachusetts, pour la carrière universitaire du père, microbiologiste de son état (comme beaucoup de personnages de l'autrice), en poste au Mass General. Elle réside plus spécifiquement dans le quartier de Central Square, lieu historique d'immigration, originellement populaire. Il s'agit d'un site liminal pour Usha, qui le désigne explicitement comme son premier souvenir : « Central Square is the first place I can recall living » (*UE*, 61). L'histoire raconte la manière dont la mère se rapproche d'un jeune homme bengali qui a le mal du pays, Pranab Kaku, l'accueille dans sa propre famille jusqu'à lui donner un nom qui lui confère le statut d'oncle (le petit frère de son père). L'onomastique (« Central Square ») est intéressante car, par la suite, les carrés et les places prolifèrent. La famille est ramenée par le travail de la synecdoque à la forme d'une table en Formica dont Pranab vient à constituer le pilier manquant : « [...] After that he showed for dinner almost every night, occupying the fourth chair at our square Formica kitchen table and becoming a part of our family in practice as well as in name » (*UE*, 62). L'effet d'achèvement que provoque Pranab dissimule aussi une échappée. Par son arrivée tourbillonnante et déroutante, il divertit, séduit et emporte ailleurs, subvertit le cadre rigide dans lequel la mère de la narratrice passait ses journées, seule à l'appartement : « Before we met him, I would return from school and find my mother with her purse in her lap and her trench coat on, desperate to escape the apartment where she had spent

³⁹ KOSHY Susan, « Neoliberal Family Matters », *American Literary History*, vol. 25, n° 2, 2013, p.344-380. 346-347.

the day alone » (*UE*, 63). Étudiant au MIT, il ouvre également les horizons de la jeune narratrice en faisant dériver l'utilisation du mot « square » pour lui faire entrevoir des connotations liées à l'infini mathématique : « He was stunned that [...] at the age of seven I hadn't yet been taught square roots or the concept of pi » (*UE*, 63). Pranab, prétexte ou promesse d'une vie différente, est une spirale ou un vertige qui fait trembler le canevas familial et prolonge le polygone carcéral en volutes plus fantasques. Sa disparition et son mariage n'en sont que plus douloureux, et soulignent avec plus d'âpreté encore le sort auquel Aparna est contrainte de retourner.

Le carré et ses figures concurrentes semblent dire quelque chose des déterminismes et des enfermements sociaux auxquels la mère parvient à échapper, le temps d'une brève idylle. Mise en mouvement par l'amour et la vie insufflée par cet homme, le reste de son existence semble davantage faire écho à ce que Mohanty dit de la manière dont la femme du Tiers Monde se voit souvent figée dans le temps, l'espace et l'histoire par une représentation stéréotypée qui en fait un phénomène sociologique réduit à quelques indicateurs officiels d'espérance de vie, de fertilité, d'activité rémunératrice ou de place dans la division du travail⁴⁰. Cette représentation institutionnelle appauvrie, en forme de case anonyme, évoque aussi ces catégories du recensement du pentagone « ethno-racial⁴¹ » grâce auquel les individus sont censés s'identifier démographiquement. Michael Omi et Howard Winant montrent comment ces classifications ont été établies afin de répondre à des exigences statistiques, archivistiques et légales. Si la production de données chiffrées a pu avoir une valeur stratégique dans la mise en valeur des inégalités, celle-ci demeure instable car le fossé est inévitable entre les classifications étatiques et des conceptualisations de la race qui ne correspondent pas toujours à la liste de terminologies en vigueur, notamment pour des populations immigrées qui ne se reconnaissent pas forcément dans ces définitions états-unienne⁴². Pourtant, dès 1977, la directive 15 de l'Office of Management and Budget stipule que les individus doivent cocher une seule case qui correspond à la catégorie reflétant le plus fidèlement possible la perception d'un individu au sein de sa communauté. Ce n'est qu'en 1997 que cette « mixophobie » prend fin et que les individus métisses se voient offrir la possibilité d'offrir des réponses multiples⁴³.

⁴⁰ MOHANTY Chandra Talpade, *Feminism without Borders*, *op. cit.* 48.

⁴¹ L'expression est de David Hollinger. HOLLINGER David A., *Postethnic America*, New York, Basic Books, 2006.

⁴² OMI Michael et WINANT Howard, *Racial Formation in the United States*, *op. cit.* 123. « According to the U.S. Census Bureau, over the last four Censuses (from 1980 to 2010) at least 40 percent of "Hispanics" failed to answer either the race question and/or the ethnicity question. Correspondingly, over 95 percent of individuals who mark the "Some Other Race" box were classified Hispanic by the Census. This reflects individual, group, and/or national differences in conceptualizing race. Immigrant groups who come from societies organized around different concepts of race and ethnicity often have difficulty navigating and situating themselves within U.S. racial categories. »

⁴³ RICHOMME Olivier, « La construction politique de l'Autre : le cas des statistiques "ethno-raciales" aux États-Unis », dans Janine DOVE-RUME, Michel NAUMANN et Tri TRAN (dir.), *L'Autre*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, p. 427-449.

On trouve des échos de cette taxinomie austère et souvent réductrice dans les boîtes disséminées dans les nouvelles de Lahiri, soigneusement scellées, qu'on ne saurait ouvrir et qui contiennent parfois les traces fragmentaires d'une vie. Ainsi, dans « Year's End », Kaushik explose quand il aperçoit que ses nouvelles demi-sœurs ont ouvert les boîtes qui appartenaient à sa mère et qu'il concevait comme des sanctuaires inviolables⁴⁴. Métonymies du corps maternel, ces boîtes contiennent des photographies et des bijoux. Kaushik finit par les enterrer pour en faire les substituts d'un cercueil. Dans la lecture psychanalytique qu'elle offre de ce motif, Delphine Munos insiste sur les connotations de répression et de déni qu'il porte avec lui. Le souvenir de la mère, enfermé dans la boîte à chaussure, doit demeurer caché, enfermé dans la psyché de Kaushik. On souscrit aisément à l'interprétation selon laquelle, en enterrant ces boîtes, Kaushik répudie une certaine version de la mère, que Munos appelle « mère historique », existence terrienne, vulnérable et mortelle au profit d'une représentation maternelle mythifiée et archaïque⁴⁵. Effectivement, elle considère que ce voyage de deuil dans les paysages du Maine mène Kaushik à projeter le sublime d'une mère pré-objectale sur la description du paysage lui-même, infini et menaçant. À l'étroitesse de la boîte, Kaushik préfère le tumulte sans bornes d'un fantôme immortel. La boîte, à cet égard, pourrait bien figurer une version maternelle limitée socialement par des déterminismes, celle dont l'existence enfermée doit disparaître comme trace à la fois honteuse et impénétrable, objet d'abjection et de sublimation. La boîte comme image du carcan familial, à la fois adoré et honni, s'élargit chez Zhang et prend les contours d'appartements étouffants.

2. Poétique de l'écrasement et des espaces confinés chez Jenny Zhang

La première nouvelle du recueil de Jenny Zhang intitulée « We Love You Crispina » s'ouvre sur une description du logement de la famille dans le quartier new-yorkais de Bushwick. Si toutes les histoires de l'œuvre ne sont pas organisées autour du personnage de Christina, cette dernière revient dans le dernier texte de *Sour Heart*. Ainsi, le recueil de nouvelles a pu

⁴⁴ « After she was gone I was unable to open up and examine the contents of all those flat red boxes she'd kept hidden in a suitcase on her closet shelf, never mind set something aside for the sake of my future happiness » (*UE*, 257) ; « Spread out on the gray carpet, arranged like a game of Solitaire, were about a dozen photographs of my mother taken from the box my father had sealed up and hidden after her death. Even from a distance the banished images assaulted me : my mother wearing a swimsuit by the edge of the pool at our old club in Bombay. My mother sitting with me on her lap on the brown wooden steps of our house in Cambridge [...]“What the hell do you think you're doing?” I said now. » (*UE*, 285-286).

⁴⁵ MUNOS Delphine, *After Melancholia*, *op. cit.* 54. « Indeed, the overall impression is that, by “concealing” the box of his mother's photographs, Kaushik gets rid of the untoward traces of his originator's earthly vulnerability, with the added benefit that he will now be able to fantasize an exclusive filiation with an all-powerful (albeit impersonal) archaic mother. »

être lu comme un « *Bildungsroman* féministe » choral, un récit d'éveil collectif⁴⁶. Pourtant, la topographie du quartier où habitent Christina et ses parents laisse peu de place à la transformation et à la métamorphose :

Back when my parents and I lived in Bushwick in a building sandwiched between a drug house and another drug house, the only difference being that the dealers in the one drug house were also the users and so more unpredictable, and in the other the dealers were never the users and so more shrewd – back in those days, we lived in a one-bedroom apartment so subpar that we woke up with flattened cockroaches in our bedsheets, sometimes three or four stuck on our elbows, and once I found fourteen of them pressed to my calves, and there was no beauty in shaking them off, through we strove for grace, swinging our arms in the air as if we were ballerinas. (*SH*, 3)

Effectivement, tout concourt ici à produire un effet d'étouffement : le studio (« one-bedroom apartment ») est pris en tenailles (« sandwiched ») entre deux immeubles où l'on trafique de la drogue. Le piège urbain est accentué par ce péril omniprésent, ces deux pôles évoquant Charybde et Scylla. Les corps coincés qui ne semblent pas pouvoir se mouvoir à leur aise semblent réduits à des gestes désordonnés (« swinging our arms in the air, shaking them off ») ayant pour objectif de réguler davantage la coexistence forcée avec des armées invasives de cafards. À cet égard, le manque d'espace et les insectes cramponnés à la peau reflètent ce que dit Sara Ahmed de l'adhérence et des émotions qui, au lieu de circuler librement, collent à certains corps. Ici, le corps de Christina semble devenir collant : ce qui l'entoure vient se fixer à elle sans lui laisser ni espace ni autonomie. En retravaillant des développements de Sartre, Ahmed retrace une affinité entre le collant et le dégoût. Selon elle, si certains signes en viennent à adhérer à certains corps, comme les insultes racistes, c'est par une histoire de répétition performative qui correspond à une accumulation de valeur affective. Ainsi, le gluant n'est pas une propriété de l'objet mais l'effet d'une histoire qui transforme la surface des objets. La marginalité est ici transcrite littérairement par un devenir-agglutiné, une transformation adhésive qui ne laisse pas au corps la possibilité de se déployer mais n'engendre pour lui que des blocages⁴⁷. Ce phénomène d'adhésion se manifeste aussi dans les effets de regroupement dont l'enfant est très consciente dès son plus jeune âge, observant que l'intimité non idéalisée avec ses voisins de quartier est aussi dictée par une perception extérieure qui réunit et assimile les populations asiatiques américaines minorisées dans une forme de magma indifférencié : « Those Korean kids were goons who were going to end up dead or incarcerated or dead one day, and my parents and I loathed them and loathed being confused or associated with them just because to everyone else in our neighborhood, we were the same » (*UE*, 5-6). Au désir de distinction négatif (« loathed them and loathed being confused or associated with them »)

⁴⁶ TOLENTINO Jia, « Jenny Zhang's Obscene, Beautiful, Moving Story Collection "Sour Heart" », *The New Yorker*, 14 août 2017, [<https://www.newyorker.com/books/page-turner/jenny-zhangs-obscene-beautiful-moving-story-collection-sour-heart>], consulté le 16 mars 2022.

⁴⁷ AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit. 91.

répond un regard homogénéisant qui fait écho à ce que dit Ahmed de la réorganisation spatiale des corps et de la sphère sociale, sous l'effet de la haine qui aligne certains corps en les opposant à d'autres, partitionne la communauté, et produit de ce fait similitudes, identités et différences⁴⁸.

Un lieu récurrent du recueil, dont Jia Tolentino dit qu'il est une « étoile polaire narrative [nous traduisons]⁴⁹ », est un refuge de fortune à Washington Heights, appartement prêté et collectif où la famille de Christina se retrouve à dormir pendant une certaine période. Si le recueil présente une structure réticulaire, celle-ci pourrait s'organiser autour de l'appartement de Washington Heights car plusieurs personnages évoquent de manière sporadique des souvenirs nocturnes dans ce qui est le plus souvent décrit comme un trou à rats.

The worst of it was when I was five and we lived in Washington Heights in a shared room that was all mattress and no floor [...] At night, my skin burned in that cramped room with five mattresses on the floor all pushed up against each other, my mom and dad and me on one mattress, and my mom's childhood friend Shao Guoqiang and his wife and kid occupying the two mattresses next to us. (*SH*, 13-14)

Appartenant de plein droit à un prélude infernal de la vie américaine, l'effet de concentration spatiale est ici accentué par l'omniprésence des matelas (« all mattress and no floor », « fives mattresses on the floor all pushed up against each other ») qui donnent l'impression grotesque d'une maison réduite à l'objet lit, dortoir qui ne satisferait partiellement qu'un seul besoin élémentaire – celui du sommeil perturbé par les cris de la petite Christina – sans permettre aux habitants de se nourrir ou de se laver. À mesure que la narration détaille les habitants de la chambre matelas par matelas, dans un catalogue qui associe à chaque lit une structure familiale complète, se dessine une impression de foule diverse dont on s'étonne qu'elle puisse tenir dans une seule pièce. Effectivement, le texte insiste sur le nombre important des habitants passés par ce lieu, des anciens étudiants en culture visuelle à Columbia qui l'occupaient, aux résidents actuels : les parents de Christina, un couple composé d'un ancien sculpteur et d'une ancienne

⁴⁸ Il est intéressant de constater que dans ses développements sur la haine, c'est la figure du cafard qui retient l'attention d'Ahmed dans un texte d'Audre Lorde : *Ibid.* 54. « The object—the roach—comes to stand for, or stand in for, the cause of “the hate”. The roach crawls up between them; the roach, as the carrier of dirt, divides the two bodies, forcing them to move apart. Audre pulls her snowsuit, “away from it too”. But the “it” that divides them is not the roach. Audre comes to realise that, “it is me she doesn't want her coat to touch”. What the woman's clothes must not touch is not a roach that crawls between them, but Audre herself. Audre becomes the “it” that stands between the possibility of their clothes touching. She becomes the roach – the impossible and phobic object – that threatens to crawl from one to the other: “I don't know what I've done. I look at the sides of my snowpants secretly. Is there something on them?” Hate slides between different signs and objects whose existence is bound up with the negation of its travel. Audre becomes the roach that is then imagined as the cause of the hate. The association between the roach and her body works powerfully. Her body becomes an object of hate through ‘taking on’ the qualities already attached to the roach: dirty, contaminating, evil. The transformation of this or that other into an object of hate is over-determined. It is not simply that anybody is hated: particular histories of association are reopened in each encounter, such that some bodies are already encountered as more hateful than other bodies. Histories are bound up with emotions precisely insofar as it is a question of what sticks, of what connections are lived as the most intense or intimate, as being closer to the skin. »

⁴⁹ TOLENTINO Jia, « Jenny Zhang's Obscene, Beautiful, Moving Story Collection, “Sour Heart” », art. cit. « narrative polestar ».

cinéaste avec un enfant, un enseignant en anglais langue étrangère prenant des cours du soir en comptabilité et gestion, sa femme issue d'une lignée de diplomates, de professeurs et de poètes, un dernier couple de descendants de chefs communistes de haut rang durant la Révolution Culturelle. Dans cette micro-société broyée rapidement, l'accent mis sur les anciennes professions et les généalogies familiales fait l'effet d'un salon mondain incongru rassemblée au mauvais endroit. Zhang a fait savoir qu'elle ne s'intéressait pas à une expérience asiatique américaine abstraite mais bien à celle, sociologiquement particulière, d'une migration continentale chinoise de populations universitaires, issues de l'élite ou de l'intelligentsia durant les années 1980. Elle choisit ce spectre car il lui permet d'évoquer, en filigrane, l'impact de la Révolution Culturelle sur des vies qui ont souvent dévié avant la migration, envoyées, sous l'effet d'une lutte des classes nationales, aux champs ou à la ferme plutôt qu'à l'université. Zhang insiste sur les phénomènes de discrimination qui ont pu empêcher ces populations, notamment artistes, d'arriver à leurs fins une fois arrivées aux États-Unis. Ainsi, elles ont souvent été contraintes à abandonner leur carrière rêvée pour des activités supposément plus lucratives⁵⁰ (comme c'est le cas dans la famille décrite dans « Our Mothers Before Them », nouvelle dans laquelle la mère s'exclame avec désespoir : « There are no Chinese artists in America, did you know that, Annie? », *SH*, 90). L'étroitesse du lieu semble effectivement accentuée par la diversité sociologique représentée dans l'appartement de Washington Heights, disparité qui fait écho à une évolution démographique de la migration chinoise aux États-Unis après la normalisation, en 1979, des liens entre les deux pays. Ling-chi Wang considère que l'on voit apparaître dans les années 1980 une classe de migrants chinois très éduqués, qui entrent souvent sur le territoire comme étudiants étrangers, dans un phénomène de fuite des cerveaux massifiée par le massacre de Tiananmen⁵¹. Les années 1980 et 1990, qui servent de toile de fond à Zhang, sont donc caractérisées par cet exode considérable d'une élite éduquée qui cherche à améliorer son sort, fuyant la désillusion occasionnée par la République Populaire de Chine, mais rencontrant néanmoins un plafond de verre⁵². Ces années voient aussi exploser l'immigration chinoise illégale, et il est intéressant de constater que ces deux tendances

⁵⁰ GUAN Frank, « Author Jenny Zhang on China, Family, Class, and Sour Heart », *Vulture*, 1^{er} août 2017, [<https://www.vulture.com/2017/08/author-jenny-zhang-talks-her-new-book-sour-heart.html>], consulté le 16 mars 2022. « I'm not writing about the Asian-American experience, but specifically the mainland-Chinese-American experience—and, in particular, this class of Chinese-Americans who are scholars. They would have been, perhaps, the academic class or the elite class. »

⁵¹ Pour des fictions sur Tiananmen écrites depuis la diaspora, voir KONG Belinda, *Tiananmen Fictions Outside the Square: The Chinese Literary Diaspora and the Politics of Global Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 2011.

⁵² WANG L. Ling-chi, « Roots and Changing Identity of the Chinese in the United States », *Daedalus*, vol. 120, n° 2, 1991, p. 181-206. Voir aussi ZHOU Min, *Contemporary Chinese America: Immigration, Ethnicity, and Community Transformation*, Philadelphie, Temple University Press, 2009. 50.

démographiques semblent se recouper dans cette pièce étouffante, où les intellectuels exilés deviennent les Autres aliénés, étrangers sans papiers, exclus du périmètre de la citoyenneté.

Lorsque le lieu est à nouveau évoqué dans la nouvelle « Our Mothers Before Them », il connote une forme d'emprisonnement : « So we had to live like animals, squeezed up in one room with five mattresses on the floor. We were woken up in the middle of the night by some little girl moaning about her itchy legs and how she wanted to burn them off » (*SH*, 91). Même si la référence est allusive, les cinq matelas dans une seule pièce et la peau irritée de la petite fille font naître le souvenir cauchemardesque de l'appartement de Washington Heights. Ici, la mère insiste sur la dégradation occasionnée par de telles conditions de vie, qui correspondent pour elle à une forme de déshumanisation. L'appartement prend le nouveau visage d'une cage de zoo mais la rhétorique met davantage l'accent sur la contrainte à l'œuvre (« we had to »). La voix passive du verbe (« squeezed up ») semble faire signe vers une main invisible responsable d'un tel cantonnement. La suite du monologue maternel, qui change de sujet, fait naître un parallèle lugubre. Évoquant sa carrière frustrée de cinéaste politique, elle rappelle en contrepoint le destin des autres artistes ou génies de sa stature avec qui elle a grandi : « Do you know what happened to all the great people I grew up with ? They went to jail. They were tortured. They were sentenced to hard labor and worked to death. To literal death » (*SH*, 91). La rhétorique sensationnaliste et dramatique de la mère, désapprouvant la Révolution Culturelle et ses effets sur la classe à laquelle elle appartenait, veut communiquer à la fille la dimension tragique de ces événements historiques, exceptionnels et incomparables. Cependant, la mère ne peut pas s'empêcher de revenir à son propre sort et fait naître, peut-être malgré elle, un parallèle ou un écho avec la situation américaine, qui n'apparaît nullement comme une amélioration ou une sortie satisfaisante à l'enfermement dans des camps :

“All for what? To move here in search of the good life? How is living in squalor with three other families in an airless room the good life? I was constipated,” my mother continued, “the whole time you were in my belly because all we could afford to eat was the white rice, without any flavor, without any meat or vegetables, just plain white rice [...]” (*SH*, 91-92)

Bien sûr, le monologue engendre du comique ou du ridicule car le texte semble mettre sur le même plan des problèmes de régime alimentaire et la mort évoquée avec solennité quelques lignes plus haut. Cependant, c'est le rythme même de la déception qui intrigue ici, tant il semble mettre en valeur, dans la lignée des films anti-impérialistes que la mère avait entrepris durant sa jeunesse, la vacuité du binarisme manichéen construit pendant la guerre froide entre la bonne vie et la mauvaise vie. La critique a pu souligner que certains récits de première génération sur la Révolution Culturelle comme *Red Azalea* (Anchee Min) ou *Falling Leaves* (Adeline Yen Mah) étaient orientés vers un public occidental, désireux d'accabler la Chine, nouvel adversaire sur la scène internationale mondiale, et exploitant ces témoignages commodes pour consolider

un nationalisme couplé d'un nouvel orientalisme⁵³. Le texte de Zhang déconstruit cette opposition pour souligner que les contraintes abondent des deux côtés. Le manque d'air dans la pièce, accentué par le débit même du soliloque qui accable la petite fille sans lui laisser le temps de respirer, s'associe aux allusions à la constipation et à la surpopulation dans la pièce pour dresser le tableau d'une détention américaine. Le corps à l'arrêt, qui voudrait expulser mais ne parvient plus à digérer, se fait métonymie d'un régime de contrôle américain qui surveille la mobilité migrante non désirée, et procède le plus souvent à son arrestation. Dans les descriptions de telles poches immobilières, ressemblant à des cages ou à des prisons intérieures et où il n'est pas possible de remuer le petit doigt, on pense aussi aux réflexions de Judith Butler sur la capacité de l'État à délimiter les frontières de son propre territoire et à produire de la non-appartenance. Selon Butler, l'exclusion n'a pas toujours lieu en relâchant ou en libérant ailleurs. Selon elle, le rejet est un exercice de pouvoir qui dépend davantage de l'érection de barrières et de prisons : l'État dépossède en retenant, en contenant et en maîtrisant⁵⁴. Les minorités sont renvoyées en étant parquées et étouffées, double mouvement qu'évoque bien la constipation comme endiguement intérieur de ce qui devrait être expulsé. Il n'est pas étonnant de constater le nom délicat que donne la mère à cet appartement étriqué, poursuivant la métaphore digestive : « that “dungeon of suspended farts” » (*SH*, 92).

Pourtant, cet entassement n'est pas restreint au quartier historique de Chinatown. Au contraire, chez Zhang, les prisons urbaines prolifèrent et s'étendent sur une ville de New York perçue dans les grandes largeurs. Comme lieux de résidence de la famille de Christina sont mentionnés des quartiers de Brooklyn (Bushwick, East Flatbush, Williamsburg, Ocean Hill) mais aussi de Manhattan (Washington Heights), du Queens (Bushwick, Flushing Queens, Woodside) et de Long Island. Cette itinérance déployée à grande échelle semble obéir à des mouvements de trop-plein et de libération. À chaque fois, la famille de Christina se trouve à l'étroit et contrainte à partir en raison de la pression d'une foule avec laquelle elle ne peut plus cohabiter. Ce manque d'espace et la redirection de la famille vers un autre quartier ethnique semble contester les thèses classiques sur l'enclave ethnique, comme refuge transitoire voué au déclin et à la dissipation⁵⁵. Chez Zhang, les enclaves se multiplient et gagnent du terrain.

⁵³ GRICE Helena, *Asian American Fiction, History and Life Writing*, New York, Routledge, 2011. 22 ; XU Wenying, « Agency via Guilt in Anchee Min's *Red Azalea* », *MELUS*, vol. 25, n° 3/4, 2000, p. 203-219 ; LARSON Wendy, « Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution », *Modern China*, vol. 25, n° 4, 1999, p. 423-450.

⁵⁴ BUTLER Judith et SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*, Londres, Seagull Books, 2007. 5. « It expels precisely through an exercise of power that depends upon barriers and prisons and, so, in the mode of a certain containment. »

⁵⁵ MARCUSE Peter, « The Enclave, the Citadel, and the Ghetto: What has Changed in the Post-Fordist U.S. City », *Urban Affairs Review*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 228-264.

Comme l'explique bien Li⁵⁶, ce modèle du quartier immigrant fugitif n'est pas toujours applicable au sort réservé aux minorités subalternes marginalisées en raison de leur race. Dans ce déplacement de poche en poche, et dans l'omniprésence de ces quartiers chinois, on décèle l'impact d'une migration chinoise qui explose dans les années 1980, comme le fait remarquer Min Zhou⁵⁷, et conduit à une reconfiguration des implantations géographiques. Dans les années 1990, Li observe une éclosion de quartiers chinois en dehors des Chinatowns traditionnels, s'étendant parfois jusqu'à la banlieue dans un phénomène nommé « ethnoburbs⁵⁸ ». Le texte de Zhang, dans l'odyssée qu'il propose et l'ubiquité des foyers de secours qu'il présente, semble prendre en compte littérairement cette reconfiguration spatiale, essoufflement d'une polarisation classique entre le bas de la ville (*downtown*) et le haut de la ville (*uptown*). Le phénomène de surpopulation dans des ghettos ne pouvant accueillir toute la population chinoise migrante est mis en valeur par cette série d'appartements distants les uns des autres, transcription immobilière d'un manque de prise en compte de la population chinoise, contrainte à migrer et à fonder de nouvelles agglomérations⁵⁹. Le texte de Zhang met à mal la dichotomie sociologique classique faisant de l'enclave ethnique un piège ou une rampe de lancement économique. Il serait plus juste de dire que le texte semble mettre en scène une série de détentions provisoires, chaque déménagement donnant lieu à une libération vers un nouveau confinement. Si les connotations négatives et stigmatisantes associées aux Chinatowns ne sont pas toujours présentes, et si les quartiers représentés n'exacerbent pas toujours l'exploitation économique entre immigrants, on trouve tout de même chez Zhang une impression de liberté très fuyante au profit d'une subordination difficile à transcender, retrouvée dans chaque lieu de résidence :

I couldn't help but feel a surge of excitement every time we left a place, like it was the first day of school and there was still a chance for me to not be so much of a fuckup and that chance only existed in the window between when I sat down at my new desk for the first time and when my teacher introduced herself and gave out the first homework of the year—it was like that each time we loaded up our car and started driving to the next place and the next place and the next, and in a way it wasn't so bad, it just meant there was no such thing as failure, only starting over a million times and then some. (*SH*, 12- 13)

L'image de la fenêtre s'associe à la poussée d'excitation (« surge ») pour connoter un mouvement ascendant et la possibilité d'une ouverture. Cependant, la narratrice souligne la brièveté de cet élan, contrebalancé par des poussées contraires – celles qui la rattachent à son

⁵⁶ Li Wei, « Beyond Chinatown, beyond Enclave: Reconceptualizing Contemporary Chinese settlements in the United States », in *GeoJournal*, vol. 64, n° 1, 2005, p. 31-40.

⁵⁷ ZHOU Min, *Contemporary Chinese America*, op. cit. 37.

⁵⁸ Li Wei, « Beyond Chinatown, beyond enclave », art. cit. 38. « traditional, small-scale, congested, inner-city ethnic enclaves could no longer house all the new immigrants ».

⁵⁹ Sur la représentation littéraire de ces phénomènes de discrimination spatiale voir CHANG Yoonmee, *Writing the Ghetto: Class, Authorship, and the Asian American Ethnic Enclave*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.

bureau (« when I sat down at my new desk »), qui alourdissent le véhicule familial (« loaded up our car »), qui l'attirent vers le sol et la conduisent à se percevoir elle-même comme une ratée (« fuckup »). L'itinérance que nous avons décrite ne s'achemine vers aucun ancrage ou refuge stable en dépit des différents pièges qui enserrant la narratrice. On l'observe aussi formellement avec l'éllision du mot « place » dans l'accumulation sans ponctuation qui donne un vertige d'infini sans liberté (« driving to the next place and the next place and the next »). Le désespoir perce dans l'hyperbole (« over a million times and then some ») qui semble souligner que si mouvement il y a, celui-ci confine à la paralysie, tant un schéma tend à se répéter mécaniquement et la nouveauté peine à émerger (« it was like that each time »). La stagnation dans un cercle vicieux est aussi bien exprimée par la série de questions indignées que voudrait adresser Christina à son père lorsqu'il lui semble que ce dernier condamne ses élèves à l'échec en les méprisant. Elle ne comprend pas pourquoi de telles assertions ne devraient pas également caractériser son destin :

And what about us? What standards did we have? Weren't our fates sealed as well? What was I ever going to become? What stopped other people from looking at us and pitying us, how we didn't see the pointlessness in working so many jobs, moving from one shit place to another and scrimping on pennies, how we couldn't face the reality of our situation: that none of this was leading up to anywhere that was any different from where we had just been. (SH, 23)

À mesure que Christina s'interroge, le pessimisme croît. Les questions initiales, qui pourraient ressembler à une provocation insolente à laquelle elle ne donnerait pas vraiment de crédit ou à des atermoiements adolescents dramatiques (« What was I ever going to become? »), laissent place à une deuxième phrase où se déploie, comme une possession, un discours indirect libre social totalement intériorisé. L'être perçu condamné à la résignation prend le dessus. Syntaxiquement, à l'ouverture des questions qui miment l'éclosion répond aussitôt une assertion qui referme le champ des possibles, dans un rythme accumulatif accablant l'héroïne. Cette deuxième voix supposément lucide s'offre comme diagnostic d'un cheminement, paradoxalement statique : catégorique, Christina exprime la négation absolue (« none of this », « anywhere, any different ») d'un point d'arrivée qui serait le lieu de la différence. L'enchaînement dit bien la difficulté à envisager l'émancipation dans des situations colonisées par une opinion extérieure qui arrête et fige, rend ridicules les tentatives d'imagination d'une autre situation (« stopped other people »). La promesse d'un ailleurs est supprimée au profit d'un enfermement dans le *hic et nunc* – d'un emprisonnement dans le même.

Parfois, chez Zhang, l'impression d'oppression prend un tour plus existentiel. C'est l'être jeté dans le monde à la naissance qui vit sa situation comme non consentie et qui en conçoit, dès le plus jeune âge, une sorte de tristesse diffuse : « I tried to steady my breathing in the dark. We whispered our love you's and the next morning, I woke up thinking I was born

sad » (*SH*, 34). Dans le huis-clos parental et l'obscurité s'apparentant à un ventre maternel angoissant, comme le souligne la tentative de reprendre sa respiration, on trouve un écho de ce que Zhang elle-même dit d'une impression d'injustice liée à sa naissance :

There was a period in my life where I felt really trapped because I felt like the first thing that ever happened to me was that I was born and I never consented to that. No one ever asked if I wanted to be born into this world. No one ever really asks anyone, it just happens. And because I was so disappointed by the world that I was born into, I just felt so trapped⁶⁰.

En se concentrant plus spécifiquement sur des trajectoires d'enfants exposés à la violence et à la peine, Zhang pointe aussi du doigt cette *Angst* particulière, issue du piège auquel un nourrisson ne serait pas préparé : être né quelque part dans un monde réglé par un très strict « partage du sensible⁶¹ » (« I was so disappointed by the world that I was born into »), entrer sans armes dans une société que l'on est contraint de prendre en compte et vous exclut d'emblée, où il faudra faire avec, composer, lutter au quotidien, éprouver les lourdes conséquences d'une décision parentale parfois accidentelle, irréfléchie ou mystérieuse (« no one ever really asks anyone, it just happens ») pouvant générer du ressentiment à leur égard. Cette tonalité métaphysique du sentiment d'emprisonnement est évoquée avec puissance chez Jamaica Kincaid, notamment grâce à des ressorts gothiques.

3. Geôles gothiques chez Jamaica Kincaid

Même si *Lucy* a été désigné comme partie prenante d'un *Bildungsroman* en formation que constituerait l'œuvre de Jamaica Kincaid⁶², le roman contient bien souvent des instances de ce que Stella Bolaki appelle « mouvement contraint [nous traduisons] » (« bound motion ») et qu'elle associe à une exploration postcoloniale du genre, par le biais d'une attention prêtée au potentiel de la perte et du trauma. Pour Bolaki, on trouve dans l'œuvre de Kincaid une agentivité mélancolique qui n'équivaut pas à une stase, mais à un dynamisme propre, à une chorégraphie singulière ponctuée par une répétition d'interruptions qui figurent autant de blessures ouvertes. Nous empruntons la notion de « mouvement contraint » mais souhaitons en élargir les contours, pour comprendre des moments de paralysie fréquents dans le texte que nous souhaiterions rapprocher d'un intertexte gothique de l'œuvre. Lorsque Lucy se retrouve dans la maison de Lewis et Mariah dans le chapitre intitulé « Poor Visitor », elle déplore

⁶⁰ RODRIGUEZ ESTRADA Roberto, « Jenny Zhang Explains Why We Want to Be Baby », *Electric Literature*, 14 mai 2020, [<https://electricliterature.com/jenny-zhang-explains-why-we-want-to-be-baby/>], consulté le 16 mars 2022.

⁶¹ RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

⁶² LIMA Maria Helena, « Imaginary Homelands in Jamaica Kincaid's Narratives of Development », *Callaloo*, vol. 25, n° 3, 2002, p. 857-867. 858. « a continuing *Bildungsroman* ».

l'enfermement auquel elle se trouve assujettie et en conçoit une certaine forme de claustrophobie :

The room in which I lay was a small room just off the kitchen—the maid's room. I was used to a small room, but this was a different sort of small room. The ceiling was very high and the walls went all the way up to the ceiling, enclosing the room like a box—a box in which cargo traveling a long way should be shipped. But I was no cargo. I was only an unhappy young woman living in a maid's room, and I was not even the maid. I was the young girl who watches over the children and goes to school at night. (*L*, 7)

Dans une glose de la scientifique et philosophe féministe Donna Haraway au sujet de la question des savoirs situés, Bénédikte Zitouni décrit ainsi la première étape de ce changement de regard épistémologique. Selon elle, il s'agit de positionner et d'ancrer toute construction de savoir dans une « optique pleinement perspectiviste » qui poserait les questions suivantes : « D'où voit-on ? Avec quels instruments voit-on ?⁶³ ». La position de chercheuse que Haraway souhaite voir advenir résiste au désir d'être « omnipotente et omniprésente⁶⁴ » en opérant un ancrage sensoriel de son projet de recherche, en l'incorporant, et en reconnaissant les besoins et désirs vitaux qui l'animent. Un savoir situé – voilà bien ce que semble dessiner ici Lucy lorsqu'elle se plaint de son environnement. Comme dans un jeu de poupées russes où l'on progresserait du contenant au contenu, elle commence par cartographier le positionnement géographique de la chambre qu'elle occupe au sein de la maison (« just off the kitchen»). Si l'emballement de la comparaison à la boîte la mène à élargir le spectre de son horizon pour envisager de manière surplombante un paysage océanique (« a box in which cargo traveling a long way should be shipped »), la phrase suivante agit comme une épanorthose qui replace le récit en première personne (« But I was no cargo »), met fin à une sorte de rêverie éthérée d'objectivité, cerne un spectre narratif plus étroit, partiel et subjectif délimité spatialement par les contours de la pièce. Les limites sont bien soulignées par l'adjectif « only » (« I was only an unhappy young woman living in a maid's room »), façon de dire l'aspect restreint de son point de vue émotionnel (« unhappy ») et d'en faire l'autocritique. La correction sociologique suivante, qui dresse un autoportrait cheminant vers une désignation plus précise, peut aussi être lue comme un désir de ne pas parler à la place des autres : Lucy n'est pas la bonne, elle est une jeune fille au pair et, de ce fait, occupe un statut particulier dans le foyer qui conditionne et détermine sa manière de penser et d'agir, position à bien des égards plus privilégiée car lui permettant de poursuivre ses études.

Immédiatement, l'analogie entre la chambre et la boîte, entre Lucy et la cargaison que cette boîte transporterait, dessine une image plus lugubre, voire mortuaire, qui convoque le

⁶³ DORLIN Elsa et RODRIGUEZ Eva (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012. 54.

⁶⁴ *Ibid.* 55.

spectre du genre gothique. Comme le rappelle Eve Kosofsky Sedgwick, le roman gothique contraint son héroïne à être transportée de prison en prison⁶⁵, et bien souvent ces enfermements culminent dans ce qu'elle nomme trope de « l'enterrement vivant [nous traduisons]⁶⁶ ». La position de Lucy, allongée de manière cadavérique sur son lit (« in which I lay ») s'associe au motif du coffre évoquant un cercueil ainsi qu'à la passivité de la marchandise, pour donner l'impression d'un enfermement inédit (« a different sort of small room ») voire d'un dernier séjour⁶⁷. Les murs très élevés esquissent effectivement un mouvement ascensionnel extirpant le personnage de la vie, et le contraignant à l'immobilité. Il est intéressant de constater que la pièce a l'allure de ces lieux stratégiques du roman gothique selon Sedgwick, qui font naître à la fois un sentiment de sublime et une oppression spatiale, dans une forme de « sublime carcéral de la représentation [nous traduisons]⁶⁸ ». Ce mélange est bien résumé par le malheur de la narratrice, à la fois tirée vers des images océaniques, des hauteurs nouvelles et consciente de l'exiguïté de la pièce, dans une forme d'architecture impossible caractérisée par des jeux d'échelle contradictoires et des confusions entre toile de fond et premier plan dont Sedgwick dit qu'ils constituent un trait quintessenciel du gothique. La réalité d'une traversée des océans qui n'aboutirait qu'à un autre enfermement est également évoquée par ce rêve, dont Lucy est réveillée par le mot « Australia » : « As I opened my eyes, the word "Australia" stood between our faces, and I remembered then that Australia was settled as a prison for bad people, people so bad that they couldn't be put in a prison in their own country » (*L*, 9). Le parallèle entre une telle obsession des barreaux et la situation insulaire de Lucy est rendu évident par la description de la pièce qu'elle habite et du régime disciplinaire auquel elle est soumise. Le monstre tenu en cage qu'elle en vient à représenter peut être lu à l'aune de ce que dit Halberstam d'une incarnation d'un refoulé social, en tant que paria raciale ou réprouvée en raison de sa classe ou de son origine nationale⁶⁹. Le mode gothique, dans *Lucy*, vient transformer la race, la classe, la sexualité et la nationalité du personnage en composantes surnaturelles inspirant l'effroi, autant de dimensions qu'il s'agirait d'enfermer les unes dans les autres mais dont l'enclassement infini, refoulé par les habitants de la demeure, acquiert une force propre. Il y contribue d'autant plus que la forme canonique du parasitisme, manifestation centrale du double gothique selon Halberstam⁷⁰, vient ici symboliser l'entremêlement du moi et de l'autre : Lucy, celle dont on

⁶⁵ HALBERSTAM Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995. 29. « the heroine, who in the Gothic Romance was transported from one prisonlike structure to another ».

⁶⁶ SEDGWICK Eve Kosofsky, *The Coherence of Gothic Conventions*, New York, Methuen, 1986. 5. « live burial ».

⁶⁷ Sur le même type d'associations entre l'Atlantique du Passage du Milieu et la mort voir HARTMAN Saidiya V., *Lose your Mother: a Journey along the Atlantic Slave Route*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007. 30-32.

⁶⁸ HALBERSTAM Jack, *Skin Shows*, *op. cit.* 20.

⁶⁹ *Ibid.* 20.

⁷⁰ *Ibid.* 15.

moque le statut de visiteuse (« Poor Visitor »), l'enjoignant à prendre part à la vie du foyer, est d'autant plus menaçante qu'elle met en valeur, par sa simple existence, ce qui existe de manière pérenne au cœur de la maison de Mariah et Lewis, les fondements impérialistes qui ont permis de l'échafauder, une relation d'interdépendance et d'imbrication entre le berceau et la tombe, la vie et la mort, son malheur et leur bonheur.

L'emprunt au genre gothique dans *Lucy* de Jamaica Kincaid pourrait être lié à l'essor de ce que Byrnes désigne comme un « gothique postcolonial⁷¹ » ou ce qui a ailleurs été appelé « gothique tropical [nous traduisons]⁷² », une mobilisation et réorientation des tropes gothiques dominants en vue d'interroger les silences de l'histoire officielle. Byrnes analyse notamment la manière dont les paysages littéraires caribéens sont traversés par des fantômes qui matérialisent des traumatismes. Ici, c'est bien le motif de l'enfermement qui s'infléchit sous la plume de Kincaid pour évoquer les contraintes et la captivité nées de l'institution de l'esclavage. Cela se manifeste notamment dans le récit de rêve dont Lucy fait part à Mariah et Lewis, un soir que ces derniers l'invitent à se confier davantage :

I was remembering a dream I had had about them: Lewis was chasing me around the house. I wasn't wearing any clothes. The ground on which I was running was yellow, as if it had been paved with cornmeal. Lewis was chasing me around and around the house, and though he came close he could never catch up with me. Mariah stood at the open windows saying, Catch her, Lewis, catch her. Eventually I fell down a hole, at the bottom of which were some silver and blue snakes. When Lewis finished telling his story, I told them my dream. When I finished, they both fell silent. Then they looked at me and Mariah cleared her throat, but it was obvious from the way she did it that her throat did not need clearing at all. Their two yellow heads swam toward each other and, in unison, bobbed up and down. Lewis made a clucking noise, then said, Poor, poor Visitor. And Mariah said, Dr. Freud for Visitor, and I wondered why she said that, for I did not know who Dr. Freud was. Then they laughed in a soft, kind way. I had meant by telling them my dream that I had taken them in, because only people who were very important to me had ever shown up in my dreams. I did not know if they understood that. (*L*, 14-15)

La fuite de la jeune fille, poursuivie par le scélérat ou l'Ombre, dont Fiedler considère qu'elle est le symbole gothique principal⁷³, se retrouve dans la chasse de Lucy par Lewis (« Lewis was chasing me around the house»). L'apparente cruauté du prédateur, implacable et opiniâtre (« around and around ») rejoint bien l'analyse que donne Fiedler de cette créature protéiforme de persécution, Satan souvent conjugué au masculin, représentation psychanalytique du parent oppresseur. Lewis porte un nom qui n'est pas anodin et qui évoque le patronyme de l'auteur d'une œuvre souvent convoquée comme standard formel de la romance gothique, *The Monk*, roman anglais publié par Matthew Gregory Lewis en 1796. L'auteur de cette œuvre qui fit scandale pour son amoralité était lui-même propriétaire en Jamaïque et possédait des esclaves.

⁷¹ BYRNE Eleanor, « The Globalised Garden: Jamaica Kincaid's Postcolonial Gothic », *Wagadu: a Journal of Transnational Women's & Gender Studies*, n° 19, Summer 2018, p. 77-90.

⁷² EDWARDS Justin D. et VASCONCELOS Sandra G. T. (dir.), *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*, New York, Routledge, 2016. xxx

⁷³ FIEDLER Leslie A., *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960. 111.

Les récits et les journaux qu'il a tenus sur son expérience coloniale font partie des premiers témoignages littéraires sur la Caraïbe⁷⁴, ouvrages que Jamaica Kincaid a probablement lus. D'autres indices nous invitent à poursuivre cette filiation littéraire comme le rejet de la narratrice par la bonne de la maison au prétexte qu'elle se comporterait comme une « nonne ». Tout comme dans *The Monk*, il est affaire de corruption de figures religieuses sans que l'on sache très bien qui est en cause : Lucy évoque aussi bien la nonne ensanglantée qui hante le château de Lewis, que la trajectoire d'Ambrosio, dévot devenu dépravé. Cependant, au-delà d'une interprétation purement psychanalytique où la poursuite viendrait figurer un ça, d'ordinaire tenu secret, sous contraintes, et désormais déchaîné, la traque se dote de connotations coloniales. La lecture de cette poursuite comme condensation d'une histoire de l'esclavage a été bien documentée. Selon Donnell, le sol jaune et la nudité du personnage font naître des images de plantation et de capture d'esclave, suggérant que le rapport entre l'employée et ses employeurs ne serait qu'une perpétuation de cet asservissement historique⁷⁵. Pour Helen Tiffin, la semoule de maïs fait référence à des provisions d'esclaves⁷⁶, tandis que Mary Lou Emery voit dans l'aliment l'évocation d'un motif propre aux rituels vaudou, émancipation spirituelle des populations africaines asservies⁷⁷. Enfin, Helena Feder ajoute que la chute de Lucy dans le trou rempli de serpents (incident qui arrive également à Ambrosio) convoque le souvenir des serpents d'eau présents dans le poème de Coleridge « The Rime of the Ancient Mariner », ce qu'elle trouve particulièrement intéressant dans le cadre d'une tradition critique qui historicise la figure centrale du bateau squelette du poème pour y voir un navire d'esclaves, et au regard des associations entre romantisme et éducation coloniale dans *Lucy*⁷⁸.

À la capture de l'esclave s'ajoute un autre enfermement, de nature plus cognitive, faisant écho au savoir situé de Lucy. Comme l'écrit Mary Lou Emery : « Lewis and Mariah's response to her description of the dream makes clear the epistemological limitations of their interpretive imaginations⁷⁹ ». Les moqueries complices du couple, fondées sur l'aspect jugé dérisoire d'un secret sexuel divulgué en public ne pouvant générer que du malaise, ne font que souligner leur aveuglement total quant aux enjeux culturels mis en valeur par le rêve. Pour Donnell, il y a là

⁷⁴ DONNELL Alison et LAWSON WELSH Sarah (dir.), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, Londres/New York, Routledge, 1996. 11.

⁷⁵ *Ibid.* 391. « Images of plantation life and slave capture emerge alongside that of the yellow brick road to present a montage of the colliding and conflicting messages within this ambivalently informed cultural imagination ».

⁷⁶ TIFFIN Helen, « Cold Hearts and (Foreign) Tongues: Recitation and the Reclamation of the Female Body in the Works of Erna Brodber and Jamaica Kincaid », *Callaloo*, vol. 16, n° 4, 1993, p. 909-921. 919.

⁷⁷ EMERY Mary Lou, *Modernism, the Visual, and Caribbean Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. 215.

⁷⁸ FEDER Helena M., *Ecocriticism and the Idea of Culture: Biology and the Bildungsroman*, Farnham, Ashgate Publishing, 2014. 115.

⁷⁹ EMERY Mary Lou, *Modernism, the Visual, and Caribbean Literature*, op. cit. 214-215

une manière d'interroger les limites d'un modèle théorique occidental psychanalytique fondé sur une lecture de l'inconscient au seul prisme de la différence sexuelle et du conflit⁸⁰. Selon elle, la composante caribéenne de l'identité de Lucy ne fait qu'accentuer le continent noir qu'elle représente pour d'étroites pupilles freudiennes. La conceptualisation des savoirs situés trouve ici une incarnation plus sombre dans l'image de ces deux têtes jaunes dont le mouvement les rend soudain semblables à des ballons gonflables qui ne s'envolent pas mais restent arrimés l'un à l'autre (« swam toward each other, bobbed up and down »). Malgré les gloussements synchrones qu'elle propose, l'image est frappante tant elle propose une vision des référentiels théoriques comme imperméables les uns aux autres et incommunicables : les deux têtes nagent l'une vers l'autre sans se rencontrer, elles peuvent entrer en résonance sans fusionner ou sans trouver un élan commun. L'apparente connivence de Lewis et Mariah repose sur un sous-entendu érotique non éclairé et la possibilité n'est pas donnée au lecteur de savoir si les deux personnages ont vraiment la même interprétation du rêve. L'allusion qui échappe à Lucy (« I did not know who Dr. Freud was ») la laisse en dehors de l'espace de la plaisanterie mettant en valeur une autre forme d'aliénation, celle qui, pour Rhonda Cobham, fait de leur réaction une manifestation impérialiste, dans laquelle ils s'adressent l'un à l'autre au lieu d'engager un dialogue avec la jeune fille au pair, seulement désignée à la troisième personne du singulier⁸¹. Les prétentions à un savoir supérieur de Lewis et Mariah sont tournées en dérision : ballons pleins d'air, elles ont davantage l'apparence de vaines élucubrations que de faits solides et tangibles. La condescendance dont ils font preuve vis-à-vis de Lucy en suggérant comprendre mieux qu'elle les machinations de son inconscient est retournée par la narration. Alors qu'ils tendraient à se placer au cœur d'un triangle œdipien de désir familial, l'écriture manifeste plutôt une conscience de l'oppression coloniale que tous deux représentent. Le vide est du côté de ces têtes flottantes, à qui s'impose la réalité de l'esclavage et de l'impérialisme mais qui ne parviennent pas à le voir tant leurs modèles sont criblés de béances, à l'image de ce trou à serpents, dont Feder dit qu'il représente le trou sur lequel s'appuie le socle de leur subjectivité. Les référentiels théoriques dessinent des prisons mentales, des espaces carcéraux retenant l'imagination et la pensée de leurs geôliers.

⁸⁰ DONNELL Alison et LAWSON WELSH Sarah (dir.), *The Routledge reader in Caribbean Literature*, op. cit. 391. « I would suggest that the description of Lucy's dream actually serves to question the value of dominant Western psychoanalytical theories, which see dreams only as ciphers for issues of sexual difference and conflict. While the heavily inscribed Freudian imagery of holes and snakes might seem to invite or endorse this reading, the images of running naked and of cornmeal clearly suggest that cultural difference and conflict are also primary determinants within this consciousness ».

⁸¹ COBHAM Rhonda, « Dr. Freud for Visitor? », in *The Women's Review of Books*, vol. 8, n° 5, 1991, p. 17-18. 17.

Le malentendu est d'autant plus crucial qu'il semble porter sur la conception même de l'espace onirique. Dans une interview, Jamaica Kincaid a insisté sur cette différence en renforçant sa composante culturelle :

The people in Lucy's society live for dreaming. They believe that waking life is informed by dream life. Where I come from some people act only on their dreams [...] Louis and Mariah were in fact saying that her perception of the world was not valid, that she needed Freud⁸².

Autrement dit, la frontière entre rêve et réalité serait plus floue pour Lucy, dans la mesure où le rêve ne serait pas une échappée mais bien plutôt l'espace d'un présage ou d'une confirmation de la réalité. Ce passage entre l'illusion et le social est refusé par Lewis et Mariah, qui considèrent que le rêve n'est qu'une version codée ou stylisée de la subjectivité et de ses perceptions, donc sujet à caution et au scepticisme. Il s'agit de le remettre en cause ou de le déchiffrer. Ce qui est intéressant dans l'idée d'un pont dressé entre les deux sphères de la veille et du sommeil, c'est qu'elle rencontre l'un des mécanismes du gothique selon Sedgwick emprunté à Levy : dans un récit gothique, on se réveille d'un rêve pour se rendre compte que celui-ci était vrai ; la terreur naît de ce déplacement métaphorique où la prison du rêve ne cesse de laisser place à une autre prison consciente, on glisse d'un cauchemar pour tomber dans un autre ébranlant de fait la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le fait et la chimère⁸³. Lorsque Lucy tombe dans le trou aux serpents, elle ne tombe pas comme Alice au pays des Merveilles : la fantasmagorie n'offre aucune fuite hors du social et de ses contraintes. Au contraire, elle y ramène. Le procédé gothique semble ici avoir une portée critique particulièrement efficace dans la mesure où le rêve comme reflet d'un état de fait colonial nie l'accusation d'irréalité. Comme l'explique Emily S. Davis dans *Rethinking the Romance Genre: Global Intimacies in Contemporary Literary and Visual Culture*, l'utilisation du gothique à des fins postcoloniales chez Kincaid consiste à mettre en scène des cauchemars de la rationalité occidentale dont l'irrationalité ne saurait être contenue ni réprimée. Ce faisant, par le choix de la romance gothique, elle questionne le partage dichotomique habituel de l'objectivité et de la subjectivité en suggérant que le positivisme réaliste sur lequel reposait l'entreprise coloniale est la véritable chimère, ses conséquences irrationnelles sont quant à elles tout à fait tangibles⁸⁴.

Ailleurs, l'atmosphère confinée et effrayante chez Lewis et Mariah semble dictée par la force du capitalisme, donnant crédit aux développements d'Halberstam sur le capitalisme comme force gothique bien illustrée par les métaphores surnaturelles de Marx : « Marx, in fact, is describing an economic system, capitalism, which is positively Gothic in its ability to

⁸² KINCAID Jamaica et BONETTI Kay, « An Interview with Jamaica Kincaid », *The Missouri Review*, vol. 15, n° 2, 1992, p. 123-142. 129-130.

⁸³ SEDGWICK Eve Kosofsky, *The Coherence of Gothic Conventions*, op. cit. 28.

⁸⁴ DAVIS E, *Rethinking the Romance Genre: Global Intimacies in Contemporary Literary and Visual Culture.*, New York, Palgrave Macmillan, 2013. 111-112.

transform matter into commodity, commodity into value, and value into capitalism⁸⁵ ». Lucy atteste de cette transformation de la matière en marchandise lorsqu'elle se compare elle-même à une cargaison enfermée dans une boîte, soulignant de ce fait la concomitance de l'émergence d'un système mondial capitaliste et de l'institution mondialisée de l'esclavage, animés par une même tension déshumanisante. Toutefois, on l'observe aussi dans la manière dont les barreaux de fer, aux dessins grotesques à la Poe, qui ferment l'appartement de Lewis et Mariah transforment leur foyer en propriété, territoire d'appartenance délimité où il n'est pas possible d'entrer et dont on ne peut sortir : « All the windows in Lewis and Mariah's apartment had outside them iron bars twisted decoratively into curves and curls, so that if somehow the children should climb up on the windowsill and slip out, they would be unable to fall down from the tenth floor and land on the sidewalk » (*L*, 85). Le dispositif étonne Lucy, qui ne comprend pas pourquoi la sécurité des enfants devient source d'angoisse dans un tel contexte de richesse, de confort et d'absence de danger. Dans la projection angoissée vers la chute des enfants, il semble bien que la vie des enfants elle-même soit devenue marchandise et source de valeur ; protégés à la manière de cargaisons précieuses, ils restent soigneusement contenus dans un écrin luxueux, rapportés comme possessions à la cellule nucléaire. Initialement ébahie par cet arsenal sécuritaire, Lucy ne manquera pas, quand elle le pourra, de transformer son appartement en donjon défensif :

Here the windows in the back had bars—not the decorative kind to keep children from falling out, but the crisscross kind to keep people who meant us no good from coming in; [...] I longed then to live in a place like this: bars on the windows to keep out people who might wish to do me harm, an unfriendly climate, uncertainty at every turn. (*L*, 147)

Ici, l'imagerie gothique, bien que plus sobre (« crisscross kind ») s'infléchit avec la découverte par Lucy d'un espace privé. Elle semble moins « mise en cage », enfermée comme une marchandise qu'ayant trouvé un refuge permettant de consigner le monde social et ses multiples menaces derrière des barreaux. Pourtant, son réflexe de protection n'est pas moins irrationnel que celui de Lewis et Mariah. Les monstres ont changé de visage : ce sont les autres indéfinis (« people who meant us not good, people who might wish to do me harm ») qui deviennent source d'inquiétude et de terreur. L'accession de Lucy à une relative indépendance financière correspond donc également à cette métamorphose paranoïaque : la force gothique du capitalisme s'est saisie d'elle et c'est ainsi qu'elle voit le monde, peuplé de spectres anonymes et dangereux, soucieux de voler le bien d'autrui.

⁸⁵ HALBERSTAM Jack, *Skin Shows*, op. cit. 103.

II. Chuter

Cette peur capitaliste de la chute, qui conduit Lewis et Mariah à mettre des barreaux à leur fenêtre, est affrontée par les textes d'Adichie, de Zhang et de Kincaid. Ceux-ci répondent à une injonction idéologique d'ascension sociale par des écroulements spectaculaires ou invisibles.

1. La pesanteur d'*Americanah*

Pour Franco Moretti, le *Bildungsroman* européen est fait d'une tension centrale entre dynamisme et limite : la jeunesse qui s'y déploie comme trope central y est jugulée par des contraintes figurant un ordre social légitimé. Si *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie a pu être analysé comme un *Bildungsroman*⁸⁶, l'accent de ces analyses a davantage été mis sur le gain de conscience de soi et d'agentivité que constituent les expériences de migration pour Ifemelu et Obinze, en dépit des « insatisfactions » que celles-ci engendrent. La définition négative d'eux-mêmes, dont ils font l'épreuve en étant confrontés à des étiquettes ou des archétypes réducteurs qu'ils réfutent, les conduit à plus d'acuité quant à leur différence et à un apprentissage qui ouvre leurs horizons, selon Mary Jane Androne⁸⁷. Il faut faire droit à la manière dont *Americanah*, notamment dans les phases dépressives américaines d'Ifemelu, donne toute sa place aux contraintes et aux limites qui accablent l'héroïne. Celles-ci ont parfois raison des forces d'action et de transformation de sa jeunesse. Le motif central de la pesanteur vient incarner avec force cette victoire de la contrainte. Très tôt dans le récit, alors que la narratrice confie sa lassitude américaine et son désir de retourner au Nigéria, intervient l'image d'une âme cimentée (« yet there was cement in her soul », A, 6), pesante, incapable de se mouvoir sinon dans des directions indéfinies (« It had been there for a while, an early morning disease of fatigue, a bleakness and borderlessness. It brought with it amorphous longings, shapeless desires », A, 6). Le corps d'Ifemelu semble alors se métamorphoser en minéral pour perdre toute qualité autre que celles de densité et de lourdeur. Les contours disparaissent (« amorphous », « shapeless ») et le mouvement de la narration semble paradoxalement miné de l'intérieur par cet engluement initial d'un personnage graduellement rendu inamovible, momifié par des expériences désagréables et comparé à des couches successives de plâtre ou de bandelettes : « It was simply that layer after layer of discontent had settled in her, and formed

⁸⁶ EMENYONU Ernest N., *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*, Woodbridge, James Currey, 2017. 229-245.

⁸⁷ *Ibid.* 232. « What Adichie creates in these opposing narratives of Ifemelu in America and Obinze in England is a diptych where the mirrored portraits reflect the dissatisfactions both characters come to feel in foreign environments which, becomes the basis for the “growing up” they both experience ».

a mass that now propelled her » (A, 7). La balistique est étrange puisque c'est cette lourdeur qui lance le désir et la mécanique narrative. À bien des égards, le très long prologue de la séance chez le coiffeur qui ouvre *Americanah* et revient de manière récurrente pour encadrer la plongée dans les souvenirs (dans un mécanisme d'enchâssement parfois artificiel) ressemble à ce corps cassé qui l'inaugure, à cette locomotive en panne qui aurait néanmoins pour mission de traîner derrière elle toutes les péripéties. Cette pénible mise en marche invalide l'idée de Moretti selon laquelle le *Bildungsroman* consacrerait que l'intérêt de l'individu consiste à se conformer à des limites perçues comme principe de réalité, certes hostile au principe de plaisir mais garantissant une certaine aisance dans le monde. Nulle intégration n'est permise par l'acceptation de ce corps ralenti : l'ordre s'impose en même temps qu'un sentiment envahissant de chagrin et de dépression.

L'image d'une vie lestée revient plus tard dans la narration, particulièrement suite à l'épisode terrible dans lequel Ifemelu se trouve contrainte d'accéder au désir du coach sportif en échange d'une rémunération. L'agression sexuelle inaugure une pause dans le roman, dans laquelle l'héroïne se retire du cours de sa propre vie. Le trauma immédiat de la scène a le même type d'impact corporel, il freine et entrave le corps du personnage : « She walked to the train, feeling heavy and slow, her mind choked with mud » (A, 154). L'image du marécage qui vient étouffer la pensée est bientôt remplacée par celle d'un mouvement erratique et vain : « The world was a big, big place and she was so tiny, so insignificant, rattling around emptily » (A, 154). Entre la stase et la dispersion, l'écriture exprime la vie d'un corps dont le sentiment de liberté se voit éprouvé et réduit à néant par la réalité d'obstacles et de contraintes sociales qui dévient sa trajectoire ou la rendent impossible. Le tableau qui suit cet épisode incarne chagrin et découragement par un recours au motif de la gravité :

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. Obinze called many times but she did not pick up her phone. [...]
She woke up, torpid each morning, slowed by sadness, frightened by the endless stretch of day that lay ahead. Everything had thickened. She was swallowed, lost in a vicious haze, shrouded in a soup of nothingness. [...] Sometimes she woke up flailing and helpless, and she saw, in front of her and behind her and all around her, an utter hopelessness. She knew there was no point in being here, in being alive, but she had no energy to think concretely of how she could kill herself. [...] Often, in the middle of eating or reading, she would feel a crushing urge to cry and the tears would come, the sobs hurting her throat. She had turned off the ringer of her phone. She no longer went to class. Her days were stilled by silence and snow. (A, 155-156)

Les voitures observées par la fenêtre servent alors de corrélat objectif aux émotions de la narratrice. Décrites comme des protubérances informes, presque grotesques (« lumpy, misshapen, by layered snow »), elles viennent exprimer l'état d'un corps qui se rapproche de l'inanimé et semble lui-même comparable à une machine abîmée ayant perdu ses qualités

organiques (« bloodless »), un automate en pièces détachées (« detached »). On trouve dans cette description un état limite de ce que développe Sianne Ngai sur les représentations problématiques de corps racisés comme « animés [nous traduisons]⁸⁸ », c'est-à-dire mus de l'extérieur, chosifiés et devenus instruments d'une certaine forme de ventriloquie les faisant accéder à la vie. Cependant, contrairement à des portraits de personnages africains-américains comme ceux de Harriet Beecher Stowe ou présents dans les récits d'esclaves qu'étudie Ngai, l'aboutissement de cette *animation* n'est pas un excès affectif, fait de vivacité, d'effusivité et de spontanéité, destiné lui-même à réveiller l'intensité émotionnelle du lecteur pour le pousser à l'action politique. Le corps d'Ifemelu ressemble plutôt à cette marionnette agitée par un personnage de Ralph Ellison que décrit Ngai, soudainement immobilisée, dans un mouvement violent qui attire l'attention sur les forces régissant son destin, les mains qui la tenaient jusqu'à présent et la laissent désormais en suspens (« flailing and helpless »)⁸⁹. Rien de plus violent, dit Ngai, que ce moment où le mouvement s'arrête. Son interruption et la confusion du corps avec une forme de matière morte expriment de manière obscène la construction historique d'un sujet racisé sans cesse manipulé par des mains extérieures. Ici, le corps se retire du jeu ; il refuse d'être mis en mouvement et d'entraîner le lecteur : la pause dramatique dans laquelle Ifemelu cesse de répondre au téléphone, d'aller en cours, tout en envisageant le suicide, exprime aussi une forme de protestation contre l'hétéronomie de ses propres mouvements.

Il faut ajouter à cela un motif omniprésent dans ce tableau : celui de la gravité. Tous les éléments du paysage semblent soudainement attirés vers le sol, à l'image de ces passants cartésiens en manteaux (« darkness descended », « burdened », « flattened »), comme sous l'effet d'un poids excessif. On retrouve ce que dit Eugenie Brinkema d'un tableau du film *Funny Games* de Michael Haneke, dans lequel le chagrin des parents endeuillés se voit exprimé formellement par un accablement des corps dans une temporalité alourdie par la douleur et la perte. La forme du plan elle-même exprime l'accablement par la pesanteur de sa durée, la posture de corps affaissés qui peinent à se tenir debout et des choix de lumière⁹⁰. Chez Adichie également, les effets de la gravité viennent souligner le sérieux d'une condition qui se perçoit soudainement comme mortelle tandis que la lumière se raréfie (« the absence of light ») et que le récit s'interrompt, accentuant aussi la diminution de ce qui est étymologiquement *levis*, trivial, léger, sans conséquence. Plus rien ne lévite et tout gravite vers le sol, à l'image de cette

⁸⁸ NGAÏ Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 95. « animated »

⁸⁹ *Ibid.* 118-119.

⁹⁰ BRINKEMA Eugenie, *The Forms of the Affects*, Durham, Duke University Press, 2014. 109. « Grief becomes a representational problem of moving figures across space in felt heavy time and the way bodies as lines are weighed down with loss's pain. Staging this movement in a tableau puts on display the materiality of film form weighted down, as well, struggling to breathe under the pressure of a breathless duration without a cut. The image labors to step forward, to re-find the smoothness of cinematic movement free from the heaviness of irreversible mortality. »

dynamique verticale du silence et de la neige qui semblent tomber sur la vie d'Ifemelu, couvrant métaphoriquement la possibilité d'un jour renouvelé. L'arrivée aux États-Unis s'opère au niveau du sol, à l'image de ce quartier de Brooklyn où Ifemelu emménage initialement chez sa tante Uju, Flatlands, onomastique aplatissante qui rive les yeux de l'héroïne sur la terre et les cafards qu'elle passe un certain temps à observer.

La densité du spectacle est aussi particulière dans la mesure où les éléments semblent se solidifier, comme cet air difficile à inhaler, cette atmosphère comparable à une soupe épaisse, ou ces sanglots qui la percent comme s'ils s'agissaient d'aiguilles (« painful to inhale », « everything had thickened », « sobs hurting her throat »). On trouve ici des échos du spleen baudelairien qui, dans sa forme aiguë, selon Jean-Pierre Richard, prend la forme d'une épaisseur dans laquelle on ne saurait percer un trou : la pierre comme « limite concrète du brouillard [...] en exaspère l'opacité, en concentre et durcit la densité, elle en constitue un état suprêmement et douloureusement contracté⁹¹ ». L'obsession minérale et la récurrence de la pierre chez Adichie n'annoncent pas seulement l'horizon de la mort biologique, ou la réalité d'une vie comme faute et comme châtement. Elles expriment aussi des vies lestées par des contraintes rigides devenues fardeaux affectifs, obstacles secs et denses empêchant le personnage de retrouver son courage. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, à l'instar du titre du recueil de nouvelles de l'autrice (*The Thing Around Your Neck*), l'Amérique est souvent décrite comme ce grain qui ne passe pas, qui se bloque dans la gorge et empêche de parler et de respirer, cet environnement dans lequel l'air a été remplacé par une enveloppe résistante. Ainsi, une hantise rocheuse vient figurer les malaises d'Uju et Ifemelu dans la conversation (« Their silence was full of stones », A, 204) et les griefs de la tante se muent bien vite en pierres précieuses passées en revue par une collectionneuse avide :

Ifemelu stood by the window while Aunt Uju sat at the table drinking orange juice and airing her grievances like jewels. It had become a routine of Ifemelu's visits: Aunt Uju collected all her dissatisfactions in a silk purse, nursing them, polishing them, and then on the Saturday of Ifemelu's visit, while Bartholomew was out and Dike upstairs, she would spill them out on the table, and turn each one this way and that, to catch the light. (A, 182)

Au personnage déçu par le granit de cette existence sans appel d'air, il ne reste plus que la possibilité de retourner l'accablement, et tirer parti de ses tracasseries dans une forme de masochisme complaisant (« airing her grievances like jewels »). La seule lumière est alors celle qui vient flatter les douleurs collectionnées (« to catch the light »), entretenues et mises en valeur comme un collier de perles répandu sur la table. La disposition et l'arrangement des pierres sur la table

⁹¹ RICHARD Jean Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955. 110.

viennent figurer la flexibilité d'un sujet seulement capable de jeter une autre lumière sur ses tourments solidifiés (« to catch the light⁹² »).

2. « All our downward spirals » : l'art de l'écroulement chez Jenny Zhang

Dans les nouvelles de Jenny Zhang, le mouvement vertical est moins métaphorique et moins tragique. On y trouve une prolifération de « spirales descendantes », pour reprendre les mots de la narratrice (« I blamed myself for instigating all our downward spirals »), d'atterrissements forcés ainsi que les véritables effondrements auxquels les personnages sont bien forcés de s'accoutumer. Il semble que l'auteurice se moque ainsi de la « peur de la chute [nous traduisons] », état d'anxiété émotionnel des classes moyennes des années 1980, inquiètes, selon Barbara Ehrenreich, d'un potentiel déclassement économique⁹³, car, dans *Sour Heart*, la chute est plus matérielle que virtuelle, présente plutôt qu'anticipée. La nouvelle initiale, « We Love You Crispina », est scandée par des déménagements en série bien souvent occasionnés par des écroulements d'immeubles ou des appartements rasés :

Our apartment building in Williamsburg was razed to the ground after a year. We got four thousand dollars to move out, which at the time seemed no different from a million dollars, but later we realized how paltry a sum that was and how little we had been valued. (*SH*, 18)

We left Bushwick not because we finally saved up enough money but because our apartment in Bushwick collapsed when no one was in it and the reason why no one sued or anything like that was because we were living in this house that been divided up into four apartment units and the slumlord who owned the apartment only rented to desperate people like the Cambodian family of eight who lived above us and didn't have proper documentation, or the Cantonese ladies below us who ran a shady massage and hairstyling parlor in their living room, which my dad went to a few times for a shave and a trim, and once when he came back with a botched haircut, my mom cried and said, "You're the reason why we suffer. You're the reason we live like this and I can't do it anymore." (*SH*, 30)

Dans les deux exemples, la chute de l'immeuble s'accompagne d'une escroquerie financière. La famille de la narratrice se trouve dupée par des propriétaires véreux qui ne leur fournissent pas les compensations nécessaires ou exploitent leur impossibilité de porter plainte. Le trope vertical de la ruine associé à l'arnaque nous placent sur le terrain financier. Dans les deux cas, on retrouve la tendance américaine que constate Jack Halberstam, dans *The Queer Art of Failure*, à concevoir le succès comme profit et l'échec comme incapacité à accumuler de la richesse⁹⁴. Les difficultés de la famille sont thématiques comme incapacités à s'ancrer dans une

⁹² Un lien se dessine avec le roman *Homecoming* de Yaa Gyasi dans lequel le motif des colliers de pierre passés de génération en génération suggère un mal transmis dans la frise historique qui s'étend du Ghana du seizième siècle aux États-Unis du vingt-et-unième siècle. Les pierres lèguent une souffrance héritée et le poids de l'Histoire, la mémoire de la diaspora se voit dotée d'un poids propre qui limite la liberté des générations futures et incarne une certaine filiation d'un malheur culturellement construit par la traite atlantique. GYASI Yaa, *Homegoing*, Londres, Penguin Books, 2017. 242.

⁹³ EHRENRICH Barbara, *Fear of Falling: the Inner Life of the Middle Class*, New York, Pantheon Books, 1989.

⁹⁴ HALBERSTAM Jack, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011. 2.

sphère de marché ou embarras à en comprendre les règles. Cette omniprésence du paradigme transactionnel se manifeste notamment dans le raccourci inconscient qui confère une valeur économique aux corps eux-mêmes, suggérant que ce régime de valeur a été internalisé (« how little we had been valued ») : la famille se pense punie pour une mauvaise monétisation de sa propre existence. La famille de Christina s'inscrit dans cette histoire de l'ombre du capitalisme que dessine Sandage, filiation secrète et pessimiste dans une culture de l'optimisme toute orientée vers l'ascension et la croissance⁹⁵. Contrairement à une version de l'Histoire du capitalisme qui chercherait à effacer ces zones d'ombre, ces histoires d'échec, le texte de Zhang s'attarde sur l'appauvrissement de familles qui mettent en avant leur difficulté à se conformer à un récit mythique et inaccessible de la classe moyenne – celui de l'économie et de l'investissement (« not because we finally saved up enough money ») – car évoluant dans un régime d'économie parallèle, dissimulé, comme celui qui se déploie de manière illicite, à l'échelle de l'immeuble, dans les recoins de salon (« a shady massage and hairstyling parlor in their living room »).

La remarque de la mère de Christina qui fustige le père et lui attribue la responsabilité de leurs malheurs évoque l'« illusion de masse » dont parle Barbara Ehrenreich, une obsession pour la pensée positive qui naît d'une association entre bon comportement et succès, et fait de l'échec la conséquence logique d'une mauvaise attitude⁹⁶. Le revers d'une telle conception consiste à mettre l'accent sur les devoirs individuels, les fautes personnelles au détriment d'un diagnostic de maux collectifs. Cette mythologie pourrait être illustrée par le monologue intérieur de Christina qui reproche à sa famille une forme de naïveté coupable (« but later we realized how paltry a sum that was and how little we had been valued »). Cependant, l'approche générale de Christina relève plutôt d'une acceptation relativement lucide de l'échec, d'un bilan non édulcoré d'une réalité peu flatteuse qui tend étrangement vers la comédie tant le pathos paraît absent du récit des mésaventures familiales. Comme l'écrit Halberstam, la pensée négative de la narratrice utilise l'expérience de l'échec pour se confronter aux inégalités massives de la vie quotidienne aux États-Unis⁹⁷ : l'éviction collective affûte sa conscience de l'exploitation et rend possible une réflexion très pragmatique sur le cynisme du propriétaire tirant profit de leur désespoir (« the slumlord who owned the apartment only rented to desperate people »). L'échec s'assume de manière presque hyperbolique dans l'écriture d'un spectacle répété de la chute et il n'est ici pas associé à la honte qui pourrait conduire à le dissimuler : pas

⁹⁵ SANDAGE Scott A., *Born Losers: A History of Failure in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.

⁹⁶ Citée dans HALBERSTAM Jack, *The Queer Art of Failure*, op. cit. 3. « As Barbara Ehrenreich reminds us in *Bright-sided*, positive thinking is a North American affliction, “a mass delusion” that emerges out of a combination of American exceptionalism and a desire to believe that success happens to good people and failure is just a consequence of a bad attitude rather than structural conditions (2009: 13) ».

⁹⁷ *Ibid.* 4.

de *chute originelle*, seulement des chutes répétées⁹⁸. Par ailleurs, le fait que Christina lie le sort de sa famille à celui des habitants de l'immeuble esquisse une forme de collectivité paradoxale, ensemble de laissés pour compte ou de malheurs qui n'entrent pas forcément en dialogue (« like the Cambodian family of eight who lived above us and didn't have proper documentation »). Le panorama qui lie les différents locataires évoque l'affinité que propose Halberstam entre les fictions qui parlent d'échecs et une propension à la solidarité. Elle en trouve un bon exemple dans les films Pixar, qu'elle appelle Pixarvolts, fustigeant l'individualisme, les structures de la famille ou de la romance pour leur substituer des organisations plus collectives. Il est intéressant de constater que toutes les héroïnes de Zhang sont des petites filles. Ce point de vue à hauteur d'enfant rejoint aussi ce que dit Halberstam des Pixarvolts, qui s'adressent vraiment à des enfants, dont les problématiques sont différentes de celles des adultes et fréquentent l'échec avec plus de sympathie :

Children are not coupled, they are not romantic, they do not have a religious morality, they are not afraid of death or failure, they are collective creatures, they are in a constant state of rebellion against their parents, and they are not the masters of their domain. Children stumble, bumble, fail, fall, hurt; they are mired in difference, not in control of their bodies, not in charge of their lives, and they live according to schedules not of their own making⁹⁹.

L'effet catalogue du point de vue d'enfant qui enregistre sans commenter ou juger participe grandement de celui que produit *Sour Heart* : l'impression d'une aventure éternelle, proche du dessin animé, qui consiste à perdurer dans le tourment mais ne se vit jamais comme gouffre ou décrépitude, à l'image d'un enfant qui ne cesserait de tomber et de se relever. La chute donne immédiatement lieu à une mécanique de survie qui, conformément à ce qu'en dit Bergson, est souvent vécue comme humoristique¹⁰⁰. Le corps-machine de l'enfant survole l'abîme de la détresse, parfaitement lucide quant à la possibilité d'y sombrer : « I wondered what I could do to show my mom and dad that I, too was part of this amazing, intricate machine that saved us from the kind of utter and complete desperation that coincides with everything falling the fuck apart » (*SH*, 9). Ici apparaît une autre forme d'optimisme, qui ne consiste pas à nier la potentialité de l'effondrement mais, au contraire, à l'exagérer dans une hyperbole absolue (« everything falling the fuck apart »), à l'envisager comme horizon probable, latent, toujours présent, conjuré au quotidien, à chaque instant, par la magie d'une résilience presque automatique, bien que précaire, externalisée dans l'image d'un artifice merveilleux (« this amazing, intricate machine »).

⁹⁸ Jean Paul Sartre associe précisément la honte au sentiment d'une chute originelle, le côté triomphant de l'écriture pourrait donc s'expliquer par les chutes répétées d'un corps objectifié qu'il met en scène : SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976. 328. « La honte pure n'est pas sentiment d'être tel ou tel objet répréhensible ; mais, en général, d'être un objet, c'est-à-dire de me reconnaître dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui. La honte est sentiment de chute originelle ».

⁹⁹ HALBERSTAM Jack, *The Queer Art of Failure*, op. cit. 47.

¹⁰⁰ BERGSON Henri, *Le Rire : Essai sur la signification du comique.*, Paris, PUF, 2012.

Les chutes envisagées sous cet angle comique ne cessent de se multiplier dans *Sour Heart*. Bien souvent, elles consistent également à rabattre les idéaux des personnages vers la terre. Il s'agit là, selon Bakhtine, du trait marquant du réalisme grotesque : le « *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissociable unité¹⁰¹ ». Inspiré par les rituels carnavalesques qui consistaient à inverser les hiérarchies sociales, ce mode littéraire a pour principale figure le dénigrement de la chimère chevaleresque ainsi que des cérémoniaux et rites élevés. Dans *Sour Heart*, un tel rabaissement associe la promesse de liberté et la relative marge de progression que connaît la famille de Christina dans la société à la possibilité de déféquer en paix. Suite au mouvement de constipation associé aux blocages précédemment décrits et aux premières pages très scatologiques du recueil, le premier déménagement et la trajectoire de liberté américaine promise sont rabattues sur une arche descendante – celle d'intestins enfin détendus : « and later, when we finally moved, when we finally got the hell out of there, it still wasn't simple either, but at least we could take shits at our own convenience, and that was nothing to forget about or diminish » (*SH*, 5). Ici, l'échappée (« got the hell out of there »), qui est aussi une ascension sociale très attendue, est ramenée au soulagement provoqué par l'évacuation d'excréments, acte trivial dont les proportions sont exagérées ironiquement (« that was nothing to forget about or diminish »). Le renversement paradoxal offre un tableau satirique de la trajectoire canonique de progression associée à la vie américaine, laquelle n'est pas traitée comme un noble idéal mais comme un vulgaire besoin organique d'excrétion (que le registre familial accentue). La dimension psychanalytique d'aspiration à la prodigalité retrouvée est aussi présente dans le texte. On en trouve une autre instance lorsque Christina rend visite à la classe de son père, dans laquelle son amie Darling l'observe aux prises avec à un jeu d'ordinateur particulièrement révélateur :

She was usually the first one in the computer lab and would squeal when she saw me sitting in the far right corner with my dad, playing that typing game where words fell furiously from the sky and you had to correctly type each one to prevent the Manhattan skyline from being destroyed by words like "rat" and "philosophy" and "torrent". (*SH*, 21)

L'effondrement de l'horizon de Manhattan (« the Manhattan skyline from being destroyed ») rappelle inmanquablement le contexte dans lequel écrit Jenny Zhang : celui d'une Amérique traumatisée par les attentats du 11 septembre 2001, la crise des *subprimes*, l'affaissement en chaîne du marché immobilier, accompagné d'une gentrification massive de la ville de New York. Se replaçant, par le biais du récit, dans des années antérieures à ces tragédies, elle fait de la chute de la ville une perspective ludique pouvant être conjurée par un jeu d'enfants. Le

¹⁰¹BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982. 29.

rabaissement est ici comique. Il a l'allure d'un carnaval que Bakhtine définit en ces termes : « c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu¹⁰² ». Il évoque aussi la définition de l'humour surplombant que propose Freud, le geste par lequel on affirme : « Regarde ! voilà le monde qui te semble si dangereux ! un jeu d'enfant ! le mieux est donc de plaisanter¹⁰³. ! » Le monde comme jeu d'enfants fait de la correction orthographique la seule manière de prévenir le désastre. Celui-ci est traité de manière absurde par des menaces verbales apparemment inoffensives (« words fell furiously from the sky »), dans une alliance incohérente et hétérogène (« rat », « philosophy », « torrent »). Étant donné l'aisance de Christina avec la langue, la partie s'annonce perdue d'avance, et la destruction de Manhattan très probable, mais cette chute est dédramatisée car mise à distance par le recours au langage. Il est intéressant que le sort de la ville repose de manière ironique sur les épaules d'une enfant. L'éducation comme garantie d'élévation est ramenée à un apprentissage de fortune éphémère et destructible permettant de se prémunir seulement à court terme de la menace de la chute, toujours présente, inévitable et anxiogène. Étudier sans relâche des mécanismes permettant de contrer la gravité : tel est le sort des héroïnes de Zhang.

Cette irrésistible attraction vers la terre, traitée sur le mode grotesque, se manifeste également dans les métaphores animales que l'on trouve dans le recueil. La nouvelle « The Empty, the Empty, the Empty » pourrait ainsi être lue comme la fable de celle qui voulait faire l'aigle mais se retrouvait tortue :

That was the way fourth grade went. I tried to soar through the air like an eagle, tried to cut through the wide expanse of sky to reach some realm of infinite possibility, infinite compassion and understanding, but it was impossible – I kept crashing into things and receiving head injuries. My mother made me feel clumsy when I thought I was graceful, she made me think my faults were incorrigible, her sudden bouts of impatience made me feel small and slow as a turtle, like the time I dreamed I was a giant who poked out the windows of skyscrapers with my fingers and then suddenly Elmer Fudd showed up and shot me in the knee, and I started shrinking until I was no bigger than a turtle the size of a thimble, and then I was a turtle the size of a pebble, and then I was a turtle the size of a period and when I woke up, I couldn't help but see turtles everywhere, in the small brown birthmark on my brother's upper lip, in the pierced holes in my mother's earlobes before she put her prized pearl earrings through them (the ones that looked the most real even though they were plastic just like all her other earrings), in the tip of the ballpoint pen my father used to sign my field-trip slip so I could go with my class to see the dinosaur bones in the American Museum of Natural History—my day was infested with turtles. (*SH*, 52)

Si l'on en croit la définition ornementale que Dominique Iehl donne du grotesque, ce mode artistique naît avant tout « du mélange des règnes et de la combinaison des contraires¹⁰⁴ ». On trouve un tel recours à l'hybridation et à la métamorphose dans le passage où la petite fille de neuf ans propose un autoportrait fantasque, brouillant les frontières de l'humain et de l'animal.

¹⁰² *Ibid.* 15.

¹⁰³ FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Marie Bonaparte et Dr. M. Nathan, Paris, Gallimard, 1969. 408.

¹⁰⁴ IEHL Dominique, *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997. 22.

Bien qu'elle se rêve en rapace, habitant le ciel comme allégorie de la liberté (« some realm of infinite possibility, infinite compassion and understanding »), le rapport à la mère intervient comme un obstacle qui rend son vol impossible, fait apparaître des plafonds invisibles (« receiving head injuries ») et inaugure un rappel au sol avec une autre transmutation en tortue. Le texte insiste sur la chute grotesque qui la fait passer d'une bête aérienne majestueuse et imposante à une créature terrestre dont la taille insignifiante est soulignée par la répétition (« the size of a ») venant figurer une découverte des contraintes. L'effondrement (« crashing into things ») se fait aussi rétrécissement dans une description qui mêle allégrement rêve et réalité, fantaisie et expérience vécue. De ce point de vue, le réveil final que décrit le passage, et la transition du sommeil à la veille, s'associent également à une chute : celle qui la fait tomber dans le réel, celui de sa famille aperçue en gros plan, environnement terre à terre dont elle ne saurait s'émanciper, même en pensée ou en imagination.

La référence au chasseur burlesque de Bugs Bunny, Elmer Fudd, place la trajectoire de croissance sous le signe d'une menace. Le corps de la jeune fille qui tente de se déployer avec grâce est aussi vulnérable (« made me feel clumsy »), mis en danger par des prédateurs. L'écriture de soi comme menacé d'emblée dans son devenir évoque la performance de l'artiste féministe Nao Bustamante « America the Beautiful » dont parle José Esteban Muñoz. Dans cette performance, l'artiste nue s'applique de nombreuses couches de maquillage qui blanchissent son visage et revêt une perruque blonde. Elle s'engage ensuite dans une série de cascades ridicules et dangereuses, comme attacher les brides de ses chaussures à talon debout sur un tabouret, ou escalader une échelle chancelante. Dans ce spectacle d'avant-garde burlesque, dont Muñoz considère qu'il est influencé par l'art des clowns, ce que le critique trouve intéressant est précisément la vulnérabilité à laquelle nous expose Bustamante. Cette vulnérabilité est due à l'incertitude d'une chute que l'on ne cesse de redouter, mais également au besoin d'approbation et au désir de reconnaissance publique dont témoigne l'invitation aux applaudissements et l'excès des facéties spectaculaires¹⁰⁵. À l'envie dévorante de ces sentiments positifs succède l'expression d'un ressentiment final de l'artiste qui, insatisfaite des applaudissements reçus, se met à déchirer le bouquet de roses avec rage et frénésie. Pour Muñoz, c'est cette agentivité négative constitutive de la subjectivité qui donne une tonalité différente à l'exhibitionnisme précédent¹⁰⁶. L'humour doux-amer est lié à l'échec dans la recherche d'intérêt : Bustamante n'est pas écoutée ou perçue comme elle le souhaiterait, en dépit d'un désir exprimé très clairement, illustrant par là même son exclusion du champ de la nation. On voit dans le monologue de Lucy l'existence concomitante d'une forme

¹⁰⁵ MUÑOZ José Esteban, *The Sense of Brown*, op. cit. 55.

¹⁰⁶ *Ibid.* 54. « The piece's humor is produced by her stark and abject need for approval »

d'exhibitionnisme reposant sur des aspirations mégalomanes (« infinite possibility », « infinite compassion », « a giant who poked out the windows of skyscrapers ») et la manière dont ce désir, par définition insatiable, se heurte nécessairement à un public décevant, restreint, jugé d'avance pour ses insuffisances : la mère. La manière dont le texte construit des oppositions terme à terme, entre l'intention de la fille et la réaction humiliante de la mère (« clumsy when I thought I was graceful »), saisit également la fragilité du personnage, en équilibre entre le tout et le rien, prête à éclater hyperboliquement dans le spectacle de soi ou à s'engager dans un processus de rabaissement infini (« I started shrinking until I was no bigger than a turtle the size of a thimble, and then I was a turtle the size of a pebble, and then I was a turtle the size of a period and when I woke up »). Se manifeste là le drame d'un corps qui cherche à s'incorporer à une norme comportementale américaine, celle de l'aigle emblème national figurant sur le drapeau, en suscitant l'admiration. On voit à l'œuvre un inconscient investi par des produits culturels symboliques comme Bugs Bunny, mais qui échoue à être accueilli au-delà du cercle familial. Ramenée à un animal symbolique de la culture chinoise – la tortue – ainsi qu'à des gros plans des visages de sa famille, la fable semble dramatiser ce que dit Muñoz d'une histoire de violence, de dégradation et d'invitation au spectacle des populations racisées que les performances de Bustamante reprennent sur un mode burlesque, un désir d'être reconnue et une incapacité à le satisfaire.

Muñoz ajoute à cela la manière dont le numéro met ainsi en avant, par le recours au déguisement et au maquillage, les exigences impossibles de la beauté féminine pour un corps racisé, confirmant le danger attaché à la position de femme de couleur toujours susceptible de *mal performer* la féminité. Bustamante, dans « America The Beautiful », tente de modeler son corps pour qu'il entre dans des standards de beauté blanche. Évidemment, elle attire l'attention sur le fiasco de cette performativité qui nous apparaît comme excessive, soulignant de ce fait l'existence de la norme et le besoin affectif de s'y conformer. Halberstam tire de cette interprétation de Muñoz un lien à ces féminismes de l'ombre, auxquels il cherche à rendre hommage et qui célèbrent cet échec à itérer les normes du genre, en se réjouissant du plaisir qu'il y a à *mal faire la femme, à refuser la femme*¹⁰⁷. L'ascension ratée de Lucy s'accompagne aussi de métamorphoses imaginaires multiples au-delà du royaume de l'humain. Se reconnaissant tour à tour dans des figures d'aigle, de tortue, de géant de dessin animé, elle offre un autoportrait en jeune fille qui échappe de ce fait à son genre, ne parvenant pas à incarner des idéaux de grâce ou de légèreté. Si l'aigle peut représenter une féminité visée, déjà revisitée par les connotations martiales de l'animal, il donne lieu à une vignette plus effrayante où Lucy se

¹⁰⁷ HALBERSTAM Jack, *The Queer Art of Failure*, op. cit. 4 et 143.

rêve en King-Kong à la démarche pesante (« a giant who poked out the windows of skyscrapers ») puis se transmue en différents objets inanimés – dé à coudre, caillou, signe typographique, pointe de stylo (« thimble », « pebble », « period », « tip of the ballpoint pen ») – eux-mêmes prolongés par les vestiges de dinosaures. La passivité de ces objets rejoint celle que décrit Halberstam comme horizon d'un féminisme qui ne serait pas concerné par des enjeux de prise de pouvoir et de mise en mouvement, mais précisément par la revendication d'un immobilisme que souligne bien le rythme extrêmement ralenti de la tortue.

Le motif de la chute, comme l'explique Valerie Rohy dans son analyse de l'obsession de la tropologie verticale dans *Passing* de Nella Larsen, roman où se multiplient les descentes qui culminent dans la dégringolade finale par la fenêtre de Clare Kendry, vient aussi figurer un déterminisme narratif sanctionnant le personnage *queer*. Pour Rohy, il y a là une manière de mettre en scène une idéologie qui trouve ses racines dans la psychanalyse freudienne et qui associe l'homosexualité féminine à une chute dans un état pré-œdipien. Ainsi, si la chute de Clare a l'allure d'un accident, pour Rohy, il s'agit d'avantage d'une expulsion formulant l'inévitable punition d'un personnage ayant opéré plusieurs transgressions identitaires (raciale et sexuelle), sanctionnée par une mort inexplicable¹⁰⁸. Cette clôture conservatrice pourrait affliger les personnages de Zhang, qui entretiennent bien des relations homoérotiques avec leurs amies. Cependant, comme chez Larsen, la chute n'est pas tout à fait sanction tragique ou loi inaltérable. Elle est plus proche des origines étymologiques, que retrace Rohy, et qui ont à voir avec le hasard (« chance » en anglais ayant des affinités avec « cadentia », l'acte de tomber, comme ce qui tombe sur quelqu'un). La tendance gravitationnelle n'est pas irréparable chez Zhang : au contraire, elle est bien souvent contrebalancée par des forces ascendantes qui lui répondent à l'image de la résurgence de la voiture familiale lorsque celle-ci sombre dans le fleuve à la fin de la nouvelle « We love you Crispina » :

What I would have given to know exactly what they were thinking then, the graveness of our thoughts suddenly becoming petty when we realized the car had risen back up again, floating on the Harlem like a monster of our own creation, and we knew it would take nothing short of a gargantuan effort to push it back down to the bottom of the river. (*SH*, 40)

Alors que la famille, à court d'argent pour la remorquer jusqu'à une décharge, a jeté la voiture dans l'eau considérée comme un dépotoir, et que l'événement a renforcé les sentiments dépressifs évoqués précédemment (« the graveness of our thoughts »), poussant les protagonistes à se jeter eux-mêmes dans le marécage, l'enfant regarde le véhicule refaire surface comme sous l'effet d'une miraculeuse poussée d'Archimède (« had risen back up again »). La voiture, qui a l'allure d'un Lazare revenu d'entre les morts, devient par la suite

¹⁰⁸ ROHY Valerie, *Chances Are: Contingency, Queer Theory and American Literature*, Londres, Routledge, 2019. 102-104.

plutôt zombie. La comparaison à une créature monstrueuse (« a monster of our own creation ») semble nuancer l'effet de tragédie auquel le pathos de la scène de déchéance pouvait faire croire. L'élévation est ici explicitement grotesque, avec la mention de l'adjectif « gargantuesque » (« gargantuan effort ») qui parle d'un corps sorti de ses gonds, caractérisé par son excès et ses protubérances, dont l'automobile pourrait être un prolongement. Cependant, cela ne fonctionne que par hypallage. Ce qui est désigné comme gargantuesque est la tentative d'ensevelissement et l'effort qu'elle nécessiterait : *croire à la ruine* serait farcesque et excessif, il s'agirait d'alimenter l'appétit démesuré du fleuve personnifié comme un orifice gigantesque. L'espoir de la flottaison vient contredire le désir de naufrage devenu ridicule ; il fait de la béance, qui pourrait être désespérante, une simple contingence prise dans un mouvement de flux et de reflux éternels, assimilés à un processus biologique d'ingestion temporaire. Cela peut faire écho à la manière dont la clôture de *Passing* vient nuancer le déterminisme de la chute évoqué par Rohy ; selon elle, la chute d'Irène, qui s'évanouit suite à la mort de Clare, vient mettre à mal la clôture précédente en nous confrontant au trouble du personnage. La transformation de son désir annonce une série de rechutes par ricochet, celles qui conduiront Irène à retomber amoureuse, à se relever puis à retomber au gré des accidents de la vie, et par là même à perpétuer l'héritage de Clare Kendry au-delà d'un complexe d'Icare irrémédiable¹⁰⁹.

3. Menaces d'absorption et de noyade chez Jamaica Kincaid

La noyade est plus certaine chez Kincaid. Dans la lignée de l'héritage gothique que nous avons essayé d'identifier dans *Lucy*, la chute évoque souvent Edgar Allan Poe, figure tutélaire du gothique américain, figure pour qui, dans les mots de Jean-Pierre Richard, « cet engloutissement revêt le plus souvent un aspect liquide » venant figurer le « creux intérieur de la conscience ». Cette métaphore des « eaux lourdes et mortes¹¹⁰ » se trouve dès les premières pages, où Lucy compare les bâtiments célèbres de la ville inconnue qu'on lui pointe du doigt à des canots de sauvetage destinés à préserver son âme de la noyade (« all these places were lifeboats to my small drowning soul », *L*, 4). Là où l'on pourrait croire à un tableau romantique et torturé d'une intériorité traversée par des courants contraires, dont l'inconscient mystérieux serait souligné par le réseau d'images aqueuses, il semble que l'absorption marine dise autre chose de la narratrice de Kincaid. Bien souvent, Lucy ne parvient à se projeter que dans des images d'étendues noires qui évoquent l'étang de la Maison Usher : « If I had had to draw a

¹⁰⁹ *Ibid.* 105. « The clear gravitational determinism of *Passing* gives way to an uncanny “class of the frightening” that will incessantly return Irene to the same place, whether falling back, falling down, or falling in love. »

¹¹⁰ RICHARD Jean Pierre, *op. cit.* 95-96.

picture of my future then, it would have been a large gray patch surrounded by black, blacker, blackest » (*L*, 6). Cet autoportrait en forme de tableau abstrait, défini par son refus de l'avenir, évoque davantage une affinité du sujet avec le néant que le symbole d'un inconscient opaque. Dans ces contours informes en tons de gris, et dans la gradation en forme de surenchère nous menant au cœur des ténèbres (« black, blacker, blackest »), on trouve peut-être une esquisse du projet de négativité de Lee Edelman dans *No Future*¹¹¹, qui cherche à revaloriser la supposée « pulsion de mort » pour la lier à l'identité *queer*. Ces ténèbres sont celles du désespoir mais leur caractère inconsistant et confus (souligné par le terme vague « patch » ainsi que par l'absence de substantif après l'adjectif « black ») font également signe vers un projet total de déconstruction, voire d'annihilation de tout l'appareil psychique : nous plongeons presque métaphysiquement au cœur du trou noir où souhaiterait s'abîmer la subjectivité, revenant à un chaos originel. On retrouve ici ce que dit Halberstam des antihéroïnes de Kincaid, qui se défont, s'abandonnent et se décomposent dans un anti-devenir (« unbecoming ») pouvant tendre à la suppression de soi¹¹².

On va là à l'encontre du projet de Poe tel que le décrit Richard, consistant à sonder et à posséder le gouffre pour défaire le mystère par des démarches de la pensée rationnelle¹¹³. Halberstam lit cet appel du néant comme une réaction à un sujet libéral actif, volontariste, capable de choix et de propulsion vers le monde sur lequel reposerait un féminisme contemporain ayant compris la notion de « pouvoir » de manière restrictive. Il rattache ce projet de négativité aux féminismes décoloniaux, au féminisme noir, et à la théorie *queer*. Dans le cas de Kincaid, selon Halberstam, ce sont des narratrices qui, dans leur revendication de passivité, leur refus de la cohérence et plus généralement leur refus d'*être*, s'opposent à habiter les catégories de la subjectivité façonnées par le projet colonial et récuse l'idée que leur propre existence soit un point de relais de ces savoirs impérialistes¹¹⁴. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'appel ambivalent du sol qui travaille Lucy comme tentation de déconstruction radicale du narcissisme dans l'aspiration vers le rien. Suite à ses aventures chez Lucy et Mariah, une évolution semble avoir lieu tandis que l'horizon s'ouvre à nouveau et que le mouvement de l'existence ressemble davantage à une courbe sinueuse scandée par des épisodes d'euphorie

¹¹¹ EDELMAN Lee, *No Future: Queer Theory and The Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004.

¹¹² HALBERSTAM Judith, « Unbecoming: Queer Negativity/Radical Passivity », art. cit. 178-184.

¹¹³ RICHARD Jean Pierre Richard, *op. cit.* 99. « pour s'atteindre soi-même, pour vaincre son propre gouffre, il suffisait de se vouloir suprêmement, méthodiquement intelligent ».

¹¹⁴ HALBERSTAM Judith, « Unbecoming », *op. cit.* 175. « We might find the narratives of this version of feminism in Toni Morrison's ghosts or among Jamaica Kincaid's anti-heroines, and we must track it through territories of silence, stubbornness, self-abnegation and sacrifice. Ultimately, we find no feminist subject but only subjects who cannot speak, who refuse to speak; subjects who unravel, who refuse to cohere; subjects who refuse "being" where being has already been defined in terms of a self-activating, self-knowing, liberal subject. If we refuse to become women, we might ask, what happens to feminism? ». Voir aussi 182.

et de dysphorie. Cependant, le spectre ontologique de la vie tel que la concevait initialement Lucy demeure celui d'une menace constante et extérieure d'absorption :

I had experienced moments of great happiness and a desire to imagine my own future, and at the same time I had had a great disillusionment. But was this not what life should be—some ups and downs instead of a constant dangerous undertow, capable of pulling you under for good? (*L*, 92)

Dans ce moment de bilan rétrospectif, la narratrice semble se réjouir d'avoir vécu. Cependant, cette expérience passée se teinte immédiatement d'irréalité. Les aléas du désir, de la projection et de la déception sont mis à distance par le modal « should » qui nie l'authenticité de la transformation de Lucy. Peut-être a-t-elle davantage pris conscience de ce à quoi devrait ressembler sa trajectoire, acquiesçant à la « tyrannie du sujet¹¹⁵ » dont parle Leo Bersani, mais une pulsion de mort continue à l'habiter sous la forme de ce contre-courant marin (« a constant dangerous undertow, capable of pulling you under for good ») mettant à mal l'illusion de maîtrise et de résolution de l'héroïne sur sa propre destinée. Ce reflux puissant (« constant dangerous ») exprime l'étendue de l'absence de contrôle de Lucy, dont la volonté se sent toujours susceptible d'être éclipsée par l'empire des choses. Cette disparition, opérée par le ravissement souterrain, est autant une menace qu'une promesse, comme en témoigne l'ambiguïté de la question rhétorique et des mots finaux (« for good ») qui disent à la fois l'extinction totale et le bénéfique qu'elle pourrait en tirer. Une telle attirance pour cette possibilité de la disparition, de l'éclipse ou de la fuite est manifeste dans la nostalgie dont témoigne Lucy à l'égard d'une possibilité que le sol se dérobe sous ses pieds :

I noticed how hard and cold and shut up tight the ground was. I noticed this because I used to wish it would just open up and take me in, I felt so bad. If I dropped dead from despair as I was crossing the street, I would just have to lie there in the cold. The ground would refuse me. To die in the cold was more than I could bear. (*L*, 141-142)

Alors qu'elle décrit l'étrangeté hostile de l'hiver à New York, la terre ferme (« hard and cold ») qui ne s'ouvre pas vient mettre en images une impossibilité de l'esquive. L'accès à la maturité implique une compréhension de cette condamnation à l'existence : une ancienne perception de la pulsion de mort comme refuge hospitalier, caverne magique presque enfantine (« I used to wish it would just open up and take me in ») ne saurait plus l'accueillir (« the ground would refuse me ») car dans la tension suicidaire lucide, la mort prend un visage moins fantasmagorique ; elle n'est plus passage vers un autre monde, celui du rien apaisant, mais exposition du cadavre à la sévérité persistante de l'existence (« lie there in the cold »).

¹¹⁵ BERSANI Leo, *The Culture of Redemption*, Harvard, Harvard University Press, 2010. 4. « tyranny of the self ».

III. Voyager ?

Si la mort n'est plus un voyage chez Kincaid, le motif du voyage, quant à lui, est revisité dans ses implications morbides. Nous nous intéresserons enfin à la manière dont les œuvres du corpus délient progression géographique et développent, en substituant à l'euphorie du déplacement, des impressions et des désirs de régression, des pulsions destructrices et des prises de conscience de l'ordre statique du monde.

1. Tourismes mortels chez Jhumpa Lahiri

Le motif du voyage comme opportunité de développement et de reconfiguration de soi dans le genre du *Bildungsroman* devient davantage l'occasion de ressassement et d'épiphanies négatives dans *Unaccustomed Earth* de Lahiri. Les valeurs attachées au mouvement s'y reconfigurent : à un idéal de liberté se substitue une conscience accrue de la mort qui ne saurait être conjurée par des transferts géographiques. La trilogie qui clôt le recueil, « Hema and Kaushik », forme une section indépendante aux allures de roman d'initiation, dont Delphine Munos dans *After Melancholia* a offert des analyses particulièrement éclairantes. Dans la dernière partie de la trilogie, Hema est devenue professeure de lettres classiques à l'université de Wellesley. Enthousiasmée par les Étrusques, elle se rend à Rome pour un séjour de recherches qui n'est pas véritablement encadré par l'institution. Ce changement de décor final affecte peu la protagoniste qui, pourtant, va se retrouver confrontée à son ami et bégain d'enfance, Kaushik, fils d'une famille amie de ses parents avec qui elle a été amenée à vivre quand elle était petite fille. Le voyage romain semble condenser la manière dont la mobilité géographique, chez Lahiri, ne permet pas de transcender une monotonie première, une présence au monde pétrifiée teintée d'absence. La variété des nouveaux paysages se brise sur la coquille de sujets emprisonnés qui rappellent les subjectivités géantes et affligées décrites par Emerson, âmes tristes qui ne sauraient être fuies, mais seulement transportées ailleurs, dans un état identique, encombrants obstacles imperméables à la transformation, et ce, malgré le spectacle de la beauté¹¹⁶.

L'exotisme glacé de la dernière section romaine, qui lui donne une teinte de carte postale, est pourtant travaillé de l'intérieur par une persistance du même et de la stase. Dès les

¹¹⁶ EMERSON Ralph Waldo, *Essays*, Londres, James Fraser, 1841. 82. « Travelling is a fool's paradise. We owe to our first journeys the discovery that place is nothing. At home I dream that at Naples, at Rome, I can be intoxicated with beauty, and lose my sadness. I pack my trunk, embrace my friends, embark on the sea, and at last wake up in Naples, and there beside me is the stern Fact, the sad self, unrelenting, identical, that I fled from. I seek the Vatican, and the palaces. I affect to be intoxicated with sights and suggestions, but I am not intoxicated. My giant goes with me wherever I go ».

premières pages, la narratrice insiste sur l'importance de sa routine de travail, qui ne saurait être perturbée par une découverte de la ville :

In spite of the hundreds of things she might be doing or seeing the city, until one o'clock each day she maintained this routine. This was her anchor, this had been her anchor for years. She was a professor now, her dissertation on Lucretius a bound, published, quietly praised thing. And yet it was the aspect of her job that required her to sit for hours alone at a desk that still fulfilled her more than anything. (UE, 299)

La pause de travail matinale consacrée à la lecture en latin, décrite quelques lignes plus loin comme un acte de résurrection (« enabling her to bring a dead world to life », UE, 299) oppose le devoir de mobilité de la touriste à la réalité d'un ancrage (« her anchor, this had been her anchor for years ») que vient redoubler la description de la consécration professionnelle qui vient littéralement asseoir la carrière de la chercheuse (l'ambivalence du terme « bound » soulignant à la fois l'aspect matériel du livre relié et les attaches associées à cette nouvelle étape de son existence). L'échappée romaine ne permet pas de contredire ce que dit Song du personnage d'Hema, ayant déménagé, toute sa vie, de banlieue en banlieue le long de la route 128 qui contourne Boston et qu'il caractérise par la stase. Dès le départ, le voyage n'est pas aventure extérieure mais immobilité choisie et plaisante, ressassement explicitement désigné comme morbide d'un passé lointain¹¹⁷.

C'est dans cette affinité entre le voyage et le passé que Delphine Munos voit une explication de l'impression de pause : la trilogie d'Hema et Kaushik mettrait en scène la manière dont des subjectivités issues de la deuxième génération en viendraient à répéter les traumatismes des générations précédentes, une histoire de la diaspora réductible à un événement initiatique hors récit, transmis sous forme fantomatique, à des personnages qui ne pourraient faire autrement que de la commémorer¹¹⁸. Elle en veut pour preuve le cadre temporel de chacun des trois épisodes situés aux alentours de Noël, venant souligner la récurrence cyclique d'un idéal mélancolique lié aux personnages de mères, qui viendraient faire dérailler la trajectoire d'évolution et de maturation des enfants¹¹⁹. Munos s'intéresse à la manière dont Rome vient figurer l'espace inconscient d'Hema, qui est aussi boîte à souvenirs d'un passé réprimé attaché au deuil de sa mère et au rapport de manque à son pays d'origine. Ainsi, Rome est fréquemment comparée à Calcutta (« Certain elements of Rome reminded her of Calcutta: the grand weathered buildings, the palm trees, the impossibility of crossing the main streets », UE, 299), ce qui correspond d'autant plus à une plongée nostalgique que la ville n'a été visitée que dans

¹¹⁷ SONG Min Hyung, *The Children of 1965*, op. cit. 153. « The stasis of Hema's life – she has moved from city to suburb to suburb all inside Boston's Route 128 hub, which creates the effect that she has always been in the same place – is complemented by Kaushik's global errancy, in the sense not of being in error but of being errant, of wandering, as suggested by the Latin root word *errare*. »

¹¹⁸ MUNOS Delphine, *After Melancholia*, op. cit. 77.

¹¹⁹ *Ibid.* 107. « This is a period during which the cyclical return of totalizing – and tantalizing – melancholic ideals threatens to derail processes of transformation and maturation. »

son enfance (« Like Calcutta, which she'd visited throughout childhood, Rome was a city she knew on the one hand intimately and on the other hand not at all », *UE*, 299). Par ailleurs, comme l'explique Munos, Hema visite moins la ville qu'un musée de ses propres souvenirs de Rome (une visite secrète avec Julian, l'homme marié qu'elle fréquentait, un voyage d'étudiante). Elle analyse ainsi le curieux pèlerinage de l'héroïne à l'aune du concept de Laplanche de l'hyperarchéologie de l'esprit¹²⁰.

Cependant, ce n'est pas seulement dans la répétition du passé que la trilogie parvient à conférer un sentiment de mouvement arrêté. Comme l'explique bien Song, le jeu de mots central de ce dernier épisode naît de l'onomastique de la ville de Rome, qui fait aussitôt entendre l'errance : Rome, comme allégorie à la fois d'expansion impériale et des fondements de la culture occidentale, convoque l'homonyme « roam », mouvement sans direction et sans but dans lequel sont pris les deux personnages, condamnés au dilemme d'un vagabondage à la dérive sans horizon¹²¹. L'épisode romain permettrait d'ironiser sur l'épigramme de Hawthorne qui ouvre le recueil et se présente comme une célébration apparente de la mobilité. De nouvelles valeurs sont attachées au mouvement dans le dernier épisode de la trilogie selon Song : celle de l'anomie et de l'isolement. Une telle union sous le signe de l'errance pourrait nous conduire à homogénéiser le sort des deux personnages. Il faudrait néanmoins se pencher sur la différence de sort genré qui sépare Hema de Kaushik dans leurs évolutions respectives.

Il semble bien qu'en définitive, le mouvement de Kaushik soit littéralement arrêté par un sort tragique qui prend l'allure d'une plongée fatale. Effectivement, à la fin de la trilogie, lorsque Kaushik continue à voyager seul en Thaïlande après avoir proposé à Hema de continuer sa route avec lui et que celle-ci a refusé, la narration à la troisième personne tranche avec l'illusion de première personne des deux premières sections et nous fait accéder à son monologue intérieur. Nous le découvrons sur une plage, sur le point de se laisser aller à l'océan, toujours habité par le souvenir mélancolique de sa mère décédée (« The sea was as warm and welcoming as his bath. His feet touched the bottom, and so he let go », *UE*, 331). Plus tard, dans l'épilogue, Hema, sur le point de se marier à un autre homme, apprend qu'un tsunami a ravagé ces plages et que son amour d'enfance est décédé. On ne saura pas s'il s'agissait d'un suicide par noyade ou des effets de la catastrophe, mais la clôture vient néanmoins sanctionner l'extinction du personnage, dont la fin fatale s'annonce comme seul horizon possible de son désir de mobilité éternelle. Munos voit dans ce sort un retour à l'Océan comme horizon caché

¹²⁰ *Ibid.* 104.

¹²¹ SONG Min Hyoung, *The Children of 1965*, *op. cit.* 158. « At the same time, Rome can be understood as referring to the homonym *roam*, which is what both Hema and Kaushik do – the former in the way her life moves without purpose or direction, and the latter in the way he physically moves from place to place. »

de cette errance sans limite, dont le point d'arrivée était nécessairement une forme de néant¹²². Elle considère que le personnage qui peut rompre avec certaines femmes parce qu'il estime qu'elles ne l'ont pas suffisamment conduit à s'implanter (« She had not taken hold of him ; he could see now that that was the problem », *UE*, 306) souffre en réalité d'une identification excessive avec l'abstraction mélancolique d'une mère fantasmée, associée à une utilisation du voyage pour conjurer la mort et prolonger la vie de manière illimitée. Jusqu'au bout, Munos considère que Kaushik s'aveugle sur l'errance comme promesse d'immortalité. Il a hérité inconsciemment d'une idéalisation du mouvement et si l'étape romaine le conduit à envisager de manière plus critique ce schéma, il ne peut réviser sa conduite qu'en envisageant de s'installer ailleurs, à nouveau – à Hong Kong, pour embrasser un mode de vie moins nomade. Au-delà de la figure de la mère, elle montre que Kaushik semble progressivement souffrir de devoir se conformer à l'image romantique de ce que Sara Ahmed appelle le sujet migrant authentique, force désincarnée qui aurait le pouvoir de transgresser les frontières de la condition humaine, modèle éthique d'insubordination mais également prototype d'une condition du sujet postmoderne¹²³. Comme l'écrit Munos, tout se passe comme si la légèreté et la fluidité attachées à de telles représentations se voyait minée de l'intérieur par ce qui est désormais ressenti comme fardeau ou poids du départ.

He wanted to believe that he was different, that in ten minutes he could be on his way to anywhere in the world. But he knew that it was impossible, wherever he landed, not to form attachments. He would miss the short, tinted wine glasses in his Trastevere cupboards, the shrinking trapezoid of sunlight cast on his bed in the afternoons. And he knew that in his own way, with his camera, he was dependent on the material world, stealing from it, hoarding it, unwilling to let it go. (*UE*, 309)

Pour Munos, l'atmosphère mélancolique tient ici à l'apparente reprise en compte du monde matériel (« stealing from it, hoarding it, unwilling to let it go ») au-delà des abstractions cosmopolites¹²⁴. Les objets et les souvenirs, expérimentés sensuellement, viennent littéralement lester le personnage, qui ne se sent plus capable de tout quitter si rapidement, de visiter le monde sans l'habiter ou sans être affecté (comme il le dit des spectacles morbides que son travail le conduit à observer). Il est rattaché à la terre par des liens invisibles (« attachments ») ainsi que par son activité professionnelle de photographe, qui le plonge, malgré lui, dans le *hic et nunc*. Pourtant, l'épisode romain tient aussi, comme le montre Munos, du chronotope de la romance grecque tel que le définit Bakhtine. La rencontre amoureuse avec Hema va paradoxalement renforcer le sentiment d'une éternité figée, dans laquelle les impressions et les personnes ne

¹²² MUNOS Delphine, *After Melancholia*, *op. cit.* 51. « Kaushik's death by drowning at the end of "Going Ashore" points to the Ocean as a locus of the undifferentiated and the unlimited which constitutes in fact the very place – or, rather, the Neverland – orienting the protagonist's endless drifting as underpinned by his fantasy of a lost territory. »

¹²³ *Ibid.* 146-147.

¹²⁴ *Ibid.* 149.

peuvent s'altérer. L'expérience qu'il vit hors du temps biographique semble rendre Kaushik immuable au changement, incapable de croissance, piégé dans une forme d'« immobilité dans le mouvement¹²⁵ ». Devenu héros de romance abandonné par son héroïne, Kaushik ne parvient pas à se débarrasser de l'espoir de transcender l'Histoire par l'impulsion vers d'autres espaces géographiques, et à travers eux, vers une image de la Mère mythique et immortelle¹²⁶. En définitive, il rencontre l'immobilité particulière qu'il cherchait à fuir : la mort.

Pour Hema, comme nous l'avons évoqué, le voyage est moins associé a priori à des possibilités de renouveau infinies : elle s'étonne de l'errance permanente de Kaushik, et celle-ci l'effraie. L'escapade romaine fait bien plus figure d'exception dans laquelle le personnage féminin semble vouloir tester sa liberté sans s'affranchir de repères établis. Si le séjour a des allures suspendues et semble exister en dehors d'une chronologie ordinaire, comme temps illicite de vacances prises sur l'existence, suspension d'attentes amoureuses liées à Kaushik retenues trop longtemps, il est aussi l'occasion d'une prise de conscience sur le travail dévorant du temps comme intrinsèquement lié au voyage. C'est bien là l'une des épiphanies que vit le personnage. Dans le schéma qu'évoquent Marianne Hirsch, Elizabeth Abel et Elizabeth Langland, le développement du *Bildungsroman* au féminin n'est pas un apprentissage chronologique mais peut prendre la forme d'un éveil tardif après une première vie vécue plus conventionnellement, ou celle de brèves révélations perturbant le fil continu de l'action¹²⁷. Pour Delphine Munos, le séjour romain est une transition qui permet à Hema de passer d'un refus de la négation à une affirmation négative d'elle-même¹²⁸. Il prend la forme d'épiphanies négatives qui consistent à prendre en compte sa propre mortalité ainsi que la part de mort que la migration charrie avec elle. Ces révélations sont facilitées par un cadre dans lequel Hema se remémore avec cynisme une histoire d'amour avec un homme marié ainsi que son mariage à venir avec un homme indien, dont elle hésite à dire qu'il est arrangé. Ces éclairs de reconnaissance se produisent notamment lors de deux confrontations avec des sarcophages dans un musée :

In the museum she was moved once again by the ancient cups and spoons, still intact, that had once touched people's lips; the fibulae that had fastened their clothes, the thin wands with which they had applied perfume to their skin. But this time, looking at the giant sarcophagus of the bride and groom enclosed in a box of glass, she found herself in tears. She couldn't help but think of Navin. Like the young smiling couple sitting affectionately on top of a shared casket, there was something dead about the marriage she was about to enter into. And though she knew it had every chance, over the

¹²⁵ *Ibid.* 150-154.

¹²⁶ Ces illusions associées au nouveau départ selon Munos, sont particulièrement marquantes dans le voyage que Kaushik entreprend, dans « Year's End » vers la frontière canadienne. En analysant ce périple nordique, elle le désigne alors comme « un héros de la frontière raté ». Elle considère que le passage est habité par une intertextualité gothique américaine ayant elle-même à cœur de désigner comme illusoire le mythe de la table rase et de la renaissance d'une subjectivité neuve lors de l'arrivée dans le Nouveau Monde. Si Kaushik cherche l'amnésie dans une communion avec les paysages du Maine, portant avec lui le spectre de sa mère en cherchant à s'en débarrasser, il ne parvient qu'à une expédition punitive qui le conduit à dévorer la Mère archaïque. Voir *Ibid.* 53.

¹²⁷ ABEL Elizabeth, HIRSCH Marianne et LANGLAND Elizabeth, *The Voyage in, op. cit.* 11-12

¹²⁸ MUNOS Delphine, *After Melancholia, op. cit.* 119.

years, of coming to life, on her way home, in the yellow light of evening, she was conscious only of its deadness. (UE, 301)

L'observation initiale et optimiste de vestiges épargnés par le temps (« still intact »), ayant réussi à traverser les siècles comme témoignages d'une vie passée restituée dans son intensité vécue, laisse la place à une prise de conscience macabre de la scène. Les rites qui feraient de la mort un voyage vers l'au-delà sont dénoncés comme illusoires par un regard qui ne se heurte qu'à la dimension disparue de cet amour, effacé et détruit malgré des tentatives de le préserver de manière muséale (« enclose in a box of glass »). Malgré les regards représentés comme affectueux, Hema ne constate qu'une absence ou un vide qu'elle nomme « deadness ». Munos y voit une première prise de liberté vis-à-vis de la figure tutélaire de Parul, la mère de Kaushik, pour qui le voyage était promesse d'immortalité. Ce qui se manifeste ici, dit-elle, a à voir avec l'irréversibilité de l'idée qu'un *départ est une mort et la mort un départ*¹²⁹. Tout comme le deuxième voyage aux États-Unis de Parul était vécu comme un déni de son cancer, aboutissant paradoxalement à ce qu'elle cherchait à fuir, Hema trouve dans les sarcophages venus des temps anciens une figuration des dispositions psychiques de la diaspora cherchant à nier la part de mort contenue dans le départ de la terre d'origine, conjurée par des fantasmes de plénitude, d'origine mythifiée et essentialisée. La perte, qui est la quintessence de la migration, trouve ici une image frappante permettant de revisiter une idéologie valorisant le mouvement dans une association à des identités désirables, fluides et transgressives¹³⁰.

Pourtant, la conclusion partielle du roman en miniature que constitue « Hema and Kaushik » est très différente pour Hema. Elle ne se voit pas auréolée d'une fin tragique, mais décide de rentrer en Inde. Ayant perdu un bracelet d'or de sa grand-mère à l'aéroport, Hema court le rechercher. Munos y voit une échappée psychanalytique : le bijou comme idéal maternel a été perdu et Hema peut procéder à une incorporation plutôt qu'à une introjection de cette figure de mère, redevenu faillible et mortelle, retourner à une Inde qui n'est pas l'Inde mythifiée mais un pays vécu dans sa densité historique, sortir de l'éternelle temporalité de la répétition¹³¹. Pourtant, il nous semble que l'on peut voir dans ce retour, et dans cet épisode de la perte, une forme de ce que Moretti a appelé le roman de désillusion¹³², et nous nous accorderions davantage à l'opinion de Song pour qui la beauté de « Going Ashore » tient au fossé entre le sentiment de potentiel associé à des vies d'enfants et les déceptions de l'âge adulte

¹²⁹ *Ibid.* 128.

¹³⁰ Néanmoins, historiquement la culture hindoue associe la traversée de l'océan (*kala pani* : eau noire) à une forme de mort, de perte de privilèges de castes. Il s'agit d'un tabou dit *kala pani* (« eau noire ») d'où le stigmatisme des travailleurs engagés comme *coolies* qui sont partis dans la Caraïbe ou pour l'île Maurice. BHARDWAJ Ashutosh et MISRAHI-BARAK Judith (dir.), *Kala Pani Crossings: Revisiting 19th Century Migrations from India's Perspective*, Abingdon/ New York, Routledge India, 2021.

¹³¹ MUNOS Delphine, *After Melancholia*, *op. cit.* 168-170.

¹³² MORETTI Franco, *The Way of the World*, *op. cit.* 153.

et des vies vécues dans l'intervalle¹³³. Toute la trajectoire initiatique décrite par Hema semble n'avoir occasionné nul progrès, mais un ressassement du même. L'image neutre et standardisée de l'aéroport qu'elle décrit insiste sur ce sentiment de stagnation : « She navigated her way to the gate, riding an air train. She sat by a window, with a view of Alitalia jets crisscrossing slowly on the tarmac, watching other passengers, mostly Indians, fill up the seats » (*UE*, 323). Le seul mouvement véritablement décrit par Lahiri est celui qui se passe à l'intérieur de l'aéroport : déplacements entre terminaux (« riding an air train »), zigzags désœuvrés d'avions sur le tarmac (« crisscrossing slowly on the tarmac »). La concentration sur la salle d'attente et ses sièges vient démythifier l'aéroport comme espace de propulsion, et l'envisager comme un sas de séjour. La population indienne qui remplit l'avion pourrait bien rappeler celle des voyages des parents, ainsi que le début de la trilogie sur laquelle s'ouvre la conclusion, nous invitant à relire l'enfance à l'aune de ces réflexions rétrospectives, comme si le seul mouvement narratif possible était circulaire. Il faut ajouter à cela l'image qui se dessine sur l'écran lorsqu'Hema prend place dans l'avion, en route vers ce mariage « mort » déjà évoqué :

She had grown up hearing from her mother that losing gold was inauspicious, and as the plane began to climb, in those moments she was still aware of it moving, a dark thought passed through her, that it would crash or be blasted apart in the sky. Then the fear turned numb. Already on the screen at the center of the plane there was a map with a white line emerging away from Rome, creeping toward India. And this simple graphic composed her, making clear the only road available now. (*UE*, 324)

À la perte du bracelet, devenue membre fantôme, s'ajoute le fantasme anxieux d'une chute mortelle qui lui ferait rejoindre le sort tragique de Kaushik, encore inconnu d'elle (« that it would crash or be blasted apart in the sky »). Consciemment ou non, Lahiri refuse au personnage féminin la grandeur d'une clôture accidentelle et fatale. Plutôt que de proposer une alternative rétrospective, qu'identifie Heidi Bollinger¹³⁴, entre la vie sans Kaushik et la mort avec lui, elle semble indiquer la persistance d'une vie teintée de mort, comme de sa propre conscience, caractérisée par un sentiment de perte diffus et ouaté. Le personnage semble s'y être accoutumé (« the fear turned numb »), évoquant ce que Lauren Berlant dit du phénomène de « mort lente » comme détérioration physique et psychique d'une population dans des conditions données¹³⁵. Ceci rejoint la teneur des analyses de Heidi Bollinger sur la fin catastrophique d'*Unaccustomed Earth* au sens propre et littéral du terme, bien qu'elle ne fasse

¹³³ SONG Min Hyoung, *The Children of 1965*, *op. cit.* 155. « Hema-and-Kaushik locates its meaning in the jump it enacts between the child's sense of potential that imbues 'Once in a Lifetime' and the adult's sense of deep disappointment that pervades 'Going Ashore'. Indeed, the latter would not be as memorable as it is if it did not confound the reader with how much the earlier story's sense of potential has been disappointed by the life that has been lived in the interval. »

¹³⁴ BOLLINGER Heidi Elisabeth, « The Danger of Rereading: Disastrous Endings in Paul Auster's "the Brooklyn Follies" and Jhumpa Lahiri's "Unaccustomed Earth" », *Studies in the Novel*, vol. 46, n° 4, 2014, p. 486-506. 495-496.

¹³⁵ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, *op. cit.* 96. « slow death ».

pas entrer la question du genre en jeu. Bollinger interroge avec finesse le choix de Lahiri de terminer l'intrigue par un désastre naturel, ce qu'elle voit comme une manifestation de *deus ex machina* improbable et artificiel¹³⁶. Il pourrait être tentant, affirme-t-elle, de lire cette conclusion comme le destin de Kaushik, comme nous avons pu le faire auparavant, en métaphorisant notamment le tsunami comme conséquence logique de son marasme émotionnel préfigurée par un certain nombre d'images du recueil. Cependant, une telle lecture a des implications peu éthiques dans le monde réel : la catastrophe, dans sa dimension accidentelle, ne saurait être ramenée à la responsabilité individuelle des milliers de victimes¹³⁷. Selon elle, le lectorat doit résister à une tentative d'imposition d'harmonie arrangeante : la fin du récit dit plutôt l'acceptation par l'héroïne de la nature irrésolue et absurde de l'existence, de la nécessité de la perte¹³⁸. Elle est, dans ses propres mots, une conclusion sans clôture (« an ending without closure¹³⁹ »), qui ne permet pas de tourner la page. L'image de la ligne blanche qui referme le champ des possibles du voyage (« the only road available now ») pourrait figurer une ascension venant appuyer le décollage de l'appareil. Mais, le verbe « creep » dit aussi la lenteur d'une existence qu'Hema sait désormais sans nouveauté, occasionnant un sentiment retrouvé de calme associé à la stase. L'absence de risque ressemble à celle dont parle Song quand il évoque la futilité du voyage à laquelle se trouve confronté Gogol, le personnage de *The Namesake*, lorsqu'il prend le train et ne se retrouve pas dans un accident comme son père : Song y voit la spécificité d'une subjectivité de seconde génération, bloquée dans des cadres de vie rendus statiques par un faisceau d'attentes pesantes¹⁴⁰. Pour Hema, le voyage a pour destination finale le retour, venant souligner la difficulté à inventer l'avenir et le confort permis par la récurrence du même.

2. « She's gone, she's learned and she's conquered » : apprentissage de la laideur et modernité capitaliste nigériane dans *Americanah*

Le retour au Nigéria qui clôt *Americanah* a pu être lu comme un voyage nostalgique, une embrassée ethnographique des origines ramenant le personnage aux débuts de sa trajectoire biographique dans une forme de circularité retrouvée. Néanmoins, les sentiments qui agitent Ifemelu déjouent une simple lecture mélancolique. La ville s'est transformée et elle inaugure

¹³⁶ BOLLINGER Heidi Elisabeth, « The Danger of Rereading », art. cit. 486-487.

¹³⁷ *Ibid.* 498-499 et 503.

¹³⁸ *Ibid.* 499-501 et 504.

¹³⁹ *Ibid.* 502.

¹⁴⁰ SONG Min Hyoung, *The Children of 1965*, op. cit. 178. « The image quietly evokes the futility of Gogol's travels as he returns along permanent tracks that he has traveled many times in the course of his story, never once, unlike his father, having veered into bodily catastrophe, yet always feeling, again, unlike his father, somehow unfulfilled as a person, oddly too much *in place*, located along static vectors of living, directionless because so overly guided by what has been expected of him ».

moins un retour en arrière qu'une confrontation à un présent changeant qui acte la transformation du personnage : c'est l'ancienne ville qui fait prendre conscience à Ifemelu de ce qu'elle est devenue et de l'instabilité de son propre avenir. Ainsi, son arrivée déboussolée à Lagos est-elle décrite comme une chute qui ne la remet pas en contact avec des repères familiers, mais métaphorise sa propre métamorphose : « 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? » (A, 386). L'incapacité à faire corps avec la ville ne fige pas celle-ci comme réceptacle dépositaire de sa mémoire d'enfance, mais plutôt comme symbole de l'éphémère et du transitoire, galerie changeante sur laquelle Ifemelu n'aurait plus aucune prise. La ville, dans le vertige qu'elle lui fait éprouver (« dizzying »), est décrite comme ancrée dans un flux historique qui met à mal le fantasme de mise sous cloche de son pays d'origine et de sa propre identité, de sorte que la question rhétorique apparaît comme une tentative désespérée de nier le passage du temps (« Had it always been like this or had it changed so much in her absence? »). Le retour au Nigéria atteste plutôt du changement. Lorsqu'Ifemelu renoue avec des odeurs, des saveurs ou des expériences, bien qu'elle appose le nom de « nostalgie » sur ses sentiments, la définition qu'elle en donne fait davantage signe vers une tonalité affective qui naîtrait de l'inconnu et de l'inédit : « It was nostalgic and melancholy, a beautiful sadness for the things she had missed and the things she would never know » (A, 388).

Il y a dans cette description finale un renversement intéressant des polarités chronologiques. D'une part, Adichie rompt avec une histoire de représentations coloniales qui a pu faire du voyage africain une exploration à rebours du temps chronologique, un voyage vers une zone parfois préhistorique, primitive, faisant appel à un trope qu'Ann McClintock appelle celui de l'« espace anachronique [nous traduisons]¹⁴¹ » ayant servi à justifier la conquête sous couvert d'une idéologie progressiste. L'autrice va même plus loin dans l'inversion des extrémités du *Bildungsroman*, en jouant avec une représentation classique des États-Unis comme Nouveau monde, terre d'opportunités et de promesses délestée d'une mémoire trop pesante vers laquelle cheminerait le migrant en quête de progrès. Dans le diagnostic géopolitique sommaire que propose Obinze lorsqu'il renoue avec Ifemelu, un changement de

¹⁴¹ MCCLINTOCK Anne, *Imperial Leather*, op. cit. 30. « The colonial journey into the virgin interior reveals a contradiction, for the journey is figured as proceeding forward in geographical space but backward in historical time, to what is figured as a prehistoric zone of racial and gender difference. One witnesses here a recurrent feature of colonial discourse. Since indigenous peoples are not supposed to be spatially there—for the lands are "empty"—they are symbolically displaced onto what I call anachronistic space, a trope that gathered (as I explore in more detail below) full administrative authority as a technology of surveillance in the late Victorian era. According to this trope, colonized people – like women and the working class in the metropolis – do not inhabit history proper but exist in a permanently anterior time within the geographic space of the modern empire as anachronistic humans, atavistic, irrational, bereft of human agency□the living embodiment of the archaic "primitive." ».

paradigme a eu lieu, qui fait du Nigéria le futur des États-Unis, assimilé à une terre fétichisant la mémoire :

“When I started in real estate, I considered renovating old houses instead of tearing them down, but it didn’t make sense. Nigerians don’t buy houses because they’re old. A renovated two-hundred-year-old mill granary, you know, the kind of thing Europeans like. It doesn’t work here at all. But of course it makes sense because we are Third Worlders and Third Worlders are forward-looking, we like things to be new, because our best is still ahead, while in the West their best is already past and so they have to make a fetish of that past.”

“Is it me or are you now given to delivering little lectures?” she asked. (A, 436)

L’auto-identification d’Obinze comme « Third Worlder », ainsi que la teneur de ses remarques, ne sont pas dénuées de mépris, notamment lorsqu’il s’agit de critiquer ce qu’il assimile à un mauvais goût nigérian inexplicable, une incapacité à adopter des critères de valeur comme le prestige du passé. La dimension caricaturale du propos est d’ailleurs soulignée par Ifemelu, qui reproche à Obinze ses manières doctes et pontifiantes. Cependant, son exposé est aussi informé par une veine satirique qui transforme le poids de l’Histoire en symptômes de décadence et de déclin de l’Occident (« their best is already past and so they have to make a fetish of that past ») tandis que le présentisme de Lagos est perçu comme une source de possibilité et d’amélioration, notamment économique. Ce présentisme supposé a à voir avec une version de la ville que cherche à mettre en valeur Obinze, qui est un homme d’affaires prospère dans le secteur immobilier. Son propos souligne des transformations urbaines mondiales identifiées par Neil Smith, qui considère que les villes mondiales, symptomatiques d’un urbanisme néolibéral, sont davantage à chercher du côté de Sao Paulo, de Shanghai, de Lagos et de Bombay¹⁴². Sous l’effet d’une mondialisation de l’échelle de production, non seulement ces villes ont défié des centres urbains occidentaux en termes de densité d’activité économique, mais Smith suggère qu’elles servent d’incubateurs à l’économie mondiale et sont pionnières dans l’avènement de nouvelles configurations spatiales. Rem Koolhaas ne contredit pas cette analyse quand il analyse Lagos comme un cas paradigmatique, développé et extrême de la modernité capitaliste, que l’on pourrait assimiler à la condition terminale de Chicago, de Londres ou de Los Angeles¹⁴³. Obinze se fait l’écho de ce discours économique triomphaliste.

La dernière partie d’*Americanah* prend acte de ce renversement chronologique en faisant de Lagos moins une préfiguration retardataire de l’Amérique que son visage futur. Le regard rétrospectif se tourne vers des États-Unis en proie à la déliquescence et à l’effondrement. Il est intéressant de constater qu’on retrouve le même procédé implicite chez Lahiri et chez Kincaid. Lorsque Lucy décrit le naufrage du mariage de Lewis et de Mariah, elle emprunte la

¹⁴² SMITH Neil, « New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy », *Antipode*, vol. 34, n° 3, 2002, p. 427-450.

¹⁴³ KOOLHAAS Rem, BOERI Stefano, SANFORD Kwinter, TAZI Nadia et OBRIST Hans Ulrich, *Mutations*, Barcelona, Actar/Arc en rêve, 2000.

métaphore romaine : « I was looking at ruins, and I knew it right then. The actual fall of this Rome I hoped not to be around to see, but just in case I could not make my own quick exit I planned to avert my eyes » (*L*, 88). Faisant appel à la chute de l'Empire romain pour signaler la rupture prochaine, Lucy désigne implicitement l'Empire colonial occidental représenté par la cellule familiale paradigmatique dans laquelle elle se trouve plongée. Cette Rome-là (« this Rome ») ne suscite plus d'admiration ou de désir d'émulation : elle ne semble engendrer qu'une forme de honte ou de gêne insoutenables, à laquelle la narratrice désire se soustraire (« not to be around to see », « I planned to avert my eyes »). La fin d'un monde, et l'incapacité à se défaire de l'attirance crépusculaire qu'il peut faire naître, sont aussi contenues dans le voyage romain d'Hema et Kaushik, qui vivent le dépérissement de leur lien dans un cadre particulièrement symbolique, celui d'un monde déjà effondré, tout à fait enfermé dans une gloire passée en ligne avec l'allusion implicite à la nouvelle « *The Dead* » de James Joyce¹⁴⁴. Ifemelu fait de même lorsqu'elle évoque l'image d'une chute pour désigner l'effet que la fréquentation trop longue du centre métropolitain a pu avoir sur les évolutions de sa personnalité (« falling, falling into the new person she had become »).

Dès lors, ce cheminement vers la modernité capitaliste n'est pas dénué d'ambivalence. Cette sanctification de la nouveauté et du changement, perceptibles dans le paysage et dans l'architecture, semblent moins être le fait de transformations organiques que d'un projet conscient visant à éradiquer méthodiquement un passé jugé encombrant. La position privilégiée d'Obinze, qui est promoteur immobilier, permet à la dernière partie d'*Americanah* de fournir des aperçus précieux des transformations de la ville. Ceci est particulièrement marquant lorsqu'Ifemelu se retrouve engagée dans le magazine féminin *Zoe*, dont elle découvre les bureaux dans le quartier d'Onikan, lequel a subi une mue radicale :

Onikan was the old Lagos, a slice of the past, a temple to the faded splendour of the colonial years; Ifemelu remembered how houses here had sagged, unpainted and untended, and mould crept up the walls, and gate hinges rested and atrophied. But developers were renovating and dismantling now, and on the ground floor of a newly refurbished three-storey building, heavy glass doors opened into a reception area painted a terracotta orange, where a pleasant-faced receptionist, Esther, sat and behind her, loomed giant words in silver: ZOE MAGAZINE. (*A*, 401)

À la condensation historique opérée par le quartier qui abrite les vestiges de la période coloniale, s'ajoute l'état délabré dans lequel Ifemelu se rappelle les lieux (« sagged, unpainted and untended »). Le texte oppose presque terme à terme à cette décrépitude hyperbolique à la réalité contemporaine du secteur, qui semble avoir été complètement rasé (« renovating and dismantling ») pour laisser place à un seul immeuble récent, protubérance sortie de terre au milieu d'un désert artificiel, caractérisée par une architecture réduite à une impression de

¹⁴⁴ GÁMEZ-FERNÁNDEZ Cristina M., « Delusion and Defeat in the short-story sequence "Hema and Kaushik" from Jhumpa Lahiri's *Unaccustomed Earth* », *South Asian Diaspora*, vol. 8, n° 1, 2016, p. 49-62. 59.

surface (« heavy glass doors ») dont Jameson considère qu'elle est le trait principal du postmodernisme¹⁴⁵. Les couleurs vives (« terracotta orange ») donnent à la scène des allures de science-fiction qui semble nous plonger dans un futur dystopique (notamment la description d'une présence humaine robotique en la personne d'Esther, à laquelle semble se substituer l'enseigne inanimée « loomed giant words in silver ») et l'entrée dans le bâtiment suggère une forme de renaissance, d'autant plus que l'étymologie du prénom « Zoe » nous renvoie au terme de grec ancien désignant la vie au sens large. Si vie il y a dans le quartier d'Onikan, c'est un projet volontariste qui consiste à manipuler l'espace pour lui donner une allure rénovée, une régénération urbaine planifiée qui n'est que l'autre nom de la gentrification pour Neil Smith. Ainsi, la description du quartier insiste sur l'influence des promoteurs dans sa transformation – ils représentent le facteur d'explication entre deux états radicalement différents – même si la physionomie ancienne demeure à l'état de souvenir dans la mémoire du personnage. Ailleurs, c'est l'intervention du gouvernement qu'identifie Ifemelu dans les reconfigurations de la ville. Dans son projet de blog *The Small Redemptions of Lagos*, et dans l'un des derniers billets que nous pouvons lire, elle emprunte une nouvelle voie stylistique dont Harris¹⁴⁶ considère qu'elle consiste à déréaliser les États-Unis et à donner chair à la vie quotidienne de Lagos par un recours au témoignage :

It is morning. A truck, a government truck, stops near the tall office building, beside the hawkers' shacks, and men spill out, men hitting and destroying and leveling and trampling. They destroy the shacks, reduce them to flat pieces of wood. They are doing their job, wearing "demolish" like crisp business suits. [...] It is evening. [...] There, drivers and messengers bought their lunch. But now the shacks are gone. They are erased, and nothing is left, not a stray biscuit wrapper, not a bottle that once held water, nothing to suggest that they were once there. (A, 474)

Ce qui pourrait n'être décrit que comme une disparition totale et mystérieuse (« they are erased and nothing is left ») est redéployé dans l'hypotypose qui prend le temps de donner à voir le travail destructeur des agents de l'état (« destroying and leveling and trampling »). La destruction des stands de marchands ambulants est directement désignée comme la responsabilité de professionnels de la démolition, dont la mission est explicitement désignée comme telle et non accidentelle. Nulle contingence, nul accès de colère incontrôlé, mais une programmation rationnelle de l'effacement d'une mémoire ordinaire de la ville incarnée par son économie informelle (« drivers and messengers bought their lunch ») au profit d'un visage publicitaire et rénové. On retrouve dans cette description un écho de ce que disent Yong-Sook Lee et Brenda Yeoh des politiques de l'oubli inhérentes à la mondialisation¹⁴⁷, par lesquelles

¹⁴⁵ JAMESON Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991. 12-14.

¹⁴⁶ HARRIS Ashleigh, *Afropolitanism and the Novel: De-Realizing Africa*, New York, Routledge, 2019. 49-50.

¹⁴⁷ LEE Yong-Sook et YEOH Brenda S. A., « Introduction: Globalisation and the Politics of Forgetting », *Urban Studies*, vol. 41, n° 12, 2004, p. 2295-2301.

certaines espaces sont relégués et marginalisés, d'autres restructurés et manipulés activement pour consolider des structures de pouvoir et abolir des strates temporelles incompatibles avec ces arrangements. De manière cynique, Obinze n'exclut pas que le voyage vers le futur permis par une relégation autoritaire de l'Histoire ne soit qu'une étape dans un cercle économique plus vaste, suggérant de fait l'existence d'un système-monde dans lequel le capitalisme n'épargnerait aucune zone géographique, mais fonctionnerait à des rythmes désaccordés et asynchrones : « We haven't completed the first cycle of prosperity, before going back to the beginning again, to drink milk from the cow's udder » (A, 444). Dans une zone géographique qui verrait naître une « nouvelle classe moyenne », son propos soulève implicitement l'ambiguïté d'un progrès économique qui ne conduirait qu'à un constat d'échec, entraînerait plus de problèmes que de solutions et inviterait, en définitive, à en revenir à des modes de production plus anciens. Dans cette fin programmée et annoncée du « cycle de prospérité », Obinze fait signe vers une cyclicité capitaliste vicieuse qui inscrit dans le progrès nigérian la prophétie d'un douteux mais nécessaire retour aux origines.

La dernière étape du roman d'initiation d'Ifemelu n'est donc pas dépourvue d'ambiguïté. Ce n'est pas seulement la ville qui a changé, mais aussi le personnage, et la transformation ne tient pas forcément de l'émancipation. Il est ainsi possible de nuancer des lectures, informées par les lectures postcoloniales de Bhabha, qui assimileraient le retour nigérian à un cheminement vers l'hybridité culturelle pour Ifemelu et à la conquête d'un espace tiers. Celui-ci lui permettrait d'atteindre une forme d'étrangeté à elle-même et à sa nation, de déplacer son regard au terme d'un enrichissant parcours de confluence transculturelle¹⁴⁸. La forme de migration quadrangulaire mise en place par Adichie, dans lequel le retour peut être choisi, n'a pas nécessairement des répercussions positives sur la nation de départ¹⁴⁹. Tout comme Idowu, il est intéressant de souligner la manière dont Adichie met en scène deux retours, celui d'Ifemelu et celui d'Obinze qui, quoique différents, tranchent avec une représentation sociologique qui en ferait des trajectoires d'échec. Bien qu'Obinze soit davantage contraint au retour qu'Ifemelu, il devient immensément riche en retournant au Nigéria. Ifemelu a connu une fortune relative aux États-Unis grâce à son blog, qui lui a permis de devenir chargée de recherche à Princeton. Cette expérience professionnelle passée lui permet d'être engagée assez facilement dans un magazine féminin à la mode, où l'on loue son éthique de travail, jugée

¹⁴⁸ ARABIAN Soheila et RAHIMINEZHAD Vida, *Acculturation, Otherness, and Return in Adichie's Americanah: Outside the Homeland*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018 ; OKOLOCHA H. Oby, « Negotiating Race, Identity & Homecoming in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* & Pedie Hollist's *So the Path Does Not Die* » dans Ernest N. EMENYONU, Helen COUSINS et Pauline DODGSON-KATIYO (dir.), *Diaspora & Returns in Fiction: African Literature Today*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2016, p. 143-163.

¹⁴⁹ IDOWU-FAITH Bimbola, « Fictionalizing theory, theorizing fiction: The stylistics of return migration in Chimamanda Adichie's *Americanah* », *irinkerindo : a journal of african migration*, vol. 7, June 2014, p. 23-47.

particulièrement américaine. Cette réussite économique d’Ifemelu est en demi-teinte au regard de l’éducation sentimentale et esthétique dont elle émerge et de la position de pouvoir qu’elle lui confère dans la société qu’elle réintègre. Comme le montre Idowu, lors de son retour, le Nigéria lui semble devenu hideux et détestable : « Ifemelu stared out the window, half listening, thinking how unpretty Lagos was, roads infested with potholes, houses springing up unplanned like weeds. Of her jumble of feelings, she recognized only confusion » (A, 386). Ici, c’est le lexique d’une nature désordonnée (« infested », « weeds ») qui vient décrédibiliser l’urbanité même de l’espace perçu. Julia Siccardi analyse la première description de Lagos comme un « chaos suffocant et assourdissant¹⁵⁰ » n’occasionnant que dépaysement, angoisse, sentiments d’agression et de désillusion.

Bien que l’opinion générale de la critique consiste à conclure qu’Ifemelu se réajuste à cet environnement en apprenant à embrasser sa différence, on est frappé, à la lecture de la dernière partie, par la manière dont Ifemelu a appris à regarder la ville et son pays, comme le suggère Rayniundo, en Américaine. C’est là tout le sens du titre du roman (*Americanah*), qui reprend une étiquette péjorative et stéréotypée désignant la sensibilité particulière des Nigériens de retour au pays, qui, influencés par leur expérience extraterritoriale, trouvent beaucoup à redire sur l’état de la nation et traitent leur environnement avec supériorité et arrogance. Ifemelu cherche à se distinguer de cette population suffisante et hautaine, qui se réunit souvent au Nigeropolitan club. Elle épingle leurs travers avec sarcasme dans un billet de blog, mais n’en traite pas moins les différents personnages de classe populaire avec une violence étonnante (ainsi de l’homme qui vient réparer son carrelage et qu’elle réprimande pour son travail mal fait, ou du serveur qu’elle tance parce que les frites ne sont pas fraîches). Tout se passe comme si la sensibilité aux dominations, accrue aux États-Unis notamment dans l’expérience de l’écriture du blog, venait soudainement s’émousser au contact de personnes vis-à-vis desquelles elle pouvait se montrer remarquablement indifférente. Ifemelu semble n’avoir rien appris de ses réflexions sur le genre lorsqu’elle traite ses anciennes amies d’enfance, souvent entretenues, avec mépris (« she struggled to find, in these adult women, some remnants from her past that were often no longer there », A, 398), n’hésitant pas même à écrire sur l’une de ses amies proches pour tourner en ridicule ce comportement jugé prédateur et désespéré, sans trop mettre en question la responsabilité masculine dans cet état de fait structurel. L’éducation dont semble avoir bénéficié Ifemelu aux États-Unis tiendrait moins de la décolonisation de son esprit que d’une forme de colonisation psychique ou d’un affermissement de son privilège de classe, qui ne la rend capable que de percevoir la laideur environnante. Lorsqu’Obinze ironise sur

¹⁵⁰ SICCARDI Julia, *En quête de transculturalisme*, op. cit. 139.

l'étendue de sa métamorphose en suggérant une trajectoire paradigmatique de *Bildungsroman* (« She's gone, she's learned and she's conquered », A, 433), il n'en remarque pas moins, âprement, qu'Ifemelu donne l'air d'être plus sur la réserve (« You're more self-aware. Maybe more guarded », A, 433). Ce renfermement sur soi et l'aveuglement à autrui affleurent parfois à la conscience du personnage, qui semble surtout lucide quant à l'évolution de sa sensibilité esthétique :

“My taste, I guess. I can't believe how much I find ugly now. I can't stand most of the houses in this city. I'm now a person who has learned to admire exposed wooden rafters.” (A, 433)

“And what an ugly house,” Ifemelu said. [...] And yet she had once found houses like that beautiful. But here she was now, disliking it with the haughty confidence of a person who recognized kitsch. (A, 393)

L'utilisation répétée du terme « ugly » est intrigante. En effet, le roman est sensible, particulièrement dans sa partie américaine, à ce que Sara Rodrigues et Ela Przybylo ont pu appeler « politique de la laideur [nous traduisons]¹⁵¹ ». Les billets de blog d'Ifemelu contribuent à produire et populariser de la théorie, par ailleurs issue d'une tradition du féminisme noir, sur la haine visuelle qui a pu contribuer à une équivalence raciste entre laideur et corps racisés. Attentive à la production disciplinaire de la beauté, Ifemelu réfléchit fréquemment à la nature relationnelle et sociale de la catégorie esthétique de laideur, à la manière dont elle peut perpétuer inégalités, exclusions et oppressions, au fait qu'elle est souvent utilisée comme catégorie commode pour stigmatiser des différences et des marginalités qui ne s'inscrivent pas dans un régime normatif de pouvoir (comme des peaux jugées trop foncées ou des cheveux frisés). Pourtant, quand il s'agit de la ville postcoloniale, elle n'hésite pas à utiliser le terme, comme si sa charge axiomatique était dépourvue de conditionnement social. Elle se place sur un plan esthétique quand elle évoque son goût, et la virulence de son rejet est visible dans les locutions quantitatives qu'elle utilise (« how much », « most of »). La répétition de l'adverbe temporel (« now ») indique qu'elle est consciente de l'apprentissage américain qui l'a conduite à désaimer ce qu'elle admirait dans son enfance, et que cette perception de la laideur a été construite culturellement par son séjour aux États-Unis. Elle semble regretter la transformation mais celle-ci est formulée comme irréversible et sans retour, comme si la laideur des maisons de Lagos était une propriété intrinsèque qui lui avait été révélée *contre son gré*. Elle n'interroge pas la validité de ce nouveau jugement. Malgré une conscience de son « snobisme », qu'elle désigne comme tel, Ifemelu le situe plutôt du côté d'une aristocratie artistique que d'un enjeu de partage colonial, ce qui la conduit à confesser l'affaire avec dérision et légèreté. Pourtant, elle participe ainsi d'une crise représentationnelle de la ville postcoloniale, qui, comme

¹⁵¹ RODRIGUES Sara et PRZYBYLO Ela (dir.), *On the Politics of Ugliness*, New York, Palgrave Macmillan, 2018.

l'explique Sayandeb Chowdhury, a surtout été présentée sous un jour non flatteur, du fait d'un discours idéologique opposant le désordre de l'indépendance à l'harmonie de la tutelle coloniale¹⁵².

3. Retourner au berceau chez Jenny Zhang

La course des héroïnes de Zhang dans le monde est ébranlée par une attraction contraire, déshonorante et confessée à demi-mot, qui les ramène magnétiquement au berceau, à la cellule familiale. Redevenir nourrisson, régresser vers un espace presque intra-utérin : tel est le rêve de ces petites filles qui, en dépit des difficultés rencontrées, assimilent souvent l'enfance à un Éden qu'il s'agirait de prolonger en abolissant l'avancée dévorante de l'Histoire. Ainsi dans « We Love You Crispina », la narratrice est consciente d'une pression à la croissance, mais n'aspire qu'à une forme de fixité à la Peter Pan, représentée par un jeu étrange dans lequel ses parents imitent les deux tranches de pain d'un cheeseburger tandis qu'elle se love entre eux, jouant la garniture. L'embrassade ludique, qui se répète dans la nouvelle, a des allures de sort pour suspendre les forces de changement et apaiser les malheurs :

I knew somehow that I wasn't supposed to like this, that I was supposed to want to go over to my friend's house and I was supposed to want to paint my nails and play tag and jump rope and do the things that kids my age did, but the truth was I only ever wanted to be sandwiched between my parents, I only ever wanted them to need me and I only ever thought about them and all the ways in which I could please them or, better yet, impress them with how much I wanted to remain their daughter and how much I wanted them to remain my parents. (*SH*, 25)

[...] when the great depressed hollow opened up between us and remained for the duration of the night and only closed up a tiny bit when we woke up to my father standing over us, asking if he could be the top bun and if my mom could be the bottom bun and if I could be the cheese and the pickles and the burger and the ketchup and the mustard and the onions and all the things that make a cheeseburger the most astounding food in the entire world. (*SH*, 30)

L'anticipation de l'âge adulte et de son autonomie ne procure aucun plaisir à Christina ; elle n'est qu'un devoir social (« wasn't supposed to », « was supposed to »). La jeune fille souhaite au contraire figer le mouvement dans un tableau permanent de réunification familiale, souligné par la répétition de la locution temporelle « only ever » et des étiquettes de rôles familiaux pétrifiés (« their daughter », « my parents »). Nulle propulsion pionnière, cavale effrénée vers l'ailleurs, mais plutôt cet autre spectre de la littérature américaine de la route, dont

¹⁵² CHOWDHURY Sayandeb, « The Indiscreet Charms of Spatial Ugliness: An Enquiry into a (Post)colonial City », dans Sara RODRIGUES et Ela PRZYBYŁO (dir.), *On the Politics of Ugliness*, New York, Springer International Publishing, 2018, p. 171-192. Les éditrices du recueil montrent bien comment Jamaica Kincaid au contraire utilise la laideur comme une arme contre le touriste néocolonial dans *A Small Place*. 13. « For instance, Jamaica Kincaid, in her polemic *A Small Place*, memorably depicts ugliness as the property of the tourist who neocolonizes the island of Antigua. In this reversal, "a tourist is an ugly human being [...] An ugly thing, that is what you are when you become a tourist, an ugly, empty thing, a stupid thing, a piece of rubbish pausing here and there to gaze at this and taste that." Ugliness is here effectively deployed back against the neocolonial do-gooder tourist subject, such that it is a property not of this or that person, but of the processes, habits, and inclinations of colonial intrusion. »

parle Pierre-Yves Pétilon : le vertige d'un « sleepy hollow », d'une enclave oblomovienne, point mort ou monde clos « soustrait au travail déracinant de l'histoire et au mouvement à travers l'espace, les deux se confondant d'ailleurs dans l'Amérique du XIX^{ème} siècle¹⁵³ », « lieu où à la fois on s'ancre et où l'on prend racine jusqu'à la torpeur, jusqu'à s'enliser dans l'oubli¹⁵⁴ ». Le « sleepy hollow » devient ici cheeseburger qui remplit l'abîme et le transforme en loge confortable (« when the great depressed hollow opened up between us [...] and only closed up a tiny bit »), signifiant médusé, recette éternelle de l'autopromotion américaine (« the most astounding food in the entire world »), pancarte allégorique évoquant tout à la fois le *diner* sur le côté de la route où l'on s'arrête pour une pause, et une forme de nourriture pesante qui leste le corps et l'empêche de bouger. Si les parents de Christina tentent de la pousser vers la maturité et l'indépendance en faisant la réclame de l'âge des flirts, des premières cigarettes et de la conduite, Christina ne répond que par un souhait d'immutabilité : « I felt like this was the reason why I never wanted to get older, because why move forward when it was so brilliant to just remain as we were? » (*SH*, 26).

Cet éclat attrayant de la permanence peut être rapporté à une version du *Bildungsroman* que Jed Esty fait remonter à la période moderniste, et qui donne une importance cruciale au motif de la jeunesse interrompue, du délai ou du report de la maturité. Il s'intéresse notamment à des héros, comme ceux de Kipling, qui cessent de grandir alors même qu'ils sont pris dans des intrigues de mobilité dans l'espace colonial¹⁵⁵. Pour Esty, c'est l'impérialisme, en tant que réalité géopolitique, qui vient perturber la forme du *Bildungsroman* et rend ces héros captifs de leur jeunesse. D'une part, il considère que la forme canonique, si tant est qu'on puisse la figer, reposait sur un passage de la jeunesse à l'âge adulte ; elle trouvait son équivalent dans un conflit entre temporalité capitaliste et temporalité de la nation, où la seconde venait domestiquer l'élan impétueux de la première. L'impérialisme comme violation du temps de la nation déstabilise la logique d'homologie entre âme du personnage et nation¹⁵⁶. En l'absence de forme politique nationale claire, le capitalisme ne saurait être contenu par la forme politique de la nation, ce qui aboutit à des allégories brisées, caractérisées par une absence de clôture venant refléter une forme de « mauvais infini » débridé, dans les termes d'Hegel – celui d'une modernité qui ne saurait être circonscrite¹⁵⁷. Il y a là la naissance d'un genre qu'Esty appelle le « *metabildungsroman* » et qui transcrit l'impossibilité de juguler la sempiternelle machine capitaliste dans le cadre d'une forme biographique. On y trouve des trajectoires à la fois

¹⁵³ PETILLON Pierre-Yves, *La Grand-Route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979. 41.

¹⁵⁴ *Ibid.* 42.

¹⁵⁵ ESTY Jed, *Unseasonable Youth*, *op. cit.*

¹⁵⁶ *Ibid.* 6.

¹⁵⁷ *Ibid.* 27.

interminables et statiques, prises dans un développement continu mais arrêté. D'autre part, le « *metabildungsroman* », à travers ce trope de la jeunesse figée, permet de réinventer l'imaginaire de l'espace colonial en perturbant les valeurs bourgeoises d'un récit qui reposait sur une forme d'historicisme positiviste, en illustrant, à travers l'image d'une jeunesse prolongée, les développements inégaux liés à la colonisation et la réalité ironique de l'idéologie d'un progrès indisponible à tous¹⁵⁸.

On trouve ces deux dimensions dans le texte de Jenny Zhang, où le vertige de l'enfance semble compenser une absence de cohésion nationale : à la promesse de citoyenneté déçue, se substitue une communion dans la tendresse familiale comme antidote au mauvais infini de l'exploitation, toute collectivité ne pouvant être conçue que comme rivalité économique internationale dominée par un géant américain (que symbolise bien l'image impérialiste du cheeseburger). Ce remède est néanmoins corrompu par sa grammaire dévorante (devenir produit de consommation, devenir hamburger). Par ailleurs, les idéaux humanistes du *Bildungsroman* sont aussi renversés par les réflexions de Christina, lucide sur l'impossibilité de la croissance promise par ses parents. Son amour des embrassades familiales renonce aussi radicalement à entrer dans la fable humaniste de la modernisation, promise aux populations immigrées comme, à l'époque coloniale, aux populations colonisées, de sorte qu'on peut penser qu'elle sait d'emblée que son âge adulte l'excluera de ce mythe fallacieux de la croissance. Demeurer, rester, végéter, autant de solutions pour contrer ce fatum de la discrimination à venir, d'une majorité peu attrayante car assimilable à l'asservissement. Dans un entretien, Jenny Zhang commente la récurrence de l'attraction pour l'*être-bébé* (*being baby*) dans son œuvre en suggérant qu'il y a là une métaphorisation d'une aspiration collective et culturelle à l'innocence, particulièrement importante pour des populations marginalisées, auxquelles on a souvent refusé le privilège de la pureté et la candeur de l'enfance¹⁵⁹. Une telle immobilisation dans le sanctuaire de l'enfance n'est pas absente d'une tradition de récits de pionniers ironisant sur l'idéologie américaine du progrès. Il suffit de penser à *My Antonia*, où les illusions du passage à l'âge adulte sur le territoire américain sont mises à mal par le sort d'Ántonia et de Jim, qui restent tous deux sous tutelle parentale dans leurs amours, captifs de souvenirs d'enfance idéalisés auxquels ils ne cessent de retourner. La structure circulaire du roman exprime l'éternel retour du même où conduirait l'expérience américaine. Dans la conclusion du roman, le héros

¹⁵⁸ *Ibid.* 3.

¹⁵⁹ RODRIGUEZ ESTRADA Roberto, « Jenny Zhang Explains Why We Want to Be Baby », art. cit. « I also got really obsessed with the idea of being a baby, of *being baby*. I know that idea was a big thing last year and I think it's probably because as a culture everything felt so corrupted that there was a fetishization of returning to innocence, which we wanted collectively as a culture. But I think a lot of people have been wanting that, people who have been disbarred from innocence, or who never got to be innocent and never got to be a baby, and that includes, I think, a lot of marginalized folks who are treated as guilty or dangerous from a very early age. I think all these people have been longing for babyhood a lot longer than our collective culture and society has been. »

se reconforte par une forme de nostalgie de l'arrivée à Black Hawk, qui déjoue l'idée d'une amélioration de son sort¹⁶⁰. Le tableau qu'il fait d'Ántonia, dépourvue de voix propre, dans son verger édénique, semble également figer le personnage dans un état naturel et prélapsaire, contraire du mouvement. Le roman conclut sur la permanence plutôt que sur la métamorphose, Jim n'ayant pas connu de véritable initiation et de croissance, mais seulement pris conscience de l'éternel retour du même.

4. « Roadtrips »

Les *roadtrips* qui figurent dans *Sour Heart* accompagnent cette impression d'absence de changement et de permanence dans une infinité suspendue. On pourrait même dire que le mouvement de la voiture filant à toute allure intensifie le sentiment d'une fuite en avant, qui cherche à compenser la conscience d'un retard irrattrapable ou d'une damnation tragique :

We jumped into the car, wild and scared. My father gunned it and we sped past yellow lights turning red and before any of us even had a chance to catch our breath, we were on the highway and the construction on both sides felt to me like the old way rebuilding itself, even though I knew nothing would ever emerge, that ten years from now, we would be on this highway again and I would see the orange vests and the safety cones and the men deep down in the ditches calling out to each other and the same old lanes, still dangerously narrow, and the traces of the faded white safety lines that we were as dependent on for marking the passage of time as scientists were dependent on the whorls in the trunks of trees to reveal the long history of what had been and what would now be. (*SH*, 32)

Dans la première nouvelle, où se multiplient les délocalisations, cette fuite dans l'« Oldsmobile bordeaux » (« maroon oldsmobile ») fait suite à une éviction et à des actes vengeurs de vandalisme de la famille sur leur ancien immeuble. L'imaginaire de la fuite de gangsters, associé à la vitesse (« we sped past yellow lights ») et à la *terra nulla* d'un nouveau départ, est contredit par la description des travaux sur le bord de la route. Loin d'être présentées comme des étapes éphémères en vue d'une transformation du paysage, ces opérations deviennent les marqueurs d'un ordre dilaté qui ne cesse de se perpétuer (« the orange vests and the safety cones and the men deep down in the ditches calling out to each other and the same old lanes »), l'entrée dans un régime temporel entravé assimilant la route à une demeure limbique, état d'incertitude et d'indécision ne menant à aucune destination (ten years from now, we would be on this highway again »). Seule l'érosion de la blancheur des lignes scande un passage du temps au ralenti, aux inflexions infinitésimales mesurables à l'échelle de millénaires, comparable en cela à la croissance des arbres. Cette impression de ne jamais pouvoir aller de l'avant s'aggrave

¹⁶⁰ CATHER Willa, *My Ántonia*, Oxford, Oxford University Press, 2008. 196. « I had only to close my eyes to hear the rumbling of the wagons in the dark, and to be again overcome by that obliterating strangeness. The feelings of that night were so near that I could reach out and touch them with my hand. I had the sense of coming home to myself, and of having found out what a little circle man's experience is. For Ántonia and for me, this had been the road of Destiny; had taken us to those early accidents of fortune which predetermined for us all that we can ever be. Now I understood that the same road was to bring us together again. Whatever we had missed, we possessed together the precious, the incommunicable past ».

jusqu'à la panne finale de la voiture, que les personnages sont obligés de pousser. Dans les mots désespérés de la mère de la famille, le retard est perpétuel : « "We'll always try to be ahead but we'll always be behind. We'll be like this forever" » (*SH*, 37).

Dans « *We Love You Crispina* », la voiture n'est pas le seul moyen de transport défaillant. À un moment du récit, la mère profondément irritée par son mari insiste pour descendre du bus. La famille se retrouve ainsi, désœuvrée, à arpenter le bas-côté dangereux de l'autoroute. Cette image saisissante d'un personnage laissé sur le bord de la route revient dans « *My Days and Nights of Terror* ». Dans cette nouvelle, la jeune Mandé, issue d'un milieu plus aisé que Christina, se trouve embarquée dans un voyage en famille vers le Sud, qui la réjouit immensément. L'itinéraire vertical s'accompagne pour l'héroïne d'une découverte de la ferveur communiste de ses parents, lorsqu'ils se mettent à entonner des chants anti-impérialistes :

In the car it was 60 miles to Baltimore and 890 to Orlando, a few more after that to the Gulf of Mexico and we all wanted to get there. We were intent on a southern destination and we were prepared for the long haul. My dad played tapes of old Communist chants and we turned up the volume and filled the car with the voices of young boys and girls who had pledged to be lifelong revolutionaries for their country. The first song on the tape was the Chinese national anthem [...] The next song was an anti-imperialism song, a word I had finally learned in school and curiously, it was presented as a neutral thing, nothing to be ashamed of. (*SH*, 231)

La bande-son placée sous le signe d'un refus de la conquête, de l'enthousiasme pour le régime révolutionnaire communiste pourrait sembler contradictoire avec la quintessence du topos de l'imaginaire américain de la grand-route. Cet imaginaire est lui-même impérialiste puisqu'intrinsèquement lié à la destinée manifeste, à la progression de la Frontière, au « cadastre puritain » dont parle Pétilion, et qui a consisté à établir un « garde-fou contre la terreur du *wilderness* et de la sauvagerie¹⁶¹ » en la quadrillant et en l'épuisant par l'appropriation. Dans la forme américaine du voyage par la route s'infiltré ici, insidieusement, le cauchemar mccarthyste qui traverse le vingtième siècle et dont parle Hofstadter¹⁶², à savoir la croyance en l'existence d'un complot de l'ombre qui conspirerait à la destruction de la nation. La fiction paranoïde et conspirationniste est délibérément confirmée par Zhang, dans un esprit de dérision et de provocation qui esquisse la possibilité d'une résistance communiste depuis l'intérieur d'un habitacle où une armée secrète chante à tue-tête et sans honte (« nothing to be ashamed of ») la mort de l'impérialisme américain. C'est toutefois une autre forme de voyage américain que convoque alors Zhang – non pas la « cavale » dont parle Pétilion, qui s'effectuerait horizontalement le long de la ligne de chemin de fer continentale, mais un parcours de l'autre carte, qu'esquisse Kerouac :

¹⁶¹ PETILLON Pierre-Yves, *La Grand-Route. Espace et écriture en Amérique*, op. cit. 184.

¹⁶² HOFSTADTER Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, New York, Vintage, 2008.

[...] un autre mode de l'occupation du sol qui ne se ferait plus, ne se serait pas faite, dans la direction Est-Ouest de l'effraction et de la conquête (franchissant les obstacles, taillant les routes, perçant des tunnels, construisant des ponts, défrichant les forêts, arasant la diversité de la faune et de la flore), mais aurait été une pénétration rêveuse, voluptueuse (les noces de W.C. Williams) du Nord au Sud, suivant le fil de l'eau, depuis l'origine (la fourche), jusqu'à la haute mer et le delta¹⁶³.

Cette topographie rêveuse de l'Amérique telle qu'elle aurait pu être, celle du sommeil, de la patience (c'est un long voyage auquel on se prépare comme le signale l'expression « the long haul ») s'opposerait au contre-la-montre symbolisé par le personnage de Cassady dans *On the Road* ; elle demeure cependant une utopie. La tendresse promise par le projet sudiste, assimilé par Mende à une dérive océanique (« We were probably going to buy sombrero hats for a dollar apiece and let them fall apart in the ocean if and when we finally got there », *SH*, 233), ou l'incitation du père à cueillir le moment, se voient contaminés par une forme de violence grandissante. À mesure que la mère ne cesse de proposer de se rediriger vers l'Ouest, le champ de bataille se relocalise dans la voiture : « My mother asked my father again about California, and he said to drop it, but she asked again, and a few minutes later, asked again, and then again, and again » (*SH*, 233). L'insistance acharnée de la mère à présenter l'Ouest comme la plus belle partie du pays (« "The western part of any country is always the most beautiful and everyone should get to see the most beautiful part of the country they live in" », *SH*, 233) se heurte à un obstacle indicible chez le père. Peut-être est-ce la conscience implicite de l'« héritage de la conquête » dont parle Patricia Limerick, qui ferait de l'Ouest non pas un paradis esthétique, mais le monument d'une histoire de violences, d'exploitation raciale et de sinophobie¹⁶⁴. Limerick montre bien comment, au dix-neuvième siècle, la Californie a servi de fer de lance à un mouvement national, dans lequel les émigrés chinois ont été construits politiquement comme boucs émissaires¹⁶⁵. Le père ordonne à la mère de sortir de la voiture et la laisse sur le bord de la route. Elle disparaît alors comme un point à l'horizon, ce qui suscite l'anxiété de la jeune fille :

In the car, I watched her grow smaller and smaller as we drove down the highway in silence [...] I would just anticipate the moment when her tiny dot of a figure grew larger and larger until she was exactly the size that she had always been, and the relief I would feel in knowing that was never going to change. (*SH*, 234)

En cherchant à échapper au cadastre et à la conquête de l'Ouest, le père autoritaire répète un régime oppressif et patriarcal qui laisse littéralement la mère sur le bord du chemin. Cette domination sexiste nuance l'image unifiée d'une littérature qui s'intéresserait au « Tiers Monde exclu par le codage binaire du cadastre, rejeté dans l'ombre et l'oubli », à un tableau des « exilés

¹⁶³ PETILLON Pierre-Yves, *La Grand-Route. Espace et écriture en Amérique*, op. cit. 123-124.

¹⁶⁴ LIMERICK Patricia Nelson, *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*, New York, W. W. Norton & Company, 1987.

¹⁶⁵ *Ibid.* 262-263. « The issue of the Chinese scapegoat became a pillar of California politics, a guaranteed vote getter ».

venus d'un "pays invisible", errant la nuit sur les bas-côtés de la route et qu'éclaire un fugitif instant le faisceau des phares¹⁶⁶. » Contradictions des luttes mises en image : le père, lui-même, se met à représenter « l'élan phallique¹⁶⁷ » du conquérant puritain seul dans l'espace qu'il a dévasté, et qu'il cherchait à fuir. Dans « We Love You Crispina », sur le bord de la voie, on se dispute, on se déchire et on s'abandonne. Ici, le regard indifférent du père fabrique lui-même une marge qu'il rejette dans l'insignifiance (« smaller and smaller », « her tiny dot of a figure ») ; la fille, quant à elle, s'accroche à ce détail infime qui devient ligne de mire de l'aventure.

La relecture de l'histoire de l'Ouest que propose Limerick se manifeste dans d'autres voyages en voiture du corpus. Elle s'intéresse notamment à la manière dont les Anglo-Protestants se sont approprié la Californie, auparavant mexicaine, par un affrontement autour des ressources naturelles et un accaparement des terres. Elle met aussi en valeur la manière dont le chemin de fer a inauguré une période longue, au cours de laquelle la cultivation des fruits et des légumes en Californie a reposé sur une main d'œuvre saisonnière massivement immigrée du Mexique. Ainsi, l'économie du Sud-Ouest des États-Unis a longtemps été dépendante du travail mexicain, situation accentuée pendant la seconde guerre mondiale par le *bracero program*, mettant à mal l'idée d'une frontière nette entre les deux pays, ou la rapportant davantage à une fiction sociale. Cependant, cette nécessité d'une population migrante et la captation du profit généré par un travail mal rémunéré se sont aussi accompagnées d'un ressentiment grandissant à l'égard des populations mexicaines, graduellement désignées comme « étrangères » (alien) et prises pour cible, notamment lorsqu'elles séjournent illégalement sur le territoire, ce que Limerick identifie comme l'un des plus grands paradoxes contemporains¹⁶⁸. Cette concurrence dans l'Ouest, et ce mélange d'intégration et d'exclusion des populations mexicaines du paysage californien, trouvent une image frappante dans *Mean* de Myriam Gurba, lorsque celle-ci s'amuse en voiture avec ses amies. Son regard est néanmoins aimanté par le labour qu'elle perçoit au loin dans des champs de fraises :

We passed strawberry fields.

Mexicans hunched in them, harvesting. These were the Mexicans whose kids Dad made educational materials for, and there I was, riding up the freeway with drugs, multicultural friends, and candy. I felt bad that I was mostly Mexican but didn't have to be out there doing that, ruining my body so people could have strawberries to eat. Adrenaline and other chemicals overwhelmed my guilt. [...]

I stared at the Mexicans

I sucked on my lollipop. (*M*, 45)

¹⁶⁶ PETILLON Pierre-Yves, *La Grand-Route. Espace et écriture en Amérique*, op. cit. 205.

¹⁶⁷ PETILLON Pierre-Yves, *La Grand-Route. Espace et écriture en Amérique*, op. cit. 121.

¹⁶⁸ LIMERICK Patricia Nelson, *The Legacy of Conquest*, op. cit. 258. « It is surely one of the greater paradoxes of our time that a large group of these people, so intimately tied to the history of North America, should be known to us under the label "aliens" [...] »

La narratrice prend la mesure de la disparité de classe qui la sépare des travailleurs en insistant sur le contraste entre la pénibilité de leur tâche et le loisir que représente pour elle le road trip. Ce faisant, elle met bien en images l'idée d'une mobilité comme privilège, y compris une mobilité apparemment contestataire, legs d'un imaginaire de la contre-culture et du Nouvel Hollywood (« drugs, multicultural friends, and candy »), dont un effet structurel serait de laisser sur le bord de la route, ou en toile de fond, des êtres humains dont le corps comme capital générerait le profit des autres (« ruining by body so people could have strawberries »). Sont ainsi illustrées les critiques adressées par la géographe féministe Doreen Massey à des théorisations du postmoderne considérant l'absence d'ancrage comme universelle, sans prendre en compte les positionnements différentiels dans l'espace-temps de groupes sociaux distincts, et sans envisager que cette impression d'exil puisse servir d'outil au pouvoir : « It is that the mobility and control of some groups can actively weaken other people. Differential mobility can weaken the leverage of the already weak. The time-space compression of some groups can undermine the power of others¹⁶⁹ ». Dans la scène décrite par Gurba, le mouvement filant de la voiture immobilise davantage les silhouettes mexicaines, figées dans le cliché indifférencié (« These were the Mexicans whose kids Dad made educational materials for »), pétrifiés dans une posture statuaire ou picturale (« hunched in them, harvesting »). La conclusion ironique, qui signale l'absence réelle de prise de conscience de la lutte des classes et la persistance d'un désir hédoniste (« I sucked on my lollipop »), n'en amoindrit pas moins la manière dont le road trip sert d'outil narratif à un constat sur l'échec démocratique de l'Ouest. Ce faisant, Gurba renoue avec un courant régionaliste américain, que Stephen Hong Sohn distingue d'une littérature de couleur locale, et qui déstabiliserait l'idée d'un passé agraire commun et éternel pour mettre en valeur les origines plurielles des États-Unis¹⁷⁰.

En remplissant le paysage de présences habitées, Gurba s'oppose aussi à une certaine rhétorique désertique de la Californie. Dans une tribune, Gurba a exprimé beaucoup de virulence à l'égard des nombreux essais de Joan Didion sur cette région¹⁷¹. En dépit de son admiration pour l'autrice et de l'inspiration qu'elle a pu représenter, Gurba reproche à Didion une grammaire raciale qui fait du Mexique un espace de loisir, un portail vers l'Ailleurs, un royaume léthargique où le temps peut s'arrêter, venant corroborer des tropes racistes sur la paresse des Mexicains, ou suggérant un simple répertoire de sonorités musicales dans lequel Didion vient piocher. Elle exprime également son malaise vis-à-vis d'un texte comme « Los

¹⁶⁹ MASSEY Doreen, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994. 150.

¹⁷⁰ SOHN Stephen Hong, « These Desert Places: Tourism, the American West, and the Afterlife of Regionalism in Julie Otsuka's *When the Emperor Was Divine* », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 55, n° 1, 2009, 163-188. 165.

¹⁷¹ GURBA Myriam, « It's Time to Take California Back from Joan Didion », *Electric Literature*, 12 mai 2020, [<https://electricliterature.com/its-time-to-take-california-back-from-joan-didion/>], consulté le 18 mars 2022.

Angeles Notebook », dont elle se sent à la fois proche – elle a grandi dans la région – et distante. En effet, la présence des populations mexicaines, si familière, est rendue invisible dans le texte de Didion, évoquée seulement de manière oblique, fantomatique, par de rares occurrences symboliques qui l’enthousiasment et la frustrent. C’est ainsi une manière de mettre à distance la phrase du critique Michiko Kakutani, qui aurait affirmé : « California belongs to Joan Didion ». Revenant sur l’histoire controversée du territoire que nous avons évoquée, Gurba propose de rendre la Californie à celles et ceux qui ont contribué à la faire et dont le travail a été oublié. Effectivement, Pétilion identifie bien dans le film *Play It as It Lays*, écrit par Joan Didion et réalisé par Frank Perry, ce motif du « lieu zéro » : il considère que le désert qui cerne la ville de Los Angeles dans laquelle navigue l’héroïne Maria Wyeth met à mal sa tentative de cerner son passé et devient l’« image physique de la zone de terreur muette que Maria détecte en elle-même¹⁷² ». Parler de Los Angeles et du désert, ce serait aller vers la vanité, l’absence, l’extinction ou l’impossibilité d’une Histoire « nulle et non avenue ». On trouve là l’une des attitudes américaines face au désert comme réalité naturelle et sans histoire qu’identifie Patricia Limerick : «[A]ttitudes toward nature as a biological reality in human life—vulnerability to hunger, thirst, injury, disease, and death; attitudes toward nature as an economic resource—a container of treasures awaiting extraction or development; and attitudes toward nature as an aesthetic practice. These three categories provide some structure for American encounters with the desert¹⁷³». Cela fait également écho à la manière dont un courant américain moderniste a pu s’appuyer sur l’Ouest, et notamment sur la géographie du désert, pour revendiquer un art spécifiquement national, affranchi d’attaches européennes. Cependant, comme le montre Steven Song Hohn, ces projets esthétiques et leurs représentations des populations amérindiennes ont bien souvent émané de points de vue anglo-américains opacifiant une archéologie propre à l’Amérique. On trouve un même désir de repeupler les déserts du Sud-Ouest par une armée d’échos dans le road trip que décrit Valeria Luiselli dans *Lost Children Archive*, paru en 2019. Bien que cette traversée des États-Unis par une famille recomposée soit nourrie de références intertextuelles à des œuvres évoquant des migrations antiques (Pound ou Homère notamment), elle s’apparente aussi à une tentative difficile d’établir une archive historique d’une réalité américaine disparue et souvent tue. Les deux parents se sont rencontrés lors d’un projet de documentaire sonore. Le père, qui se présente comme « documentarian », part en quête de la mémoire des Apaches ; la mère, qui se dit « documentarist », veut collecter des sons pour un projet sur les enfants mexicains perdus à la frontière migratoire. Le texte, dans

¹⁷² PETILLON Pierre-Yves, *La Grand-Route. Espace et écriture en Amérique*, op. cit. 172.

¹⁷³ LIMERICK Patricia Nelson, *Desert Passages: Encounters with the American Deserts*, Albuquerque, UNM Press, 1985. 6.

les boîtes lacunaires de documents auxquels il nous confronte, dans le divorce progressif qu'il met en scène, s'attache à rendre palpable cet évanouissement, à lui redonner texture et densité pour ne pas faire du désert un simple espace naturel et anhistorique, vierge de conflits, d'affrontements et d'enjeux sociaux¹⁷⁴.

Bien qu'on ait souvent mis en valeur, chez Kincaid, un besoin de voyage et de déracinement à même de transcender des étiquettes dichotomiques, des identités rhizomatiques plus séduites par les « routes » que par les « roots » dans la terminologie de Paul Gilroy¹⁷⁵, il nous semble que le personnage de Lucy ne parvient pas non plus à s'enthousiasmer d'une poétique du voyage que chercherait à lui inculquer Mariah. Pour Stella Bolaki, Lucy résiste à un imaginaire universel du nomadisme et de la déterritorialisation¹⁷⁶ ; elle ne parvient pas à se construire une identité cosmopolite, mais exhibe plutôt les soubassements inégalitaires et asymétriques qu'une telle conception monolithique du voyage présuppose. Ceci est particulièrement perceptible lorsque l'héroïne prend le train lors d'une excursion vers les Grands Lacs organisée par Mariah. Loin de céder à l'exaltation de cette dernière pour l'expérience sensible du corps en mouvement (« she wanted me to experience spending the night on a train and waking up to breakfast on the train as it moved through freshly plowed fields », *L*, 28), Lucy se sent immédiatement ramenée à une place figée dans un ordre pétrifié :

In one of the few films I had seen in my life so far, some people on a train did this—settled into their compartments [...] We went to the dining car to eat our dinner [...]. The other people sitting down to eat dinner all looked like Mariah's relatives; the people waiting on them all looked like mine. The people who looked like my relatives were all older men and very dignified, as if they were just emerging from a church after Sunday service. On closer observation, they were not at all like my relatives; they only looked like them. My relatives always gave backchat. Mariah did not seem to notice what she had in common with the other diners, or what I had in common with the waiters. She acted in her usual way, which was that the world was round and we all agreed on that, when I knew that the world was flat and if I went to the edge I would fall off. (*L*, 32)

Le train appelle un répertoire de souvenirs filmiques mettant davantage l'accent sur une sociabilité soigneusement classée par compartiments, figée dans le marbre comme sur une pellicule poussiéreuse (« settled into their compartments »). On songe à des adaptations d'Agatha Christie reproduisant les hiérarchies sociales au fil des classes de wagons, ou aux films de Hitchcock mettant en scène le motif du train comme forum élitiste où se jouent de sombres machinations (*Strangers on a Train*). Le train n'offre pas l'occasion d'un brassage

¹⁷⁴ Il y a, par exemple, une insistance à apprendre aux enfants le passé presque effacé des territoires traversés, notamment le passé mexicain des états comme l'Arizona : « The United States stole it, says my husband. I nuance his answer. I tell the boy that Mexico kind of sold it, but only after losing the war in 1848. I tell him it was a two-year war, which Americans call the Mexican-American War and Mexicans call, perhaps more accurately, the American intervention ». LUISELLI Valeria, *Lost Children Archive*, Londres, Fourth Estate, 2020. 125.

¹⁷⁵ YASSINE-DIAB Nadia, *Aliénation et réinvention dans l'œuvre de Jamaica Kincaid*, op. cit. 177.

¹⁷⁶ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 65. « Similarly, she is unable to embrace a poetics of travel, in accordance with the Deleuzian notion of nomadism, which Caren Kaplan ironically describes as a form of travel that apparently allows everyone to “meet... en train”. »

social ou de nouveaux transferts : il installe et appuie un partage préexistant. La possibilité de l'hybridité et du métissage associée au déplacement est aussi mise à mal par la description du wagon-restaurant qui ne fait qu'entériner la « dichotomie du monde contemporain¹⁷⁷ » le long d'une ligne raciale et coloniale. Tout comme dans le compartiment, l'écriture assoit les dominations à travers un tableau immobilisé d'individus à leur table, assignés à un lieu fixe. Bien que l'identification à la population africaine-américaine soit nuancée par une remarque mettant l'accent sur les origines diasporiques soudainement essentialisées du personnage (« On closer observation, they were not at all like my relatives ; they only looked like them. My relatives always gave backchat »), la scène évoque l'histoire de la ségrégation aux États-Unis, tout juste abrogée par le Civil Rights Act en 1965. Les mots de la doctrine Plessy v. Ferguson – « séparés mais égaux » – résonnent puissamment dans cet espace où l'égalité semble considérée par tous comme acquise (aussi évidente que la forme ronde du globe terrestre), tout en étant fondamentalement mise en crise par l'indéniable partage entre les serveurs et les clients. L'attention que porte Lucy aux séparations invisibles rejoint les interrogations de James Clifford sur l'univocité du terme et du phénomène sociologique du « voyage ». Effectivement, comme il le rappelle, il est important de s'attacher à décrire des « cosmopolitismes discordants [nous tradisons] » (« discrepant cosmopolitanisms ») qui produisent des réalités aussi divergentes que des voyages n'occasionnant pas d'expression créative ou de formes littéraires, des mouvements dépendants et contraints impliqués dans des rapports de travail¹⁷⁸. Lucy s'inscrit dans une histoire, décrite par Clifford, d'accompagnants du voyage traditionnellement exclus du droit à l'étiquette du voyageur, réservée à une classe victorienne bourgeoise individualiste – elle ne voyage pas pour le plaisir mais parce qu'elle travaille et que son employeuse l'exige, bien qu'elle cherche à trouver là une occasion plaisante. Cela conduit Clifford à remettre en cause le binarisme entre l'acte de demeurer-résider et celui de (par)courir le monde, pour sonder plutôt leur entrecroisement permanent : « everyday practices of dwelling and traveling : traveling-in-dwelling, dwelling-in-traveling¹⁷⁹ ».

¹⁷⁷ YASSINE-DIAB Nadia, *Aliénation et réinvention dans l'œuvre de Jamaica Kincaid*, op. cit. 137.

¹⁷⁸ CLIFFORD James, « Travelling Cultures », dans Lawrence GROSSBERG, Cary NELSON et Paula TREICHLER (dir.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, p.96-116. 106-107. « Victorian bourgeois travelers, men and women, were usually accompanied by servants, many of whom were people of color. These individuals have never achieved the status of “travelers”. Their experiences, the cross-cultural links they made, their different access to the society visited, such encounters seldom find serious representation in the literature of travel. Racism certainly has a great deal to do with this... A host of servants, helpers, companions, guides, bearers, etc. have been discursively excluded from the role of proper travelers because of their race and class, and because theirs seemed to be a dependent status in relation to the supposed independence of the individualistic bourgeois voyager. [...] Obviously, many different kinds of people travel, acquiring complex knowledges, stories, political and intercultural understandings, without producing “travel writing”. »

¹⁷⁹ *Ibid.* 108.

Le regard de Lucy est informé par cette réflexion sur l’ambiguïté du voyage comme syntagme universel et, à l’instar de ce que dit Clifford, il réside en parcourant, s’ancre localement tout autant qu’il se déplace. Une telle tension entre déterritorialisation et territorialisation est perceptible, au matin, lorsque Lucy est invitée par Mariah à contempler les champs fraîchement labourés :

Early that morning, Mariah left her own compartment to come and tell me that we were passing through some of those freshly plowed fields she loved so much. She drew up my blind, and when I saw mile after mile of turned-up earth, I said, a cruel tone to my voice, “Well, thank God I didn’t have to do that.” I don’t know if she understood what I meant, for in that one statement I meant many different things. (*L*, 33)

Caren Kaplan interroge la manière dont beaucoup de discours du déplacement contiennent en filigrane une notion adverse de position. Celle-ci a beaucoup été explorée par les théories européennes et américaines féministes de la subjectivité qui, dans les années 1980, ont davantage mis l’accent sur la force du local comme outil de lutte politique et culturelle. Ainsi, des géographes féministes se sont demandé comment le genre influençait la mobilité mais produisait également des ancrages qu’il ne fallait pas passer sous silence, au risque de perdre en responsabilité¹⁸⁰. Tout se passe comme si l’injonction de Mariah à contempler le panorama qui défile, invitation à savourer un sentiment de détachement, de flottement, de fluidité (« passing through »), ne pouvait rencontrer qu’une tenace émotion accrochée au paysage. Lucy ne parvient pas à survoler la scène, mais elle s’y positionne dans la lignée de « la politique du lieu » défendue par Adrienne Rich (« politics of location¹⁸¹ »), consistant à produire un examen réflexif de sa propre situation géographique, historique et sociale même et surtout dans un contexte d’échanges transnationaux. Les yeux se concentrent sur la terre retournée, ils y plongent, et se projettent dans ce geste de labour. Dans la politique du lieu, il nous faut entendre davantage qu’une situation géographique abstraite, figée et essentielle selon Kaplan, mais des sites dynamiques et historicisés, multiples et eux-mêmes sujets au changement. La répartition cruelle de Lucy (« Well, thank God I didn’t have to do that ») démystifie l’idée d’un espace naturel vierge de rapports sociaux en convoquant une histoire subliminale d’esclavage et d’exploitation des terres pour les populations africaines-américaines mais aussi amérindiennes, dans lesquelles Lucy se projette dialectiquement¹⁸². Il y a un réseau de positions multiples auxquelles le regard de Lucy s’arrime (« I meant many different things »). Plus que Rich, dont Kaplan considère qu’elle ne renonce pas à un paradigme du voyage comme expérience transformative, notamment dans l’intérêt d’un décentrement du regard culturel pour apprendre

¹⁸⁰ KAPLAN Caren, *Questions of Travel*, *op. cit.* 168-169.

¹⁸¹ RICH Adrienne, « Notes Toward a Politics of Location », dans Myriam DÍAZ-DIOCARETZ et Iris M. ZAVALA (dir.), *Critical Theory*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1985, vol.1.

¹⁸² BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, *op. cit.* 31-33. Pour Stella Bolaki, Mariah demande à Lucy d’admirer une nature décontextualisée d’une histoire traumatique ce qui creuse le fossé perceptif entre elles.

d'autres cultures, Lucy renverse la dynamique classiquement formulée de l'ethnographie. Diagnostiquée par Clifford, celle-ci voudrait que l'anthropologue privilégie une forme de résidence au voyage, en considérant son travail de terrain (« fieldwork ») comme un séjour prolongé lui permettant de creuser en profondeur les relations sociales¹⁸³. Une telle valorisation du travail de terrain – littéralement en anglais « fieldwork » – est ici retournée sarcastiquement par un personnage qui, en faisant signe vers un autre travail de la terre, insinue que la position de l'ethnographe qui s'intéresse à d'autres champs, et donc à d'autres cultures, n'est pas pure immersion mais également cheminement à distance, voyage en direction d'un lieu d'exploration qui n'est jamais vraiment atteint. En envisageant également un travail de terrain plus pénible, dont elle aurait été épargnée, Lucy consolide aussi métaphoriquement sa position d'ethnographe de ses hôtes américains, résidant dans leur demeure et observant leurs mœurs sans complaisance, sans hésiter à faire d'eux des « native informants » à même de la renseigner sur les réalités étranges et parfois volontairement figées de l'Amérique du Nord.

Ainsi, ce deuxième chapitre nous a permis d'explorer la manière dont les autrices exploraient le genre du *Bildungsroman* pour exprimer leur différence affectivement : cette singularité s'incarne dans un désir esthétique de faire ressentir des forces de constriction, de chute, de stase, de déclin ou encore de destruction qui peuvent peser sur un individu, plutôt que des sentiments de fluidité et de mobilité. Nous avons tout d'abord étudié les variations sur le motif de la prison domestique en nous intéressant à l'impersonnalité des demeures chez Lahiri, qui ne servent pas de refuge à l'intériorité, puis aux motifs d'excédent chez Zhang avec la multiplication d'enclaves urbaines pleines à craquer, et enfin à la geôle gothique chez Kincaid. Dans un deuxième temps, nous avons cherché à isoler des occurrences de pesanteur en soulignant qu'elles servaient d'image aux passages dépressifs chez Adichie, qu'elles offraient un contrepoint clownesque à une éthique capitaliste du succès chez Zhang et qu'elles dessinaient un horizon utopique d'anéantissement de l'égo chez Kincaid. Enfin, nous avons montré que les textes décorrélaient mouvement géographique et progression sociale en liant les motifs du voyage et de la mort chez Lahiri, de l'apprentissage et de la laideur dans le roman d'Adichie, de la maturité et du berceau dans le recueil de Zhang, et enfin, dans l'intégralité des textes, de la route et de l'ancrage. Puisque le *Bildungsroman* a souvent été mêlé au genre de la romance dans un canon d'œuvres écrites par des femmes, le troisième chapitre va s'employer à montrer comment le corpus manipule l'affect central associé à la romance, à savoir le bonheur.

¹⁸³ CLIFFORD James, « Travelling Cultures », *op. cit.* 99.

CHAPITRE 3

ROMANCE ET COMMUNAUTÉ : DÉSAFFILIATIONS AMOUREUSES ET BONHEUR IRRÉEL

All diasporas are unhappy, but every diaspora is unhappy in its own way¹.

Lorsque le *Bildungsroman* s'est conjugué au féminin au dix-neuvième siècle, il a eu tendance à emprunter au genre de la romance². En témoigne, comme le fait remarquer Elaine Hoffman Baruch, la place centrale du mariage qui a longtemps constitué le *telos* du *Bildungsroman*, organisé autour d'un personnage de femme : « But unlike the male *Bildungsroman*, the feminine bildungs take place in or on the periphery of marriage. That is its most striking characteristic³ ». Pour Baruch, cela revient à dire qu'une certaine quête individualiste des personnages féminins – la poursuite de nouvelles expériences et de nouveaux savoirs – a longtemps été médiée par un intermédiaire masculin, associant au mariage les fonctions d'une institution éducative, aspiration rarement conclusive. Pour Baruch, cette quête de l'amour s'opère le plus souvent au détriment d'une inclusion organique dans l'ordre social, parfois au péril de la vie des héroïnes, ce qui fait de ces romans bien plus souvent des « *Bildungsromans manqués*⁴ », actant un divorce plutôt qu'une fusion avec la communauté sociale.

Ce n'est pas que le *Bildungsroman* traditionnel, dit de classification, dont parle Franco Moretti, n'ait pas conféré une place de choix à une telle téléologie maritale, mais elle est, dans l'exemple classique de Wilhelm Meister, synonyme de bonheur et de socialisation. Ces deux termes sont associés, pour Moretti, dans la forme canonique du *Bildungsroman*, dans laquelle un certain bien-être se confond avec le devoir : le mariage final de Wilhelm procure un semblant de clarté et de paix. Celle-ci correspondrait à une idée du bonheur développée par Schiller et Goethe annulant les tensions de l'individu avec le monde qui l'entoure, et annonçant l'avènement d'une concordance entre désir individuel et désir collectif, l'alignement de la subjectivité sur l'ordre du groupe. Cette version du bonheur est bien exprimée par l'étymologie du mot allemand *Glück*, qui synthétise des notions de joie et de fortune, de sort ou de chance⁵.

¹ MISHRA Vijay, *Literature of the Indian Diaspora: Theorizing the Diasporic Imaginary*, Londres/New York, Routledge, 2008. 1.

² Voir par exemple ELLIS Lorna, *Appearing to Diminish: Female Development and the British Bildungsroman, 1750-1850*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999. 87. « [T]he female *Bildungsroman*'s roots are in the romance tradition. From the romance, the female *Bildungsroman* adapted the interest in what constitutes female power, and specifically how that related to the power of the gaze. The female *Bildungsroman* generalizes how the gaze is used, so that the emphasis moves from a more literal gaze to the power involved in understanding how subjectivity is constructed by appearances. »

³ BARUCH Elaine Hoffman, « The Feminine "*Bildungsroman*": Education through Marriage », art. cit. 335.

⁴ *Ibid.* 357.

⁵ MORETTI Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Londres, Verso Books, 1987. 23-24. « the happiness of the classical *Bildungsroman* is the subjective symptom of an objectively completed socialization ».

Dans *Le Rouge et le Noir*, qui correspond à l'autre idéal canonique de *Bildungsroman*, plus tardif, qu'identifie Moretti, le roman de transformation, le bonheur de la synthèse n'est pas permis au héros, qui meurt dans le conflit. Reflet d'une période que Georg Lukács appelle problématique, ce type de roman crée des oppositions binaires terme à terme entre la liberté et le bonheur, l'amour et le parcours individuel. Cependant, amour et bonheur sont toujours paradoxalement liés chez Stendhal. Une certaine forme de bonheur est associée à l'emprisonnement de l'âme passionnée qui entretient une forme d'attachement paradoxal à la fureur malheureuse, destructrice, reflétant les forces du destin⁶. En d'autres termes, le bonheur peut être trouvé dans la dépossession de liberté. Aussi, s'il n'y a pas à proprement parler de fin heureuse dans ce type de *Bildungsroman*, le héros connaissant plutôt une mort solitaire et injuste, isolée de l'ordre du monde, le dénouement de ces romans n'endommage pas un système de valeur où l'amour reste associé à une possibilité de liesse, simplement contrariée par la fatalité. Selon Moretti, nous tirons d'ailleurs un sentiment paradoxal de sécurité et de plaisir face à ces fins malheureuses, car elles nous confrontent à une expérience limite de la mauvaise foi suggérant que l'infortune ne serait qu'un hasard accidentel⁷.

Des théoriciennes proposant une lecture littéraire féministe ont pu mettre en avant une évolution contemporaine des œuvres défiant politiquement cet horizon programmé du *Bildungsroman* féminin, en prenant acte de l'association entre amour littéraire et malheur. Rita Felski, par exemple, s'intéresse à l'émergence de nouvelles intrigues rejetant ces fondements idéologiques :

The status of marriage as the goal and endpoint of female development is called into question by the emergence of a new plot which seeks to expose the insufficiencies of the old. The defining feature of the feminist text is a recognition and rejection of the ideological basis of the traditional script of heterosexual romance characterized by female passivity, dependence, and subordination, and an attempt to develop an alternative narrative and symbolic framework within which female identity can be located⁸.

Elle décrypte aussi des formes de récits féministes qui s'étendraient sur une période de temps plus vaste, excédant la naissance, la jeunesse et le début de l'âge adulte. Le *Bildungsroman* féministe, selon elle, intervient souvent dans un cadre chronologique plus tardif, situé après l'expérience du mariage, moment de la vie où des personnages féminins pourraient procéder à une découverte de soi et interroger le mythe de la romance comme accomplissement de l'identité féminine. C'est également ce que Rachel Blau DuPlessis s'attache à exposer,

⁶ *Ibid.* 117. « An undesirable happiness—and yet, especially in Stendhal, still very much desired. It is a contradiction expressed by the emotional paradox of *amour-passion*: the happiness of unhappiness, or also, as Denis de Rougemont has shown, a craving for fate. And fate (by which all these heroes feel haunted - with an intensity unique in the history of the novel), fate, as we know, only metes out death sentences. The pursuit of happiness is thus transformed in the rush towards self-destruction: into the happiness of unfreedom. »

⁷ *Ibid.* 127.

⁸ FELSKI Rita, *Beyond Feminist Aesthetics*, *op. cit.* 128-129.

lorsqu'elle examine des récits qui écriraient « au-delà de la fin » (« beyond the ending⁹ »), c'est-à-dire au-delà du script normatif et genré de la mort ou du mariage, ayant pour fonction de socialiser les femmes dans la subordination. Selon Blau DuPlessis, ces récits qui réinventent des conclusions peuvent aussi avoir une fonction émancipatrice.

Nous faisons cependant l'hypothèse, que les autrices étudiées, dans leur projet féministe, écrivent moins *contre* qu'*avec* la romance, dans la lignée de ce que Chela Sandoval a pu appeler « méta-idéologisation [nous traduisons]¹⁰ », appropriation de formes idéologiques dominantes dans le but de les revisiter de manière parasitaire à des fins révolutionnaires, en cherchant à exposer leur caractère construit et non organique. Justyna Włodarczyk y voit une stratégie caractéristique d'une littérature concomitante à la troisième vague de féminisme, qui entretient une relation symbiotique à la culture populaire et opère par infiltration de la différence dans un champ démocratique¹¹. Pour s'entendre sur ce que l'on définit comme romance, il convient d'observer que nous ne désignons pas seulement des histoires de mariage, mais une acception large et historicisée du terme. Corinne Saunders donne quelques traits définitoires de ce genre, par essence impossible à saisir, dans le caractère idéal¹² de ses personnages, la fonction d'échappée du réel qu'il permet tout en interrogeant des structures sociales. Elle rappelle aussi la caractérisation qu'en donne Northrop Frye, qui traite la romance comme un mode littéraire proche du mythe dans lequel la supériorité des héros est actée et le récit s'oppose au réalisme par une tendance à l'idéalisation. Saunders y voit une intrigue générique faite de motifs et d'archétypes : le développement du héros et sa conquête d'une héroïne, une aventure orientée par l'espoir et le désir d'un nouvel ordre¹³. Nous conservons des origines du terme cette rupture mimétique, et notre intérêt se portera plus particulièrement sur l'intertexte spécifique d'une nouvelle acception de la romance, trouvant son expression dans des produits commerciaux comme le Mills and Boons ou le Harlequin (mais aussi dans des avatars plus contemporains comme la « romcom » ou la « chicklit¹⁴ »). Les œuvres que nous

⁹ DUPLESSIS Rachel Blau, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

¹⁰ SANDOVAL Chela, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. 108. « This self-conscious production of another level of signification parasitically based on the level of dominant ideology serves to display the original dominant ideology as a naive—and no longer natural ».

¹¹ WŁODARCZYK Justyna, *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writings*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010. 98-100.

¹² SAUNDERS Corinne J. (dir.), *A Companion to Romance: from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004. 2. « Romances require heroes and heroines, figures distinguished from the everyday by their ideal quality, and offset by similarly extreme, negative figures; they typically oppose a social, usually conservative, ideal of order with the threat of disorder of various kinds. »

¹³ *Ibid.* 2-3.

¹⁴ *Ibid.* 521. « I quickly realized that it would be not only limiting, but anachronistic, to interpret my “popular” brief too narrowly: romance of the “degenerate” kind is now a staple point of reference for any amount of postmodern “literary” fiction and film, and its “ironic but not” treatment in such texts is, I feel, a measure of the extent to which contemporary culture is as obsessed with this particular “Ur”-narrative as ever: the story of how

analysons gravitent autour de cette matrice : parfois considérée comme une version « dégénérée » d'une tradition plus ancienne de la romance, elle en est néanmoins devenue l'acception contemporaine majoritaire¹⁵. Cette romance faite de structures profondes et de conventions variables, qui imprègne la culture contemporaine, repose sur le récit fondateur de la rencontre de deux amants, leur éloignement et leur réunion sous l'égide d'un amour victorieux. Cette forme de romance populaire conserve des origines du genre un accent mis sur l'irréalisme ainsi qu'un nœud affectif autour de valeurs de plaisir, de contentement ou de bien-être¹⁶.

Pourquoi un tel réinvestissement politique de la romance par des autrices s'inscrivant dans un héritage littéraire féminin rempli de tragédies maritales et dans une généalogie d'œuvres littéraires féministes ? Peut-être précisément parce que l'amour qui s'exprime dans les romances contemporaines évoquées en intertexte repose sur une idéologie différente de celle du mariage victorien, du devoir et du sacrifice. Il semblerait qu'elle se rapproche davantage de l'idéologie de l'amour véritable analysée par Pamela S. Haag, ayant pris son essor dans les années 1920 à 1940 aux États-Unis et se déployant avant ou en dehors du mariage¹⁷. Les ferments de libéralisation modernisant l'amour et la sexualité semblent particulièrement intéresser Clemmons, Adichie et Kincaid qui cherchent à sonder les contraintes spécifiques et les tensions politiques encadrant cette romance supposément libre, mettant en son cœur la notion de choix et l'impératif du bonheur. Si elle intéresse tant ces autrices comme allégorie politique, en dépit d'une tradition de *Bildungsromans* ayant davantage mis l'accent sur le malheur et l'isolement des héroïnes mariées, c'est peut-être également parce que la forme a une histoire politiquement cruciale pour l'écriture des minorités dans leur rapport à la société américaine. La romance comme support de réflexion sur le collectif américain hérite d'une tradition du dix-neuvième siècle incarnée par des autrices issues de minorités. Comme l'explique Jolie A. Sheffer, après la guerre de Sécession, les « romances raciales » avaient pour

two lovers meet, become estranged, and are then reunited under the aegis of an “unconquerable love” has lost none of its appeal.»

Voir aussi 525 : « popular romance of the Mills and Boon variety is now in serious—and possibly dwindling—competition with the category known as “contemporary women’s literature,” where sex and comedy would seem to have displaced “romance” per se, or—rather—to have assimilated both its conventions and its pleasures ».

¹⁵ *Ibid.* 521. « Like it or not, it is the template originating in these mass-produced romances that had become the twenty-first century's base-line definition of romance [...] Impossible as it might be to define in terms of a more complex literary history, in this – its most popular and, indeed, most “degenerate” form – romance is a story that everyone knows ».

¹⁶ RADWAY Janice A., *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991. 63-66. Plus spécifiquement, la romance populaire qui nous intéresse est appréciée par les lectrices, selon Janice Radway, pour sa référence à l'Ailleurs : on y côtoie un temps et un espace différents, une utopie au sens propre et le lien fort de la lectrice à l'autrice serait fondé sur un rapport de plaisir lié à l'évolution de l'héroïne aboutissant à un contentement viscéral.

¹⁷ HAAG Pamela S., « In Search of “The Real Thing” : Ideologies of Love, Modern Romance, and Women’s Sexual Subjectivity in the United States, 1920-40 », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 2, n° 4, 1992, p. 547-577.

objectif de promouvoir l'idéal subversif d'une société américaine désormais multiculturelle. En mettant en scène des relations de « miscegenation », toujours placées sous le signe d'un ferme tabou, mêlées à des questions d'inceste, elles figuraient l'idée d'une parenté complexe, faite d'endogamie et d'exogamie, d'union dans la diversité¹⁸. Il faut ajouter à cela le fait que l'adhésion des immigrants à la société américaine, comme l'a analysé Werner Sollors, a souvent été figurée dans des discours ou dans la production littéraire par l'image d'un consentement et, plus pragmatiquement, d'un mariage d'amour en rupture avec le lien de descendance représentant l'ethnicité originelle¹⁹. Au-delà de la métaphore littéraire, il faut signaler le rôle grandissant qu'a joué le mariage dans l'affiliation des femmes à la citoyenneté américaine, particulièrement depuis le Hart-Celler Act de 1965, qui met fin à la sélection des immigrants sur une base de quotas nationaux pour instaurer une politique migratoire principalement fondée sur le regroupement familial²⁰.

Avec Lauren Berlant, nous essaierons de penser le langage de l'amour et le genre sentimental comme des véhicules politiques permettant d'exprimer une crise de citoyenneté et d'union collective dans *What We Lose*, *Lucy*, *Sour Heart* ainsi que dans les œuvres étudiées d'Adichie et de Lahiri. Berlant considère que le vocabulaire de la romance occupe une place centrale dans ce qu'elle appelle la « culture féminine ». Aussi, les fissures qui s'y manifestent peuvent témoigner d'une dissidence avec une féminité générique produite par le genre littéraire et par un certain conventionnalisme affectif associé au syntagme générique « femme » dépris d'autres paramètres sociaux²¹. D'autre part, c'est un attachement plus vaste à la « bonne vie » américaine régulée par le travail du désir qui peut être remis en cause par un ébranlement d'une croyance en l'intimité²². L'attachement au genre et la force de sa normativité tient, pour Berlant, à ce qu'il représente un fantasme de transcendance des dures réalités du capitalisme, de l'exploitation et des inégalités, une illusion d'unification et d'intégration²³. Nous verrons que l'échec de cette communauté affective se manifeste par la présence de sentiments négatifs

¹⁸ SHEFFER Jolie A., *The Romance of Race: Incest, Miscegenation, and Multiculturalism in the United States, 1880-1930*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2013. 13. « In contrast, many minority and women authors deployed the racial romance as a more progressive, even politically radical, cultural response that insisted "otherness" was a form of "likeness" ».

¹⁹ SOLLORS Werner, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, New York, Oxford University Press, 1986. 151. « To say it plainly, American identity is often imagined as volitional consent, as love and marriage, ethnicity as seemingly immutable ancestry and descent ».

²⁰ CONSTABLE Nicole, *Romance on a Global Stage: Pen Pals, Virtual Ethnography, and "Mail Order" Marriages*, Berkeley, University of California Press, 2003. 182.

²¹ BERLANT Lauren, *The Female Complaint*, op. cit. 259.

²² *Ibid.* 19.

²³ *Ibid.* 253. « Mary Fisher the romance writer softened these scenes by insisting that romance is woman's realism, and that the harsh realities of capitalism, property, exploitation, sexual alienation, and domestic inequality can be transcended through pastoral fantasy and a commitment to maintaining and living the beauty that fantasy can fold into the everyday of intimacy. »

venant signaler la réalité d'une désunion nationale : les différences des personnages s'y concrétisent comme aliénations vis-à-vis du « devoir de bonheur [nous traduisons]²⁴ » attaché à des formes de vie normatives dont parle Sara Ahmed. Cependant, la force du fantasme s'y manifeste également comme aspiration à l'amour en tant que promesse d'appartenance collective. Les textes font coexister désir idéaliste de la romance comme *telos* heureux et frustration réaliste face à ses limites : en ce sens, ils témoignent d'un lien d'« optimisme cruel [nous traduisons] » à la romance néolibérale, dans les termes de Berlant – le désir d'un objet qui est en réalité contraire à l'épanouissement²⁵. On y lit une croyance à la bonne vie qui s'étiole, mais l'attachement à un fantasme de plaisir et d'appartenance communautaire qui perdure. En d'autres termes, les autrices écrivent depuis l'intérieur de la mythologie du conte de fées et leurs fictions produisent ainsi un discours sur les normes affectives de la citoyenneté américaine, explicitement désignées comme illusoires et irréalistes. Ainsi, le *Bildungsroman* voit sa téléologie reconsidérée : si la socialisation par l'amour échoue, l'alternative de la quête d'un moi unifié, indépendant et autonome, libre au sens économique – ce que nous appellerons la romance du sujet libéral – mène plutôt à la flétrissure qu'à l'épanouissement, à la croissance négligée ou interrompue plutôt qu'au développement.

I. Romances, libéralisme et néolibéralisme

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la manière dont les textes revoient le contrat eudémoniste de la romance. Il s'agira d'analyser la satire de la comédie romantique dans *What We Lose*, et le traitement cruel des différents motifs organiques et naturels qui pourraient être associés à la quête du bonheur par la liberté, notamment à travers le motif floral dans *Lucy* et dans *Unaccustomed Earth*.

1. La communauté néolibérale de la comédie romantique dans *What We Lose*

Dans *What We Lose*, en parallèle de l'intrigue liée à la maladie qui conduira au décès de sa mère, Thandi raconte la rencontre fulgurante avec son amant Peter, et la déliquescence de leur histoire accompagne le journal de deuil. La narration semble fluctuer au gré des illusions et désillusions de cet amour sur un mode qui n'est pas étranger à celui de la comédie romantique. L'intrigue conventionnelle de la rencontre, suivie d'une perte et d'une réunion

²⁴ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 59-60. « Feminist genealogies can be described as genealogies of women who not only do not place their hopes for happiness in the right things but who speak out about their unhappiness with the very obligation to be made happy by such things. »

²⁵ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, op. cit. 1. « A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. »

finale qu'évoque Betty Kaklamanidou est ainsi convoquée²⁶. La formule classique de l'antagonisme et des obstacles surmontés par le couple trouve une incarnation dans la séparation rapide de Thandi et Peter que consigne le texte, rupture occasionnée par la découverte de la grossesse accidentelle de Thandi. Peter hésite, ne souhaite pas s'engager dans une telle aventure, puis revient finalement sur sa décision et le couple se marie à la hâte. Le passage suivant se situe dans l'interlude dans lequel la narratrice tente de savoir ce qu'elle désire.

Love is also like this. I make one of those infernal lists that every best friend and romantic comedy suggests making during periods of amorous decision-making, where I enter the pros and cons of a relationship with Peter. These are the results:

Intelligent	I think I'm smarter than he is
Curious	He doesn't challenge me
He makes me feel deeply at ease	Hasn't figured out his life yet
He takes care of me	Was hesitant about becoming a father (dad issues ??)
Will make a good father	Lacks a certain <i>joie de vivre</i>
Stable	Not conventionally handsome
Cute	We don't have <i>great sex</i> anymore
We have good sex (regular, consistent)	I know he will never leave me
He will never leave me	

(WWL, 171)

Plus proche de la manière dont les comédies romantiques indépendantes ont pu faire varier les obstacles liés à l'union amoureuse en incluant des résistances psychiques et mentales²⁷, dans la lignée des « romances anxieuses [nous traduisons]²⁸ » de Woody Allen des années 1970, Clemmons propose un examen intérieur des entraves à l'amour qui n'en font pas le lieu d'une union mais le terrain d'un choc chaotique entre subjectivités troublées, travaillées par la culpabilité, le doute et l'analyse de soi. On songe à la manière dont Frank Krutnik reprend à son compte les remarques de Brian Henderson sur la mort de la comédie romantique, dans la période qui suit les années 1960, dans laquelle la définition de soi prendrait le pas sur la relation

²⁶ KAKLAMANOUDOU Betty, *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism: The New Millennium Hollywood Rom Com*, Londres, Routledge, 2013. 126. « "the boy-meets-girl, boy-loses-girl, boy-gets-girl" formula ».

²⁷ ORIA Beatriz, « Love on the Margins: The American Indie Rom-com of the 2010s », *Atlantis. Journal of the Spanish Association for Anglo-American Studies*, vol. 40, n° 2, 2018, p. 145-168.

²⁸ KRUTNIK Frank, « The Faint Aroma of Performing Seals: The "Nervous" Romance and the Comedy of the Sexes », *The Velvet Light Trap*, vol. 26, Fall 1990, p. 57-72.

et l'idéal romantique de fusion. Krutnik voit dans les comédies romantiques de Woody Allen un emblème de cette tendance à idéaliser la romance de manière nostalgique, tout en offrant un constat cynique sur l'incapacité du couple à remédier aux divisions du monde contemporain²⁹. Dans l'extrait ci-dessus, l'union de deux solitudes obnubilées par des problématiques qui ne se rencontrent pas se manifeste dans le jeu des pronoms (le « we » n'est presque pas utilisé, et le « he » s'oppose aux « me » dans une forme de guerre des sexes matérialisée par la tension entre sujet et objet), l'intertexte psychanalytique (« dad issues ?? », la « joie de vivre » lacanienne), ou par la tension contradictoire d'une même phrase utilisée comme avantage et comme inconvénient (« He will never leave me », « I know he will never leave me »), dilemme d'une individualité qui est à la fois perçue comme horizon désirable et comme repoussoir, et où l'insécurité et la névrose ne sont plus l'apanage du personnage masculin.

L'influence de la comédie romantique, genre très marqué par les structures du néolibéralisme, explique cette mise en avant du sujet. Pour Elzbieta Ostrowska, la matrice du sujet que met en avant Wendy Brown est cruciale pour comprendre ce genre cinématographique : « a governing rationality that disseminates market values and metrics to every sphere of life and construes the human itself exclusively as homo economicus³⁰ ». Dans le régime néolibéral, pour Brown, les sujets investissent dans du capital humain et régulent toutes les sphères de leur vie selon un paradigme économique, y compris leur loisir, leurs rapports sentimentaux et sexuels. En s'appuyant sur les travaux de Ilana Gershon³¹, Ostrowska s'intéresse également à la manière dont la prospérité, dans un régime néolibéral, repose sur une capacité à prendre des risques dans le but d'une maximisation du profit. Elle estime que le genre de la comédie romantique lui-même a muté dans un sens qui comprend cette notion de risque, ces productions culturelles n'hésitant pas, récemment, à inclure des intrigues plus provoquantes dans le but d'en élargir le public cible ; les héroïnes elles-mêmes témoigneraient d'un tel rapport à l'investissement affectif, envisageant leurs liens comme des placements rentables³². Une telle subjectivité calculatrice est manifeste dans le passage cité de Clemmons. La liste des avantages et des inconvénients du futur partenaire est présentée avec une certaine froideur rationnelle bien résumée par la tournure presque oxymorique de la stratégie amoureuse (« amorous decision-making »). Peter est transformé en entreprise ou en produit dont les qualités et les défauts

²⁹ *Ibid.* 62-63.

³⁰ BROWN Wendy, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York, Zone Books, 2015. 177. Citée dans MAZIERSKA Ewa et KRISTENSEN Lars, *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology*, New York, Routledge, 2017. 186.

³¹ GERSHON Ilana, « "Neoliberal Agency" », *Current Anthropology*, vol. 52, n° 4, 2011, p. 537-555. 540. « According to the neoliberal perspective, to prosper, one must engage with risk. All neoliberal social strategies revolve around this idea. Managing risk frames how neoliberal agents are oriented toward the future ». Citée dans MAZIERSKA Ewa et KRISTENSEN Lars, *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology*, *op. cit.* 199.

³² MAZIERSKA Ewa et KRISTENSEN Lars, *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology*, *op. cit.* 199.

pourraient entrer dans les cases d'un tableau mathématique (« results ») ou d'une matrice SWOT (Strengths, Weaknesses, Opportunities and Threats) propre au marketing ou à l'industrie du conseil. La notion de risque est aussi centrale car les bénéfices que Thandi pourrait tirer de cette relation sont mis en tension avec la stabilité supposée d'une telle alliance (« I know he will never leave me ») et l'absence de danger qu'il représente (« he doesn't challenge me »), qui semble dénigrer sa valeur intrinsèque. Les relations sexuelles elles-mêmes sont quantifiées examinées à l'aune d'une métrique moyenne implicite (« regular, consistent »).

On trouve dans cet extrait les traits caractéristiques de la comédie romantique tels que les identifie Betty Kaklamanidou, soit une mise au centre du récit d'une poursuite de l'amour associée à une tonalité humoristique³³. La dérision naît ici de la mise en valeur du caractère conventionnel, voire mimétique, de la situation, qui semble parodier un canevas trop bien connu (faisant peut-être écho à l'essor de ce que Kaklamanidou appelle la « baby-crazed romantic comedy », genre né dans les années 2000 et mettant en son cœur un personnage féminin désireux d'avoir un bébé de toutes les manières possibles ou, au contraire, se retrouvant forcée de s'improviser mère³⁴) et tenu en peu d'estime (« infernal »), rendant la situation de Thandi peu originale. L'expérience vécue au prisme d'une comparaison avec le stéréotype est particulièrement visible dans l'utilisation des italiques et des adverbes (« conventionally »). Si cette généricité infernale est traitée ironiquement, c'est parce qu'elle offre un commentaire sur une communauté nationale désunie dont les liens sont souvent tenus par l'appât du gain. L'association de l'amitié à la comédie romantique (« every best friend and romantic comedy suggests ») remet en mémoire les développements de Rachel Greenwald Smith sur les affects dans la littérature contemporaine du néolibéralisme : selon Smith, chaque individu a en gestion un « portefeuille émotionnel [nous traduisons] », fait de placements qu'il faut opérer judicieusement si l'on veut générer un quelconque profit affectif. L'individualisme libéral a muté pour inclure des alliances stratégiques avec autrui dans un but d'épanouissement de soi³⁵. Pour Ostrowska, on en trouve la trace dans les amitiés nombreuses qui peuplent les comédies romantiques récentes. Elle considère que ces réseaux qui accompagnent le personnage principal dans sa quête de la romance hétérosexuelle peuvent prendre la forme de « bromances » ou de « sororités » qui ressemblent à des structures commerciales : tout comme la séduction est devenue un marché dans lequel il faut savoir se montrer joueur et entrepreneur en diversifiant ses options, les amitiés peuvent s'accumuler comme autant d'actifs susceptibles de garantir un

³³ KAKLAMANIDOU Betty, *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism*, op. cit. 8.

³⁴ *Ibid.* 98.

³⁵ GREENWALD SMITH Rachel, *Affect and American literature in the age of neoliberalism*, New York, Cambridge university press, 2015. 6. « emotional portfolio ».

retour sur investissement³⁶. La comédie romantique et la figure de la meilleure amie sont consubstantielles dans l'esprit de Thandi, comme des instances qui rattachent l'individu à une entreprise affective où l'on doit savoir *faire affaire* et dans laquelle priment l'intérêt et le souci de soi.

L'atomisation de la personnalité de Peter dans une série de boîtes hermétiques, qui n'est pas sans rappeler la disposition sur la page d'un curriculum vitae et les phrases soulignant l'absence de complétude du personnage (« Hasn't figured out his life yet ») font signe vers une récupération néolibérale du sujet féministe, critiquée par un certain nombre de théoriciennes. Pour Harris, ce qu'elle appelle postféminisme a pu mettre en son cœur un sujet autonome, fermé sur lui, dont les responsabilités sont des questions personnelles, et dont l'horizon est la réalisation de soi, au détriment d'une agentivité collective et politique³⁷. Par ailleurs, l'accent mis sur la notion de choix a pu contribuer à orienter les jeunes femmes vers une flexibilité considérée comme idéale par les rapports de production capitalistes, restreignant de fait l'éventail des possibles à la réalité de la domination³⁸. Tout au long de son histoire avec Peter, la voix narrative propose un commentaire réflexif sur la dimension contrôlée de cet amour, sur la manière dont le rêve platonicien de fusion de deux parties d'un même corps est en réalité guidé par une volonté maîtresse soucieuse de railler le fantasme d'une destinée toute-puissante. Ainsi, lorsque son père lui annonce qu'il est sur le point de se remarier après le décès de la mère, il tente de se dédouaner en invoquant romantiquement la destinée (« Well, you know, these things choose us », *WWL*, 164), ce qui ne suscite que le scepticisme de Thandi : la narratrice a l'air de penser qu'en amour, comme ailleurs, le libre-arbitre et la responsabilité individuelle ont leur part à jouer. Par ailleurs, son rapport à la relation amoureuse n'est pas sans rappeler la « can-do girl » que dessine Anita Harris, cette jeune femme promise au succès, consciente de sa valeur et de ses capacités, incarnation d'un modèle faisant reposer le succès sur l'effort et la disponibilité³⁹. Une telle pression au succès, caractéristique du *Zeitgeist* économique, semble avoir envahi tous les domaines de la vie affective, de sorte que le séjour passé avec Peter à Portland est immédiatement suivi d'une tension volontariste vers le prochain rendez-vous et des objectifs clairement énoncés. Lorsque Thandi tombe amoureuse, elle esquisse immédiatement un plan de carrière professionnel, et annonce une relation comme s'il s'agissait d'une fusion d'entreprises : « On the plane ride home, I look at my calendar, making plans for my next visit. When I get home, I make the announcement. I call Aminah and my father. It's official, real this time: I am in love » (*WWL*, 63). Il y a donc une tendance, dans

³⁶ MAZIERSKA Ewa et KRISTENSEN Lars, *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology*, op. cit. 188 et 191-194.

³⁷ HARRIS Anita, *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century*, New York, Routledge, 2003. 6.

³⁸ *Ibid.* 8.

³⁹ *Ibid.* 13.

What We Lose, à thématiser la romance comme une épreuve de force, un objectif économique paroxystique dans une vaste compétition sociale explicitement désignée comme une course (« Marriage bears as little resemblance to love as competing in the Olympics does to your afternoon jog », *WWL*, 182), ce qui conduit la narratrice, dont on peut dire qu'elle se présente comme une *overachiever*, à comparer sa vie affective à ses autres réussites sociales et à s'étonner que le champ de ses émotions ne se conforme pas à ses victoires dans d'autres domaines :

I've never actually failed anything in my life; even when I was irresponsible, I still managed to earn decent grades by most standards. But throughout our time together, I've had the uncomfortable feeling that with Peter, I'd somehow done everything wrong. (*WWL*, 196)

Le sentiment inconfortable qu'évoque ici Thandi tend à souligner l'échec de l'homogénéisation mentale des champs affectifs et professionnels : l'amour devient le baromètre d'une réussite ou d'un échec (« failed anything in my life ») connoté économiquement (« to earn »). On a l'impression de voir poindre, dans la terminologie de Greenwald Smith, un « sentiment impersonnel [nous traduisons]⁴⁰ » dont elle dit qu'il ne se conforme pas à un canevas mercantile néolibéral qui aurait transformé les émotions en propriétés personnelles, échangeables bien que privées, et devant conduire à une forme d'enrichissement. Si Thandi dit bien posséder ce sentiment (« I've had »), il la déstabilise en la confrontant à la dimension imprévisible des liens affectifs. Bien qu'elle impute sa présence à une erreur de sa part (« done everything wrong »), elle souligne la surprise suscitée par une telle réalisation, qui défie le schéma habituel de sa volonté à toute épreuve (« even when I was irresponsible, I still managed ») et lui échappe littéralement. L'irruption est également symbolisée par la présence du pronom pluriel de première personne (« our time together ») et la mention de Peter (« with Peter »).

Selon Pamela S. Haag, une conception moderne de la romance, qu'elle fait remonter aux années 1920, est venue pallier la fragmentation des rôles sociaux et des identités en popularisant une vision de l'amour comme hermétique aux scissions engendrées par l'économie de marché⁴¹. Pourtant, elle insiste à l'inverse sur la réalité sociologique des soubassements matériels de la structure du « date » qui émerge à cette époque-là, ponctué par des échanges économiques, notamment des cadeaux devant être valorisés seulement comme symboles d'un amour sans prix, une telle structure coexistant avec une diabolisation de la marchandisation des

⁴⁰ GREENWALD SMITH Rachel, *Affect and American literature in the Age of Neoliberalism*, op. cit. 20. « These impersonal feelings—those that are not yet “owned and recognized”—are potentially destabilizing insofar as their presence defies the prevailing notion that feelings only exist insofar as they are the property of the individual ».

⁴¹ HAAG Pamela S., « In Search of “The Real Thing” », art. cit. 554. « The person who plunged heedlessly into romantic love defied rational economic interests -the “shackles of wealth and poverty” and thereby transcended socioeconomic identities » ; 553. « Perhaps in response to the fragmentation of social roles and identities, both popular and sociological discourses on romance and sexuality depicted love as impervious to the splintering interventions or interests of the market and distinct from the rationalistic, functional relations of work or sexual barter ».

échanges⁴². Ainsi, à l'inverse du genre de la comédie romantique qui se déploie habituellement dans un milieu bourgeois, dans lequel les personnages ne semblent souffrir d'aucune difficulté financière⁴³, la romance chez Zinzi Clemmons, peut-être parce qu'elle a plus d'affinités avec la comédie romantique indépendante, exhibe de manière récurrente l'assise pécuniaire de la relation avec Peter. Lorsqu'ils prennent une journée pour décider s'ils vont élever l'enfant ensemble et donner suite à leur amour, des considérations matérielles prennent rapidement le dessus :

On Saturday, we go through all our finances. Peter's job is junior level. His pay is barely comfortable for a single person. He says he can leave the position, find a job in finance or at a bank. I see how sad this makes him look and tell him that he doesn't need to. He tells me he has \$1,000 in the bank, but he has just finished paying off his loans. The last part he says with such uncamouflaged pride, I can only sigh. My job keeps me afloat, but, living in New York City, I have no money left for savings. (WWL, 122-123)

L'examen réaliste et sans fioritures des situations de chacun reflète le fait que le modèle familial patriarcal présumé implique un certain positionnement social de l'homme (« find a job in finance or at a bank ») qui n'engendre que de la tristesse (« I see how sad this makes him look »). La romance est présentée comme un produit luxueux, un privilège que les deux protagonistes ne pourraient se permettre et pour laquelle il s'agirait de faire des économies. Les difficultés économiques d'une société dans laquelle l'endettement étudiant accable des portions de plus en plus âgées de la population et la gentrification a conduit à une hausse des loyers entravent le développement organique d'un amour désormais codifié qui ne peut plus se déployer librement. Enfin, le motif de la guerre des sexes souligne que les intérêts économiques des deux protagonistes ne sont pas du tout annulés par leur union : l'un se vante d'avoir remboursé ses dettes, l'autre culpabilise de ne pouvoir économiser, et la relation semble intensifier la compétition plutôt que l'apaiser (« The last part he says with such uncamouflaged pride, I can only sigh »).

A l'aune des travaux de Nicole Constable sur le genre, la migration et la monétisation⁴⁴, nous avons montré dans un article sur l'œuvre de Chimamanda Ngozi Adichie et la romance qu'il s'y jouait un même brouillage entre amour authentique et intéressé. Le recueil *The Thing*

⁴² *Ibid.* 572. « Vehement disavowal of material interests, however, only partially masked the underlying social truth that for the middle-class girl, at least, dating did involve economic exchanges and dependencies that presumably would culminate in a marital relationship in which she 'worked' through displaying commodities purchased with her husband's money [...] More modern observers disagreed and upheld the value of snaring a financially secure man, yet they distinguished between sexual barter, gold digging, and dating by relying on another form of symbolic self-narration: the girl who accepted gifts from her lover had to promote material commodities as valuable or desirable to her only inasmuch as they encoded the priceless passion of their commitment to one another ».

⁴³ KAKLAMANIDOU Betty, *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism*, op. cit. 8. « Although, it is true that the genre by definition explores romantic relationships in a bourgeois milieu where money is almost never an issue ».

⁴⁴ CONSTABLE Nicole, « The Commodification of Intimacy: Marriage, Sex, and Reproductive Labor », *Annual Review of Anthropology*, vol. 38, n° 1, 2009, p. 49-64. 57.

Around Your Neck et le roman *Americanah* s'intéressent aux « entrecroisements possibles entre des formes payées d'intimité et des relations supposément “libres” mais tout aussi déterminées par des soubassements matériels⁴⁵ ». L'écriture donne toute sa place aux réactions ambivalentes suscitées par les cadeaux étranges des prétendants d'Ifemelu et d'Akunna dans la nouvelle « The Thing Around Your Neck » : les deux héroïnes démystifient la dimension superflue des dons, les déchargent de leur fonction symbolique et s'évertuent à rappeler la somme gâchée dans des produits sans valeur d'usage. Elles réintroduisent de fait l'utilitarisme économique sur la scène de l'amour. Pourtant, chez Adichie, et notamment dans les histoires de mariages insatisfaisants, il peut arriver que l'homme réel ne souffre pas la comparaison avec la publicité mensongère qui en avait été faite : l'écriture, très explicite, dépeint cyniquement des attentes amoureuses comme des désirs de consommatrice frustrée. Sous l'égide des travaux d'Eva Illouz, nous avons notamment cherché à comprendre comment le texte d'Adichie se faisait l'écho d'un romantisme normatif et néolibéral qui avait pour terrain privilégié l'espace public de consommation, où pouvait se déployer la rencontre sous la forme du « date ». Ainsi, comme chez Clemmons, le groupe auquel fait appartenir la romance tient plus d'une collectivité de consommateurs que d'un groupe social et politique. Le plaisir marchand et public de la romance se manifeste dans les propositions d'activités tarifées de Curt dans *Americanah* mais aussi dans la scène centrale de séduction de la nouvelle « The Arrangers of Marriage » dans laquelle le « nouveau mari » tente de sceller la conquête de sa nouvelle femme dans le temple du centre commercial, panoptique sans intimité, démocratie sans rencontre qui fait éprouver à la narratrice une perte de sa dignité et de sa singularité⁴⁶. Katherine Hallemeier suggère qu'*Americanah* exemplifie la manière dont le capitalisme mondialisé est aussi patriarcal, l'épanouissement économique de la consommatrice supposant un patronage masculin⁴⁷.

La consommation est aussi omniprésente dans les relations qui se nouent dans *What We Lose* : les deux rencontres amoureuses de Thandi ont lieu dans des bars d'hôtel impersonnels où la solitude est palpable. Le premier week-end avec Peter et les ébats que les deux personnages partagent sont immédiatement suivis par une séance d'« achats », même si celle-ci a lieu dans une coopérative, ce qui indique que *What We Lose* est une version plus « indie » des romances grand public d'*Americanah*. Elle fait tout de même référence au topos de l'association entre érotisme et nourriture que diagnostique Lynne Pearce dans un nouveau genre

⁴⁵ ADJERAD Gabrielle, « “The delicate threads of romance” : communauté affective américaine et romance dans l'œuvre de Chimamanda Ngozi Adichie », *L'Atelier*, vol. 13, n° 1, 2021, p. 63-83. 71.

⁴⁶ Voir le développement complet : *Ibid.* 72.

⁴⁷ 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*, vol. 47, n° 2, 2015, p. 231-245. 238.

de la romance contemporaine⁴⁸. La consommation de produits comme rituel indissociable de la relation amoureuse contribue à faire de celle-ci une marchandise à part entière : « We spend the next three days in bed except when we are carousing around the city, hand in hand, feeling like everything is brand-new and already ours » (WWL, 63). La balade dans la ville sous l'effet de l'amour ne fait qu'accentuer l'appropriation de l'espace public devenu propriété privée (« already ours ») et l'expression polysémique « brand-new » renvoie à la centralité de la nouveauté comme critère de consommation du loisir dans une culture postmoderne de masse, selon Eva Illouz⁴⁹. Dans cette perspective, la fraîcheur de la passion qui naît devant nos yeux est atténuée ironiquement par l'adjectif « brand » qui fait entendre l'aspect standardisé d'une production de marque : ce qui se joue entre Peter et Thandi semble déjà couru d'avance et se couler dans le moule d'une production sérielle de sentiments.

La marchandisation de l'individu dans les romances qui se déploient dans *Americanah* semble indexée sur un degré d'exclusion du corps social. C'est ce dont fait état le personnage de la sœur de Blaine lorsqu'elle offre un commentaire sur la construction de la désirabilité d'une femme noire comme extraction de la collectivité. Ainsi, elle ironise sur ceux qui seraient prêts à faire une exception romantique pour Halle Berry (« “I won't touch a black woman but I could maybe do Halle Berry” », *A*, 320), illustrant la manière dont Hollywood a pu construire des personnages de stars de comédies romantiques transcendant leurs propres déterminants ethniques conformément à un certain discours de tolérance, afin d'exploiter économiquement leur capital symbolique⁵⁰. Inversement, elle souligne les mécanismes de fétichisme qui contribuent aussi à diviser la communauté en segments de marché restreints, niches ou cases de sites de rencontre qui ne sauraient remédier à la marginalisation de ces catégories dans l'espace social. Cette désocialisation et déshumanisation de l'Autre devenu bien singulier à consommer est particulièrement manifeste dans la nouvelle éponyme de *The Thing Around Your Neck*. Comme nous avons pu le montrer ailleurs, grâce les travaux de Constable sur la perception des femmes migrantes comme « victimes de trafic⁵¹ » et les réflexions d'Hoschchild sur l'assimilation de leur amour à un « nouvel or⁵² », les préjugés dont Akunna fait l'objet la

⁴⁸ SAUNDERS Corinne J. (dir.), *A Companion to Romance*, op. cit., 524. Elle reprend la description de ce genre intitulé « snack lit » à John Walsh.

⁴⁹ ILOUZ Eva, *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley, University of California Press, 1997. 175. « Postmodern mass culture privileges the consumption of leisure as a ritual of liminality and expenditure, a withdrawal from everyday life with the purpose of regenerating one's connection to society through the liberation of energy and the reversal of customary constraints in an intense, euphoric, and transient experience of novelty. »

⁵⁰ KAKLAMANIDOU Betty, *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism*, op. cit. 140. « This deceptive colour blindness applies to an extent to the Hollywood industry which attempts to metamorphose its ethnic stars into profitable commodities by enhancing and taking advantage of their appealing ethnic characteristics and diminishing and/or defusing those traits that may emphasize their “other” side »

⁵¹ CONSTABLE Nicole, « The Commodification of Intimacy », art. cit. 56.

⁵² EHRENREICH Barbara et HOCHSCHILD Arlie Russell (dir.), *Global Woman*, op. cit. 15-30.

conduisent à être objectivée, assimilée à l'enjeu passif d'une transaction ou à une marchandise précieuse.

2. Épanouissements naturels du sujet libéral

C'est aussi la romance du sujet libéral, c'est-à-dire l'attribution du bonheur à une individualité libre, propriétaire et maîtresse de soi-même qui est raillée de manière plurielle. Autrement dit, l'alternative à l'amour comme quête de soi joyeuse, en rupture avec la tragédie maritale, est aussi mise à mal comme devoir artificiel, disposition affective inculquée par la force et mettant en son cœur une liberté qui serait mâtinée de contrainte. On trouve dans les œuvres du corpus la mise en lumière d'un paradigme libéral qui mêle indépendance et servitude (« the longstanding and intimate affiliation of liberty and bondage⁵³ ») et qui engendre bien des désillusions émotionnelles.

a) *Jonquilles cruelles et poursuite du malheur dans Lucy*

Le motif floral est notamment mobilisé pour se livrer à cette satire. Pour Sabine Broeck, *Lucy* est un roman qui, dans bien des passages, ironise sur les grandes figures du libéralisme comme John Locke. Elle trouve cette satire particulièrement manifeste lorsque Paul, l'amant de Lucy, exalte un idéal esthétique de liberté :

As we drove along, Paul spoke of the great explorers who had crossed the great seas, not only to find riches, he said, but to feel free, and this search for freedom was part of the whole human situation. Until that moment I had no idea that he had such a hobby—freedom. (*L*, 129)

Pour Broeck, le passage manifeste deux idéaux libéraux du progrès : le perfectionnisme, associé au mouvement de la voiture et l'orientation vers le sentiment de la liberté, et la propriété⁵⁴ (« find riches »). Le fait que Lucy associe l'idéal sentimental de liberté (la recherche du sentiment de liberté ayant remplacé la ruée vers l'or) à un loisir (« hobby »), et donc à un passe-temps de désœuvré, se moque de l'étroitesse de la définition de cette liberté bourgeoise moderne exaltée par John Locke. Elle l'assimile à un privilège, contredisant sa nature humaine et universelle que souligne Paul (« the whole human situation »). Broeck rappelle l'impensé que constituait la réalité factuelle de l'esclavage pour le philosophe, traitée comme un état

⁵³ HARTMAN Saidiya V., *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, New York, Oxford University Press, 1997. 115.

⁵⁴ BROECK Sabine, « When Light Becomes White: Reading Enlightenment through Jamaica Kincaid's Writing », *Callaloo*, vol. 25, n° 3, 2002, p. 821-843. 834.

malheureux théoriquement, mais nécessaire dans sa vie pratique⁵⁵. Cette version étrange de la liberté qui mènerait davantage à la flétrissure qu'à l'épanouissement est figurée, de manière intrigante, par la métaphore végétale, plutôt communément conjuguée à l'idéal éthique de l'identité rhizomatique. Broeck défend de manière convaincante une lecture allégorique du jardinage comme motif de la conquête blanche⁵⁶, et nous souhaitons approfondir cette perspective en sondant le versant passionnel de cette équivalence entre fleurs et identités dominantes. Le motif des jonquilles a été extrêmement commenté dans le roman, mais les analyses faisant place à la disparité émotionnelle entre Mariah et Lucy quant à leur observation sont plus rares⁵⁷. Constatons l'exaltation de Mariah lorsqu'elles sont sur le point d'éclorre :

She said, "Have you ever seen daffodils pushing their way up our of the ground? And when they're in bloom and all massed together, a breeze comes along and makes them do a curtsy to the lawn stretching out in front of them. Have you ever seen that? When I see that, I feel so glad to be alive." And I thought, So Mariah is made to feel alive by some flowers bending in the breeze. How does a person get to be that way? (L,17)

La joie d'être en vie de Mariah est comparable la sensation de liberté de Paul : on croit y entendre l'équivalence syntaxique que propose la Constitution américaine entre la vie, la liberté et la quête du bonheur. Pourtant, Kincaid fait résonner ces plaisirs de manière grinçante. Saidiya Hartman analyse comment la constitution américaine doit beaucoup à la pensée de Locke, notamment dans sa mise au premier plan d'une vision de la liberté fondée sur le droit sacré à la propriété et dans l'entrelacs qu'elle présuppose entre liberté des hommes blancs et assujettissement des populations noires. Pour Saidiya Hartman, contrairement aux apparences, le libéralisme autorise la domination et, en dépit de l'abolition de l'esclavage, il demeure la trace d'un joug dans la citoyenneté qui émerge lors de la Reconstruction⁵⁸.

Des germes de cette mise au pas des uns contenue dans l'exultation des autres prennent forme en même temps que les bourgeons qui revivifient Mariah. Le texte suggère peut-être même que ce qui l'exalte tient à cette maîtrise que lui procure ce paysage : il y a une certaine forme de cruauté dans l'anthropomorphisme du portrait, qui propose une analogie entre la naissance du printemps et une insurrection venue d'en bas (« their way up out of the ground »,

⁵⁵ BROECK Sabine, « When Light Becomes White », art. cit. 835. Broeck insinue que Locke avait lui-même une vision étroite de ce sujet libre de droits et que l'humanité à laquelle renvoie Paul (« the whole human situation ») fait signe vers les ambiguïtés d'un paradigme qui repose sur l'existence d'êtres asservis, Locke ayant lui-même participé à inscrire le droit de pouvoir disposer de ses esclaves dans la constitution de Caroline.

⁵⁶ *Ibid.* 836.

⁵⁷ Nous nous appuyons néanmoins sur deux textes qui politisent le malheur de Lucy, notamment à la lumière des réflexions de Sara Ahmed : BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2011 et MCCOY Shane A, « Life, Liberty, and the Pursuit of Unhappiness », *Writing from Below*, décembre 2019, [<https://writingfrombelow.org/happiness/life-liberty-and-the-pursuit-of-unhappiness-mccoy/>], consulté le 23 mars 2022.

⁵⁸ HARTMAN Saidiya V., *Scenes of Subjection*, op. cit. 14 et 122.

« massed together »). Un plaisir sadique à dompter se dessine en filigrane derrière l'appréciation artiste d'un vent qui viendrait leur faire courber l'échine (« do a curtsy to the lawn stretching out in front of them »). Lucy pointe elle-même ce parallèle en créant l'équivalence entre la félicité de Mariah et le tableau d'un acte d'allégeance et de servilité (« Mariah is made to feel alive by some flowers bending in the breeze »). Bien plus que l'absurdité d'une telle réaction, ce qui est épinglé ici tient à la violence des réjouissances. La faculté du sujet libéral à imposer sa loi à la nature se manifeste aussi dans le lexique humanoïde qui suggère son narcissisme, l'impression de s'imposer comme maître et possesseur sur des éléments par définition incontrôlables (plus tard, Lucy s'étonnera, en variant le refrain habituel, de la manière dont Mariah s'imagine administrer le temps qu'il fait : « How do you get to be a person who is made miserable because the weather changed its mind, because the weather doesn't live up to your expectations? », *L*, 20).

L'intertexte qui crée une épaisse médiation entre Mariah et la nature témoigne aussi de la joie et du déplaisir de la maîtrise de l'environnement : Ian Smith montre bien que cette vision du paysage est à la fois informée par le Nouveau Testament et l'invitation à se réjouir de la présence divine dans les moindres recoins de l'Univers champêtre, ainsi qu'évidemment par le renvoi central à Wordsworth et au poème « I wandered lonely as a cloud⁵⁹ ». Ce paysage relu plutôt que vécu n'est pas le seul sujet mis au pas. À travers lui, il semble que Kincaid propose une allégorie des populations colonisées. À cet égard, Broeck propose une lecture intéressante d'un article de Kincaid, où elle évoque l'archétype du jardinier : selon elle, Linné, qui suggérerait que les plantes tropicales pouvaient se transformer pour s'adapter à tous les climats. Kincaid réfute cette thèse en poursuivant un parallèle avec les populations colonisées qui se sont retrouvés intégrées – classifiées elles-mêmes – à cette nomenclature végétale⁶⁰. Broeck ajoute que la pensée des Lumières, dans sa scientificité supposément descriptive, a pu fournir de puissants outils de contrôle. Les bourgeons naissant sous la terre viennent donc aisément figurer ces populations colonisées, dont Ahmed considère que l'Empire britannique a cherché à les « cultiver » au sens horticole dans un projet d'amélioration de leurs mœurs. Cette exploitation-là recouvre des connotations particulièrement affectives⁶¹. En jouant sur la polysémie du terme anglais « flourish », l'incitation au développement devient aussi une incitation à prospérer, à s'épanouir, et à fleurir, à se mouvoir vers le bonheur. Tout comme pour Claudia dans *The Bluest*

⁵⁹ SMITH Ian, « Misusing Canonical Intertexts: Jamaica Kincaid, Wordsworth and Colonialism's "Absent Things" », *Callaloo*, vol. 25, n° 3, 2002, p. 801-820. 809.

⁶⁰ BROECK Sabine, « When Light Becomes White », art cit. 838 à propos de KINCAID Jamaica, « In History », *Callaloo*, vol. 24, n° 2, 2001, p. 620-626. 625.

⁶¹ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 127. « Empire becomes a moral and pedagogic project of improving manners, a project of cultivation, described in familiar terms of the emergence of women from a state of "abject slavery" ».

Eye, que commente Ahmed, l'incapacité à éclore naît peut-être davantage d'un terreau infertile (inflexible et rigide traduit ici « unyielding ») qui est celui du partage racial⁶².

Cette propulsion forcée vers le bonheur trouve sa source dans l'enfance du personnage orienté vers une perfectibilité toute britannique qui passe notamment par la répétition théâtrale et désagréable du poème de Wordsworth :

I was then at the height of my two-facedness: that is, outside false, inside true. And so I made pleasant little noises that showed both modesty and appreciation, but inside I was making a vow to erase from my mind, line by line, every word of that poem. The night after I had recited the poem, I dreamt, continuously it seemed, that I was being chased down a narrow cobbled street by bunches and bunches of those same daffodils that I had vowed to forget, and when finally I fell down from exhaustion they all piled on top of me, until I was buried deep underneath them and was never seen again. (L,19)

Bien des choses ont été écrites sur le mécanisme de récitation et d'imitation comme inscription corporelle de l'idéologie coloniale⁶³. Cependant, la dissociation émotive du personnage (« two-facedness ») a moins fait l'objet de commentaires : c'est qu'il se joue ici une partie centrale du projet colonial dont parle Ahmed et qui consiste à inculquer le bonheur comme ferment de civilisation. L'enfant est un pion essentiel de ce vaste dessein, comme le rappelle Ahmed dans sa glose de l'*Émile* de Rousseau : il est la pousse la plus proche du sol sur laquelle doivent se concentrer les efforts d'horticulture. L'enfant est explicitement désigné par le philosophe comme une jeune plante plastique que l'on pourrait guider à la main, orienter à l'aide d'un tuteur⁶⁴. C'est dans ce moment de vulnérabilité particulier que peut s'expliquer l'effort de Lucy de montrer un visage béat et ravi, en parfaite antithèse avec un état intérieur (« outside false, inside true ») puisque c'est à ce moment de la vie que la pression à incarner le bonheur est rendue la plus palpable.

Ce bonheur-là est tout entier dirigé vers les autres, il consiste à plaire, à trouver la joie de manière dérivative dans le plaisir d'un public imaginaire (« made pleasant little noises that showed both modesty and appreciation »). Lucy n'est seulement une enfant, mais une petite fille ; dans son travail sur Rousseau, Ahmed rappelle que les femmes sont entraînées dès le plus jeune âge à aligner leur bonheur sur celui des autres, à suivre un certain idéal du bien comme

⁶² *Ibid.* 81. « I have described happiness as a technology of cultivation; of cultivating subjects “in the right way” so they will flourish. What is so powerful in this description is how much the failure to flourish is not the failure of care or orientation but the failure of the earth to yield. For some, the earth is unyielding, unable to provide the soil in which life can flourish. The unyielding earth provides the grounds of whiteness, as the restriction of life possibility, as giving life to some and not others. »

⁶³ DONNELL Alison, « Dreaming of Daffodils: Cultural Resistance in the Narratives of Theory », *Kunapipi*, vol. 14, n° 2, 2019, p. 45-52. 50 et TIFFIN Helen, « Cold Hearts and (Foreign) Tongues: Recitation and the Reclamation of the Female Body in the Works of Erna Brodber and Jamaica Kincaid », *Callaloo*, vol. 16, n° 4, 1993, p. 909-921. 913.

⁶⁴ Deux gloses de l'*Émile* se trouvent chez Ahmed, l'une dans AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 54-59, l'autre dans AHMED Sara, *Willful subjects*, Durham, Duke University Press, 2014. 73.

la vertu principalement parce que c'est ce que désirent leurs parents⁶⁵. Elle parle donc, pour certaines populations minorisées, d'un bonheur conditionnel et inégal, prédiqué sur ce que d'autres ont décrété être le bien et qu'il s'agit principalement de suivre⁶⁶. Toutefois, le masque de gaieté performe aussi de manière contrainte ce qu'Hartman appelle la « nature spectaculaire de la douleur noire [nous traduisons] » (« the spectacular nature of black suffering⁶⁷ ») : selon elle, la construction stéréotypée d'un esclave décrit comme insouciant, hédoniste, excessif dans ses plaisirs et « heureux en apparence » (« apparently happy⁶⁸ ») faisait partie intégrante des terreurs de l'esclavage. L'orchestration de spectacles d'esclaves, y compris aux moments les plus terribles de la vie de ces derniers, constituait une manière de nier leur douleur⁶⁹ et de transformer l'abjection en gaieté, ou dans les mots d'Eric Lott, la répulsion en romance⁷⁰. Ce faisant, il s'agissait d'exercer une autre forme de violence déshumanisante, celle niant à la personne noire la possibilité même d'une conscience. La façade grimaçante de Lucy fait d'elle une pourvoyeuse de divertissement à son corps défendant, et le texte réinscrit le conflit d'une intériorité qui n'est pas heureuse d'être asservie et ne se conforme pas à ce récit d'un joug qui lui conviendrait naturellement. Le désir de Lucy d'effacer le poème, et donc les jonquilles (« I was making a vow to erase from my mind, line by line, every word of that poem »), cristallise une affectivité spectrale qui rappelle celle que nous avons évoquée dans le premier chapitre lorsqu'elle se dérobe aux embrassades de Mariah. Smith cite les mots de Wordsworth décrivant le poète comme plus affecté par l'absence que par la présence (« affected more than other men by absent things as if they were present⁷¹ »). Dans son autoportrait en jeune poétesse, Lucy donne un tour caustique à cette absence : c'est certes l'absence de référent à mettre derrière les fleurs britanniques non observables aux Caraïbes qui donne un tour poignant à ce souhait d'anéantissement – le « fossé des jonquilles⁷² » dont parle Helen Tiffin et qui fait référence à l'écart entre la pédagogie coloniale importée et l'expérience vécue des sujets. Cependant, en effaçant ligne à ligne le texte mentalement, Lucy se propose aussi d'abroger ce devoir de bonheur dont parle Sara Ahmed, implicitement renvoyé à son intangibilité et à sa vanité.

⁶⁵ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 54.

⁶⁶ *Ibid.* 56.

⁶⁷ HARTMAN Saidiya V., *Scenes of Subjection*, op. cit. 22.

⁶⁸ *Ibid.* 35.

⁶⁹ *Ibid.* 36. « No, the slave is not in pain. Pain isn't really pain for the enslaved, because of their limited sentience, tendency to forget, and easily consolable grief. Lastly, the slave is happy and, in fact, his happiness exceeds "our" own. As a consequence of this operation, the initial revulsion and horror induced by the sight of shackled and manacled bodies gives way to reassurances about black pleasure. ». Voir aussi 37. « Jollity from this perspective is not an index of the expressive capacities of the enslaved but rather a means toward the enhancement of value, the emblem of coercion, and an incident of fungibility. »

⁷⁰ LOTT Eric, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press, 2013. 90.

⁷¹ Cité dans SMITH Ian, « Misusing Canonical Intertexts », art. cit. 806.

⁷² TIFFIN Helen, « Cold Hearts and (Foreign) Tongues », art. cit. 920 n7.

Chimère nocturne, la joie de l'individu libéral prend un visage autrement plus effrayant dans son cauchemar (« I was being chased down a narrow cobbled street by bunches and bunches of those same daffodils that I had vowed to forget »). Contrairement à l'idéologie qui voudrait que le sujet colonial soit malheureux en l'absence d'autorité et que son autonomie soit décrite par le colon comme une pulsion de mort⁷³, c'est l'idéal imposé d'une jovialité factice et intangible qui est décrit par Kincaid comme la grande faucheuse destructrice pouvant mener à l'anéantissement total (« I was buried deep underneath them and was never seen again »). Une telle étrangeté menaçante imprègne les portraits de famille aux rictus figés :

In photographs of themselves, which they placed all over the house, their six yellow-haired heads of various sizes were bunched as if they were a bouquet of flowers tied together by an unseen string. In the pictures, they smiled out at the world, giving the impression that they found everything in it unbearably wonderful. And it was not a farce, their smiles. (*L*, 12)

La comparaison des visages des membres de la famille à un bouquet de fleurs (« bunched as if they were a bouquet of flowers tied together ») renforce l'association entre la métaphore végétale et l'injonction au bonheur. Le registre de l'excès (« everything in it ») qui semble lier en un oxymore ravissement et douleur (« unbearably wonderful ») fait moins signe vers un sublime de l'émotion intense que vers une version utilitariste du bonheur propagée par l'Empire britannique, dont parle Ahmed, et qui consisterait à maximiser la joie du plus grand nombre. Cette communauté fondée sur un sentiment partagé est bien mise en image par le regroupement indifférencié de leurs individualités (« bunched »), la description d'un cordon invisible (« an unseen string ») et la prolifération des icônes de béatitude qui parsèment la demeure (« all over the house »). Ce bonheur ressemble bien au modèle décrit par Ahmed, promouvant les bonnes manières, la civilité, le savoir et la politesse. Effectivement, Ahmed distingue bien le bonheur du plaisir, attribué notamment par Mill aux *autochtones*, affectivité grossière et vulgaire associée à un état immature, tendance à céder à ses inclinations dans un rapport de proximité trop proche à l'objet désiré. Le bonheur du colon, qui, par opposition, doit être inculqué, est une manière d'apprécier les choses à distance, sans être trop influencé par elles⁷⁴. Ce refus d'une jouissance plus corporelle est bien signalé dans le texte par la référence à la farce, genre reposant sur une exaltation du bas corporel (« and it was not a farce, their smiles »). Il semble bien qu'on ait affaire ici à une joie bien plus contenue, retenue par une cordelette imperceptible, un bonheur qui consiste également à se faire violence pour contenter l'ordre social (« at the world »), à se montrer affable quitte à ce que cela fasse mal aux zygomatiques ou à ce que les formules toutes faites entraînent leur part de douleur (« unbearably wonderful »).

⁷³ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 128.

⁷⁴ *Ibid.* 123-127.

Lorsque Mariah décide de conduire Lucy les yeux fermés, dans un champ de jonquilles, pour lui procurer l'expérience directe de la féerie florale, un lien se dessine entre l'injonction à se réjouir et l'inculcation d'un modèle de subjectivité défini par le droit à la propriété. On y voit plus clairement se dessiner l'image d'un bonheur devenu commodité consommable, comme l'explique Shane A. Mc Coy dans sa lecture du roman guidée par Sara Ahmed, réduisant l'écart entre bonheur, individualisme bourgeois, accumulation de capital et privatisation des biens⁷⁵. Mc Coy montre que, dans ce passage, en voulant détruire les fleurs, Lucy se rapproche de la mission qu'assigne Sara Ahmed à son livre et à la lutte politique, celle de tuer la joie pour proposer des alternatives à des objectifs évalués comme désirables⁷⁶ :

It was a big area with lots of thick-trunked, tall trees along winding paths. Along the paths and underneath the trees were many, many yellow flowers the size and shape of play teacups, or fairy skirts. They looked like something to eat and something to wear at the same time; they looked beautiful; they looked simple, as if made to erase a complicated and unnecessary idea. I did not know what these flowers were, and so it was a mystery to me why I wanted to kill them. Just like that. I wanted to kill them. I wished that I had an enormous scythe; I would just walk down the path, dragging it alongside me, and I would cut these flowers down at the place where they emerged from the ground.

Mariah said "These are daffodils. I'm sorry about the poem, but I'm hoping you'll find them lovely all the same."

There was such joy in her voice as she said this, such a music, how could I explain to her the feeling I had about daffodils- that it wasn't exactly daffodils, but that they would do as well as anything else? (L,29)

Linné, que Kincaid identifie toujours comme le modèle de la figure du jardinier, était obnubilé par un rapport utilitaire aux ressources naturelles pour garantir l'autonomie économique de la Suède : la colonisation permettait aussi de cultiver des produits variés et impossibles à voir croître en métropole⁷⁷. On retrouve un écho de ce rapport instrumental à la terre dans ce passage. La description générique et très vague du paysage (« a big area with lots of thick-trunked, tall trees along winding paths ») enlève du romantisme à la pastorale, de sorte que l'on a plus l'impression de se retrouver face à une étrange boutique impersonnelle de souvenirs qu'à un paysage lyrique exalté et transfiguré⁷⁸. La comparaison des fleurs à des objets (« play teacups, or fairy skirts ») a beaucoup été commentée dans ses connotations genrées et coloniales, les

⁷⁵ MCCOY Shane A., « Life, Liberty, and the Pursuit of Unhappiness », art. cit.

⁷⁶ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 20. « If this book kills joy, then it does what it says we should do. To kill joy, as many of the texts I cite in the following pages teach us, is to open a life, to make room for life, to make room for possibility, for chance ». Voir aussi 65. « the feminist killjoy "spoils" the happiness of others; she is a spoilsport because she refuses to convene, to assemble, or to meet up over happiness. »

⁷⁷ BROECK Sabine, « When Light Becomes White », art. cit. 837.

⁷⁸ En ce sens je ne suis pas d'accord avec Maxwell pour dire que la langue cherche à faire concurrence à celle de Wordsworth (MAXWELL Lauren Rule, *Romantic Revisions in Novels from the Americas*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013. 34) ou alors dans le sens d'un accord avec l'évolution de la poésie de Wordsworth dans *Poems, in Two Volumes* telle que la décrit Laurent Folliot, nouveau style caractérisé par le « resserrement » et la « régulation de l'exubérance par le propos moral » in FOLLIOT Laurent, *Des paysages impossibles: nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge*, Thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne Nouvelle, 2010. 396-397.

tasses à thé et les jupes de fée évoquant à la fois les livres d'Enid Blyton et des passe-temps supposément féminins⁷⁹. Il est certain que l'« analogie femmes/fleurs⁸⁰ » que Laurent Folliot identifie chez Wordsworth joue ici à plein comme un motif de refus. Cependant, il en va aussi de la disponibilité des fleurs, qui se présentent comme des ersatz de marchandises convoitées (« something to eat and something to wear at the same time ») dont la valeur d'usage semble trompeuse bien qu'attrayante (comme le montre la répétition du verbe « look »). Lucy ne se propose pas de ramasser les fleurs pour en faire un herbier qui permettra de les faire prospérer, mais de les tuer, c'est-à-dire de les faucher sans les utiliser : implicitement, c'est une version du bonheur fondé sur la propriété qui est ici décimée.

La joie de Mariah s'oppose au sentiment difficile à nommer qu'éprouve Lucy, implicitement renvoyée à cette mauvaise expérience affective du monde qui était assignée aux populations autochtones⁸¹, impolitesse qui naît de l'impossibilité de se conformer à une émotion prescrite, sensibilité impropre que son employeuse l'invite à corriger dans une tournure à la portée illocutoire (« I'm hoping you'll find them lovely all the same »). L'éducation sentimentale que propose Mariah ne prend pas, et Lucy ne parvient pas à se réjouir. L'aspect substituable des fleurs (« that they would do as well as anything else? ») s'associe à leur appropriation rhétorique par Mariah dans la tournure présentative (« These are daffodils ») pour mettre en scène un plaisir qui semble fondé sur un mécanisme d'acquisition. Tout comme les maîtres jouissaient de la possession de leurs esclaves, vus comme des propriétés interchangeable mais néanmoins précieuses et valorisantes⁸², Mariah semble s'amplifier personnellement en englobant ce qui l'entoure, comme le montrent les tournures intensives (« such joy in her voice as she said this, such a music »). Il semble s'agir aussi, comme le montre Hartman, d'absorber le corps noir comme ressource émotionnelle⁸³, d'en devenir le marionnettiste pour, peut-être, comme dans la dynamique entre maître et esclave, transférer la gaieté fondée sur l'abus de la personne assujettie en enthousiasme de l'opprimé, afin de minimiser la violence de l'esclavage⁸⁴. En s'intéressant à l'étymologie de l'anglais « enjoy », Hartman fait ressortir des sens juridiques qui ont à voir avec l'usage, la satisfaction, le bénéfice

⁷⁹ BRAZIEL Jana Evans, « Daffodils, Rhizomes, Migrations: Narrative Coming of Age in the Diasporic Writings of Edwidge Danticat and Jamaica Kincaid », *Meridians*, vol. 3, n° 2, 2003, p. 110-131. 117.

⁸⁰ FOLLIOU Laurent, *Des paysages impossibles: nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge*, op. cit. 395.

⁸¹ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 126. « According to Mill, the natives not only experience pleasure from the wrong things in the wrong way but they are also “rude”. »

⁸² HARTMAN Saidiya V., *Scenes of Subjection*, op. cit. 21.

⁸³ *Ibid.* 21. « Thus the desire to don, occupy, or possess blackness or the black body as a sentimental resource and/or locus of excess enjoyment is both founded upon and enabled by the material relations of chattel slavery. »

⁸⁴ *Ibid.* 25. « Although, as I have argued, enjoyment was predicated on the wanton uses of slave property, it was attributed to the slave in order to deny, displace, and minimize the violence of slavery. »

et l'exercice d'un droit, de sorte que le ravissement est indissociable d'un accès à la propriété⁸⁵. Si l'héroïne ne souhaite – de son propre aveu – mystérieusement pas y prendre part, c'est que semble renaître un passé qui l'exclut du régime des droits, et notamment du droit de jouir.

La mutation sentimentale défigure le paysage :

I felt sorry that I had cast her beloved daffodils in a scene she had never considered, a scene of conquered and conquests ; a scene of brutes masquerading as angels and angels portrayed as brutes. [...] But nothing could change the fact that where she saw beautiful flowers I saw sorrow and bitterness. The same thing could cause us to shed tears, but those tears would not taste the same. We walked home in silence. I was glad to have at last seen what a wretched daffodil looked like. (*L*, 30)

Dans son analyse de la figure du « migrant mélancolique [nous traduisons] », à laquelle la critique a pu rattacher Lucy⁸⁶, Ahmed postule qu'il existe pour les immigrés, dans l'Angleterre contemporaine, une obligation sociale à exalter les joies de la colonisation, leur appartenance citoyenne étant mesurée à l'aune de ce qu'elle appelle un « test de bonheur [nous traduisons]⁸⁷ ». C'est que le bonheur est pour elle une manière de voir l'Histoire et la société : « Happiness can thus involve a project of social description: to see happily is not to see violence, asymmetry, or force. When we are asked to recall the empire as a happy history we are employing the same terms in which empire was justified in history⁸⁸ ». Dans le champ de jonquilles, Lucy déchire le voile de cette lecture heureuse du passé en faisant surgir la monstruosité qu'il a pu abriter. Selon Smith, le poème de Wordsworth est caractérisé par la tranquillité d'un promeneur épargné par le mal et la souffrance⁸⁹. Lorsque Lucy déterre une histoire politique de sujétions multiples, elle met en lumière la manière dont cette tranquillité romantique peut constituer un instrument de domination, l'évocation poétique d'une nature plaisante ayant constitué, selon Smith, un *modus operandi* de l'Empire, l'enchantement musical de la poésie agissant comme une distraction agréable sur le sujet colonisé⁹⁰. C'est aussi la définition du lyrisme wordsworthien que Kincaid met à mal : si son expression créative naît bien de l'« afflux spontané de sentiments puissants », Lucy ne vit pas l'émotion « remémorée dans la tranquillité⁹¹ » de cette douleur et ne ressent nulle « joie mesurée, pondérée, du poète

⁸⁵ *Ibid.* 23.

⁸⁶ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, *op. cit.* 73 et MCCOY Shane A., « Life, Liberty, and the Pursuit of Unhappiness », *art cit.*

⁸⁷ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, *op. cit.* 130. « the social obligation to be happy about imperial history accrues an affective force. However, this obligation is not simply neutral; it falls unequally on subjects, depending on their own relation to this history. Migrants are increasingly subject to what I am calling the happiness duty, in a way that is continuous with the happiness duty of the natives in the colonial mission. If in the nineteenth century the natives must become (more) British in order to be recognized as subjects of empire, in a contemporary context, it is migrants who must become (more) British in order to be recognized as citizens of the nation. Citizenship now requires a test: we might speculate that this test is a happiness test. »

⁸⁸ *Ibid.* 132.

⁸⁹ SMITH Ian, « Misusing Canonical Intertexts », *art. cit.* 816.

⁹⁰ *Ibid.* 817.

⁹¹ WORDSWORTH William, *Ballades lyriques suivies de Ode : pressentiments d'immortalité*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, Paris, José Corti, 1997. 94.

en sa retraite⁹² ». C'est bien en champ de bataille chaotique qu'elle métamorphose la scène, et non en miroir d'une ascèse reposante. La jonquille n'est plus tranquille, mais ravagée (« a wretched daffodil »). Par ailleurs, la « paix solitaire » de Wordsworth à laquelle aspire Mariah se voit soudainement contredite par un repeuplement hostile (« conquered and conquests; a scene of brutes masquerading as angels and angels portrayed as brutes »). Le constat d'une séparation irrémédiable entre Lucy et Mariah (« where she saw beautiful flowers I saw sorrow and bitterness. The same thing could cause us to shed tears, but those tears would not taste the same ») identifie des consciences solipsistes et isolées, mais aucune joie n'émane de cette solitude. Est exprimé avec regret le sentiment d'une autarcie affective malheureuse, d'une absence de communication subie et non désirée, et non d'une autonomie fertile. Pour Bolaki, Lucy incarne à ce moment la figure de la « migrante mélancolique », décrite par Ahmed, qu'on enjoint de laisser de côté son amertume : cette invitation esthétique devient pression sociale dès lors qu'elle se transmue en impératif d'amnésie culturelle, le fantasme d'une conversion au bonheur venant dissimuler un désir d'effacer, dans les marques psychiques qu'elle a pu laisser derrière elle, dans ces mauvais sentiments, toute une histoire de violences. La persistance du malheur de Lucy est un outil de résistance contre l'oubli⁹³.

Si l'on en croit Sara Ahmed, la téléologie de cette formation au bonheur est la constitution d'un individu qui se conçoit de manière autonome comme une fin en soi, indépendamment de la coutume⁹⁴. Lucy parvient bien à une forme d'autosuffisance financière ; cependant, celle-ci n'est pas synonyme de bonheur. Au contraire, elle s'accompagne d'un sentiment d'isolement accru qui n'évoque la joie que de manière négative. On trouve là ce que Bolaki appelle la critique indirecte du discours libéral de l'individu du *Bildungsroman*, exprimée dans *Lucy* avec la mise en scène d'un sujet affecté par de multiples discriminations et pour qui la promesse de l'indépendance est plus frustrante qu'engageante⁹⁵ :

The next day I woke up in a new bed, and it was my own. I had bought it with my money. The roof over my head was my own—that is, as long as I could afford to pay the rent for it. The curtains at my windows had loud, showy flowers printed on them; I had chosen this pattern over a calico that the lady in the cloth store had recommended. (L, 144)

I was living apart from my family in a place where no one knew much about me; almost no one knew even my name, and I was free more or less to come and go as pleased me. The feeling of bliss,

⁹² FOLLIOT Laurent, *Des paysages impossibles: nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge*, op. cit. 396.

⁹³ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 73.

⁹⁴ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 128 : « the general end of happiness translates into the particular end of the individual: the creation of “individuals” becomes the purpose of colonial education or training. To become happy in these terms requires the individual be liberated from custom, to become an end-in-itself. As I suggested in chapter 2, happiness involves being “redirected,” or turned around. To turn others into individuals is to turn them around, by turning them toward the norms, values and practices of the colonizer. »

⁹⁵ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 22.

the feeling of happiness, the feeling of longing fulfilled that I had thought would come with this situation was nowhere to be found inside me. (L, 158)

I was alone in the world. It was not a small accomplishment. I thought I would die doing it. I was not happy, but that seemed too much to ask for. (L, 161)

Ici encore, le motif végétal est éclairant. La référence à la décoration florale sur les rideaux (« loud, showy flowers printed on them ») accentue, dans la veine d'une analogie entre horticulture et bonheur, l'impression d'une marchandisation d'un sentiment excessif et forcé. La sélection de ce dessin (« I had chosen this pattern ») dit bien l'endoctrinement d'un modèle de subjectivité fondé sur le libre-arbitre et garantissant la promesse d'une satisfaction. Pourtant, les différents passages accusent le fossé entre le statut de consommatrice et de propriétaire auquel accède Lucy que soulignent la récurrence du pronom possessif de première personne (« it was my own. I had bought it with my money ») et la réalité d'une impression d'impuissance. Plutôt que de devenir cette fleur gaie et exubérante, Lucy semble bien revendiquer son statut de « mauvaise herbe » (« And here I was also, a sort of weed in a way, L, 99), dont la liberté est en réalité conditionnelle et qui pourrait être fauchée ou éliminée à tout instant. C'est le sens des différentes modalisations qui viennent nuancer la liberté que le personnage atteint (« as long as I could afford to pay the rent for it », « and I was free more or less to come and go as pleased me »). On a l'impression d'avoir affaire à cette « individualité accablée [nous traduisons] » (« burdened individuality⁹⁶ ») dont parle Saidiya Hartman et qui caractérise les sujets noirs émancipés après la guerre de Ssworthrdécession : libres en théorie de l'esclavage mais dépourvus de ressources, égaux et encombrés, citoyens et assujettis. La responsabilité placée sur l'individu libéral équivaut, pour Hartman, à un retrait du rôle protecteur de la nation. Lors de la période de Reconstruction, le discours sur la liberté noire met davantage l'accent sur le labeur et les épreuves. Il consacre un sujet devenu maître de son destin, seul coupable de ses échecs non imputables à des forces extérieures, ne pouvant *s'en prendre qu'à lui-même*⁹⁷ : on ressent ce nouveau fardeau chez Lucy, lorsqu'elle présente sa trajectoire comme le fruit d'une conquête très personnelle et difficile (« It was not a small accomplishment. I thought I would die doing it »). La liberté se présente sous le visage peu attrayant de devoirs pesants, comme celui de vivre dans l'anonymat ou de prêter sa force de travail de manière consentie pour gagner un maigre salaire, qui ne s'accompagnent pas des

⁹⁶ HARTMAN Saidiya V., *Scenes of Subjection*, op. cit. 121. « "Burdened individuality" designates the double bind of emancipation—the onerous responsibilities of freedom with the enjoyment of few of its entitlements, the collusion of the disembodied equality of liberal individuality with the dominated, regulated, and disciplined embodiment of blackness, the entanglements of sovereignty and subjection, and the transformation of involuntary servitude effected under the aegis of free labor. This is not to suggest simply that blacks were unable to achieve the democratic individuality of white citizens but rather that the discourse on black freedom emphasized hardship, travail, and a burdened and encumbered existence ».

⁹⁷ *Ibid.* 77.

rétributions idéalement promises, mais estimées inaccessibles (« too much to ask for »). La joie n'est présente que dans l'absence, à travers une déclinaison polyptotique et négative autour du rien (« no one » répété deux fois, « nowhere to be found », « not happy »). La servitude a pris un autre visage, celui évoqué par Bolaki d'une liberté négative qui se définirait par le refus de la contrainte et de l'autorité, en rupture avec le corps social⁹⁸.

b) *Capitalisme, divinité et liberté chez Jenny Zhang*

Les limites de cette ipséité possédante qui emprisonne apparaissent de manière poignante dans les derniers mots que Lucy trace dans son carnet : « I could write down only this : “I wish I could love someone so much that I would die from it.” » (L, 164). Cette déclaration d'« in(ter)dépendance [nous traduisons]⁹⁹ », dans les mots de Bolaki, maltraite l'idéologie d'accumulation et de possession de soi que l'on avait cherché à enseigner au personnage et qu'elle rapproche du récit émersonien de la faculté à compter sur soi (« self reliance ») :

Rather than than interpreting Lucy's “melancholic” interventions into narratives of individualism as pathological, I see them as a realistic response to the conditions she encounters in America, “a kind of *postoptimism*,” in Appiah's words, “to balance the earlier enthusiasm” (155) surrounding the yet-to-be realised American narrative of individual freedom and betterment¹⁰⁰.

Le roman s'achève sur la confession d'un personnage qui préférerait risquer un amour destructeur plutôt que se contenter d'un sort narcissique et égotiste ayant pour seul horizon un « vide émotionnel [nous traduisons] ». C'est pourquoi l'inscription de la honte et des pleurs dans les dernières lignes du roman, au-delà d'une réflexion sur l'impossible écriture vue dans le chapitre 1, permettent de penser affectivement l'illusion d'une maîtrise d'un égo parfaitement hermétique : nous nous accordons avec Bolaki lorsqu'elle lit la mélancolie de Lucy comme la retenue psychique d'un Autre, faisant signe vers l'essentielle socialité de la constitution du sujet¹⁰¹. Par la honte et l'amour, Lucy fait un pas vers des émotions qui, bien qu'embarrassantes, la relieraient au collectif et satisferaient davantage une aspiration relationnelle que le bonheur libéral prescrit.

Cette tension centrifuge en dehors de soi est perceptible dans la confusion que le texte permet entre fatalisme et libre-arbitre. Chez Kincaid, l'individualité consumériste qui émerge ne met pas nécessairement derrière elle la présence d'une volonté divine à laquelle il serait

⁹⁸ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 69.

⁹⁹ *Ibid.* 61.

¹⁰⁰ *Ibid.* 70.

¹⁰¹ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 70-71. « From a more explicitly psychoanalytic perspective, it is “the lost other” that forms the ego, the ego that the *Bildungsroman* strives to build. »

possible de s'en remettre. L'accession à l'indépendance fait perdurer la croyance en Dieu, en remplaçant simplement une prière par une autre.

I supposed I still believed in God; after all, what else could I do? But no longer could I ask God what to do, since the answer, I was sure, would not suit me. I could do what suited me now, as long as I could pay for it. "As long as I could pay for it." That phrase soon became the tail that wagged my dog. If I had died then, it should have been my epitaph. (*L*, 146)

La répétition du slogan capitaliste lui donne une allure de mantra (« As long as I could pay for it ») et la divinisation de l'argent est également accentuée par le proverbe (« the tail that wagged my dog ») qui désigne une situation de contrôle asymétrique par une personne bien plus puissante. La référence au cimetière suggère également un parallèle entre un texte religieux lu lors d'un enterrement et la formule efficace, presque publicitaire. L'argent, dans cette perspective, devient moins la garantie de la liberté et du bonheur qu'une donnée extérieure dont l'individu serait dépendant et qui altérerait le cours de sa vie, indépendamment de sa volonté. On trouve une telle

méditation sur le coût de la liberté par une écriture obsessionnelle des soucis d'argent et des contraintes financières chez Jenny Zhang. Dans *Sour Heart*, la liberté est décrite comme un bien envié et rare qui appartient le plus souvent aux autres, ceux qui peuvent avoir le luxe de l'égoïsme et de la destruction de soi. Dans la nouvelle « The Evolution of My Brother », la narratrice, qui n'aspire qu'à quitter sa famille temporairement, prend conscience bien plus tard de ce conditionnement en se remémorant le passage du contrôle de sécurité pour l'avion qui la mènera en Californie :

I wanted to be free to be selfish and self-destructive and indulgent like the white girls at the high school my parents worked so hard to get me into, and once they did, [...] all it did was make me want to get away from my family. [...] *I'm freeeeeeeeeeee*, I thought as the agent scanned my ticket and then immediately began to panic when I realized I had missed my opportunity to say goodbye. [...] It is only later, much, much, much later, that I understood and accepted that my parents paid for me to be free. All of it, I realized, had to be paid for by someone. (*SH*, 154-156)

La liberté comme un bien qui s'achète ne donne que l'apparence de l'autonomie. Au contraire, la première phrase entrecroise grammaticalement le sort de l'héroïne à l'exploitation à laquelle se soumettent les parents, bienfaiteurs de l'ombre (« worked so hard to get me into »). Le texte nuance donc l'image d'un idéal pur et extatique souligné par l'exclamation orale (« *I'm freeeeeeeeeeee* ») par la dépendance, d'ordre financier, qui la sous-tend. Le passage du pronom sujet en pronom objet, ainsi que la tournure passive (« my parents paid for me to be free », « all of it, I realized, had to be paid for by someone »), donnent un caractère magique et mystérieux à cette arrivée d'argent, substrat invisible d'une insouciance adolescente. De fait, les sentiments d'excitation de la narratrice sont peu à peu envahis par une panique qui tient à l'incapacité d'éliminer totalement les pourvoyeurs de fonds de son horizon affectif : la tristesse de la mère de la voir partir et son allure cadavérique commencent à la posséder. Elles signalent

l'impossibilité d'un bonheur qui se croirait dépourvu d'allégeances extérieures. L'aspect presque religieux du rapport à la liberté, envisagé comme privilège économique et divinité inaccessible est patent dans la nouvelle « My Days and Nights of Terror » lorsque le personnage évoque son rituel de répétition des mots anglais dans le but de conquérir ce Graal que serait l'affranchissement :

I would walk home and say it until it was my only thought, until I could get to a point where every time I said the word I said it as perfectly and beautifully as any human being who ever existed ever could. And then, and only then, did I stand a chance at being free. Except I was so far from that point. Except everyone still bothered me.
There was no way to be free in this world.
There was no way to be free in this world.
There was just no way to be free in this world.
There was no way.
There was simply no way.
And to be safe? Forget it. No one on earth was safe. (*SH*, 207)

Le lien que propose la rumination mentale de la petite fille entre conviction mentale et obtention de la liberté fait écho aux stratégies de la pensée positive très en vogue aux États-Unis dans les années 1990 que décrit Barbara Ehrenreich¹⁰². Selon elle, la spiritualité et le mysticisme ont fait leur chemin dans le monde de l'entreprise à cette même période, avec des figures flamboyantes comme Tony Robbins : une nouvelle culture des affaires apparaît dans une période particulièrement fragile, caractérisée par des licenciements et du chômage de masse. L'industrie de l'inspiration, ne pouvant altérer cette situation, se propose d'inviter les cadres à trouver un remède à leur abattement par un changement de regard sur la réalité et la réitération de visualisations positives, supposées garantir des résultats dans leur vie professionnelle¹⁰³. Dans sa forme, l'extrait de Zhang ressemble à un manuel de pensée positive : l'anaphore fait penser à une exhortation qui n'est pas loin de la grammaire de la prière à laquelle elle s'adonne régulièrement dans cette même nouvelle. Pourtant, le contenu défaitiste et inquiétant s'en écarte. Zhang semble ainsi proposer une satire d'une pensée performative et magique cherchant à ressasser le succès pour le faire advenir. Ici, le fond du propos rejoint la forme pour mieux en exhiber les contradictions : si l'on accepte l'oraison et l'irrationalité, il faudrait aussi accepter qu'on ne saurait être libre. C'est aussi à ce culte de la personnalité que fait penser la litanie du pronom sujet bégayé jusqu'au non-sens chez Zhang : « memememememe » (*SH*, 165).

¹⁰² EHRENRICH Barbara, *Bright-Sided: How the Relentless Promotion of Positive Thinking has Undermined America*, New York, Metropolitan Books, 2009, version eBook.

¹⁰³ *Ibid.* 112. « In the newly “spiritual” corporate culture, there was nothing at all unsettling about positive thinking and its promise that the law of attraction allows you to control the world with your thoughts. ». 189- 190. « The motivation industry could not repair this new reality. All it could do was offer to change how one thought about it, insisting that corporate restructuring was an exhilaratingly progressive “change” to be embraced, that job loss presented an opportunity for self-transformation, that a new batch of “winners” would emerge from the turmoil. And this is what corporations were paying the motivation industry to do. »

Zhang écrit aussi la tutelle qui contraint souvent ces personnages de petites filles. Les incantations encodent un sort qui ne leur appartient pas tout à fait, mais, là encore, se mêlent providence et fortune matérielle. Dans les nombreuses prières qui traversent « *My Days and Nights of Terror* », le dessein visé en s'adressant à Dieu est souvent intéressé, pragmatique et rarement altruiste (« *Dear God, never ever let me become like those Korean girls in my class who have really ugly cheekbones and smell so bad and can't pronounce words right* », *SH*, 189). Bien que Mandé soit consciente de sa convoitise et de son avidité (« *Only the selfish ask for their prayers to be answered directly. I know it's wrong to demand of you. I know, I know, I know. But I'm so lost* », *SH*, 224), elle s'adresse à Dieu sans ambages, comme à un interlocuteur humain à qui elle n'épargne aucune insulte, et le résultat escompté est souvent de transcender le sort malheureux de ses parents. Là encore, les réflexions d'Ehrenreich peuvent nous être précieuses, dans la mesure où elle analyse également la manière dont une nouvelle génération de prêcheurs apparaît dans les années 1990, empruntant au lexique de l'entrepreneuriat et de la pensée stratégique. Les « méga-églises » deviennent des entreprises très profitables, à l'architecture devenue passe-partout, mais surtout au message rénové, qui place en son cœur des promesses de succès, de richesse et de santé plutôt que de se centrer sur la pénitence¹⁰⁴. Cette frontière poreuse entre le sacré et le séculier renverse le rapport aux fidèles dont on sonde les envies et les désirs pour savoir ce que l'Église pourrait leur apporter. Littérairement, les prières en italiques qui ponctuent le texte construisent un rapport à la religion qui, pour Mandé, est une manière de se rapprocher de l'américanité que son père rejette d'une formule lapidaire après la visite de Témoins de Jéhovah : « *God is money* » (*SH*, 193). Tout comme elle cherche à apprendre l'anglais, elle veut devenir bilingue en prière. Le père ne parvient pas à la théodicée quand il réfléchit à la torture à laquelle a été soumise sa famille dans la Chine communiste, et il rappelle aussi l'inconsciente association entre religion et capitalisme avec l'interdiction du culte pendant la Révolution culturelle. De fait, comme le montre Ehrenreich, la confusion entre pensée positive capitaliste et christianisme remonte au dix-neuvième siècle et à la Nouvelle Pensée. On pourrait croire que la façon que le personnage a de s'en remettre sans cesse à la divinité est une manière d'affirmer une différence culturelle, en rupture avec le culte américain de l'individualisme, mais le texte brouille les frontières en faisant de la religion à laquelle souscrit Mandé un simple avatar de l'idéal libéral, un apprentissage de l'identité majoritaire qui, lui aussi, relève d'une croyance.

¹⁰⁴ *Ibid.* 144-145.

c) *Naturalisations masculines chez Jhumpa Lahiri*

Dans *Unaccustomed Earth*, l'épigraphe de Hawthorne qui ouvre le recueil présente le déracinement comme condition de floraison et de prospérité de la nature humaine :

Human nature will not flourish, any more than a potato, if it be planted and replanted, for too long a series of generations, in the same worn-out soil. My children have had other birthplaces, and, so far as their fortunes may be within my control, shall strike their roots into unaccustomed earth. (*UE*)

Pourtant, c'est plutôt un épuisement vital qui caractérise les héroïnes diasporiques de Lahiri, notamment dans la nouvelle éponyme. Celui-ci semble répondre aux injonctions incessantes de bonheur exprimées par les personnages masculins qui l'entourent :

"Be happy, love Baba," he signed them, as if the attainment of happiness were as simple as that. (*UE*, 4)

Adam was doing everything in his power to make Ruma happy. But nothing was making her happy; recently in the course of conversation, he'd pointed that out too. (*UE*, 7)

Il est intéressant d'observer que, selon Susan Koshy, les nouvelles de Jhumpa Lahiri ont pour thème commun le processus de naturalisation comme démarche sociale d'acquisition de la citoyenneté¹⁰⁵. Bien qu'elle commente l'épigraphe d'Hawthorne, elle n'insiste pas trop sur le double sens du terme naturalisation, qui renvoie également à l'acclimatation d'une espèce dans un nouvel environnement. Pour Koshy, l'image de la transplantation volontariste sert de support à une réflexion sur la fonction créatrice du mouvement diasporique, mais Lahiri, en la citant, en altère le sens et offre un commentaire ironique sur la manière dont le déracinement peut aussi conduire à des déconvenues, une perte de contrôle et un sentiment d'appartenance menacé¹⁰⁶. Tout comme dans *Lucy*, il est certain que la métaphore végétale sert d'allégorie à l'américanisation, et il nous semble que celle-ci se conjugue à la conversion affective à un certain type de bonheur. Pourtant, Ruma, dans cette première nouvelle, ne parvient pas à se conformer à cette injonction qui semble tenir de la gageure (« as simple as that ») et doit essuyer remontrances et critiques à ce sujet. Si Lucy apprenait à embrasser son statut de mauvaise herbe, Ruma semble plutôt résignée à se voir comme une plante qui ne fait pas de racines, miroir de son jardin stérile. Lorsqu'elle évoque sa vie passée à Brooklyn et des amitiés qu'elle avait formées avec des mères du quartier, elle est forcée de constater que celles-ci se sont étiolées après le déménagement, et l'image utilisée est celle de germes absents : « For all the time she'd spent with these women the roots did not go deep, and these days, after reading their e-mails, Ruma was seldom inspired to write back » (*UE*, 35).

¹⁰⁵ KOSHY Susan, « Minority Cosmopolitanism », *PMLA*, vol. 126, n° 3, 2011, p. 592-609. 598.

¹⁰⁶ *Ibid.* 599.

Progressivement, le père de Ruma, qui séjourne chez elle à son grand regret, va s'occuper de son jardin et de ses plantes malades. Il nous semble intéressant d'analyser la manière dont ce soin horticole est dépeint comme une prérogative masculine qui reflète bien comment les bénéfices de l'immigration touchent plutôt les hommes, tandis que les femmes, à commencer par la mère de Ruma, ayant connu une migration secondaire et dépendante, ont pu vivre dans l'ombre de cette floraison. À bien des égards, le père de Ruma apparaît comme le double du pionnier décrit par Hawthorne, tout entier dédié à sa fonction de cultivateur. Le texte indique que cette passion s'est souvent développée au détriment des membres féminins de la famille :

For as long as she could remember it had been his passion, working outdoors in the summers as soon as he came home from the office, staying out until it grew dark, subjecting himself to bug bites and rashes. It as something he'd done alone; neither Romi nor Ruma had ever been interested in helping, and their father never offered to include them. Her mother would complain, having to keep dinner waiting until nine at night [...] In addition to tomatoes and eggplant and zucchini, her father had grown expert over the years at cultivating the things her mother liked to cook with [...] Oblivious to her mother's needs in other ways, he had toiled in unfriendly soil, coaxing such things from the ground. (*UE*, 16)

Bien que le texte décrive ici une occupation de jardinier, il semble extrapoler la fonction à une allégorie plus générale du labeur (« working outdoors in the summers as soon as he came home from the office », « toiled in unfriendly soil »). Il en ressort une partition extrêmement genrée où les femmes se voient renvoyées à l'espace domestique pendant que l'homme peut parcourir le monde extérieur à la recherche des provisions qui nourriront le foyer (« staying out until it grew dark », « her mother would complain, having to keep dinner waiting until nine at night »). Le laboureur devient bien vite une image du pionnier ou de l'aventurier s'exposant au danger (« subjecting himself to bug bites and rashes »), seule personne de la famille à bénéficier d'une indépendance et d'une solitude confinant à l'égoïsme ou à l'exclusion (« oblivious to her mother's needs in other ways », « their father never offered to include them »). L'horticulture semble faire accéder le père à une ascèse protestante lui garantissant une place au paradis. Cependant, cette autonomie idéale n'est pas accessible aux filles et à la mère, qui semblent regroupées par le texte (notamment dans l'assonance de l'association « Romi nor Ruma »), solidaires et indissociables. Cette association idéologique entre besogne et joie mène à l'inquiétude du père lorsqu'il apprend que Ruma va cesser de travailler pour, comme sa mère, élever son enfant. Incrédule, il rétorque : « Will this make you happy? » (*UE*, 36)

Les connotations masculines du jardinage se multiplient dans la suite de la nouvelle comme lorsque Ruma surprend son père en train d'arroser la terre et l'imagine uriner sur le sol :

She listened to the sound of the water hitting the earth in a forceful, steady stream. It was a sound that vaguely embarrassed her, as if he were urinating in her presence. Even after the sound stopped, her father stood there for a moment, tipping the spout and pouring out the final drops that the kettle contained. (*UE*, 17)

Le malentendu auditif qui joue sur la masculinité avec des images caricaturales de violence (« hitting », « forceful, steady stream ») est suivi de termes volontairement équivoques qui font surgir l'image d'un arrosoir-phallus (« tipping the spout and pouring out the final drops »). Cette mise à nu indécente est aussi celle d'un rapport à la terre, révélé sous son visage inséminateur. De manière intéressante, c'est à Akash, le fils de Rumi, que le père enseigne les rudiments de son art, comme si le droit à la terre avait lui aussi sauté une génération dans une forme de transmission patrilinéaire. Lorsque Rumi observe la parcelle miniature dans laquelle Akash a planté des objets, des protubérances et des replis dessinent l'image d'une copulation fantôme :

He picked up the empty watering can her father had left underneath the porch and pretended to water things in his little plot. She looked at the items poking out of the ground: pens and pencils, a straw, a Popsicle stick. There were papers, too: old envelopes from junk mail, the cards that fell out of magazines, seeking subscribers, folded up like little tents on the soil. (*UE*, 57)

Ce terrain factice de l'enfance où ont été enterrés des jouets n'en contient pas moins le projet plus mature d'une régénération diasporique par la reproduction sexuelle : l'espoir d'efflorescence est effectivement mis en image par un certain nombre de relais d'organes génitaux masculins et féminins (« pens and pencils, a straw, a Popsicle stick », « old envelopes from junk mail, the cards that fell out of magazines [...] folded up like little tents on the soil »). Pourtant, comme l'écrit Koshy, il semble bien que la perspective de l'accouplement comme revivification soit perturbée par la perspective féministe transnationale de Lahiri, qui figure des liens genrés et générationnels qui interfèrent ou interrompent ces promesses futures d'appartenance¹⁰⁷.

Il va de soi que cette fécondation plastique a peu de chances de prospérité, et le flambeau passé à l'enfant semble effectivement prématuré. Pourtant, le relais donné au mâle esquisse l'image d'un arbre généalogique qui, comme l'analyse McClintock, devient aussi une manière de figurer le progrès temporel spatialement, dans une forme de panoptique, et de créer des classifications hiérarchiques. Si l'on en revient aux images d'arbres utilisées par les scientifiques pour figurer des pyramides raciales et racistes dans lesquelles l'Europe représenterait l'apogée du progrès et de la modernité¹⁰⁸, il semble que les talents de jardinier du père puissent être compris comme une orientation réussie vers l'assimilation. À l'inverse, Ruma se montre incapable de consigner les conseils du père pour apprendre, dans la tradition des Lumières, à cultiver son jardin et trouver la sérénité (« she absorbed little of what her father

¹⁰⁷ *Ibid.* 599. « Hawthorne's anticipatory vision of diasporic renewal and paternal hope of generational flourishing are refracted in Lahiri's transnational feminist retelling of the affective pathways and crossways of naturalization. Sexual reproduction, the vehicle of diasporic revitalization in his horticultural analogy, emerges in Lahiri as the site of gender and generational relations that interrupt, reroute, or scramble prospective (be)longings ».

¹⁰⁸ MCCLINTOCK Anne, *Imperial Leather*, *op cit.* 37. « The social evolutionists, however, took the divine, cosmological tree and secularized it, turning it into a switchboard image of evolutionary human progress ».

said », *UE*, 51). Dans cette représentation raciste de l'arbre généalogique de la famille de l'Homme, McClintock nous rappelle que le temps historique est remarquablement dépourvu de femmes : il se présente comme une frise linéaire masculine, tout orientée vers le point culminant d'un Homo Sapiens autonome, dans laquelle les femmes sont véritablement désavouées comme agentes historiques¹⁰⁹. Cet effacement de la contribution des femmes à l'Histoire, et plus particulièrement à l'histoire de la famille prend, dans la nouvelle de Jhumpa Lahiri, le visage d'un lopin de terre finalement abandonné par le père qui refuse d'habiter avec sa fille et préfère mener sa vie indépendante en rejoignant sa nouvelle compagne. La fin de la nouvelle et cette désertion du père nous laissent peu d'espoir quant à l'assiduité future de Ruma pour faire prospérer son espace vert : on y lit la contradiction d'une éducation qui en passe par le motif organique pour, en réalité, prôner un modèle individualiste de parcelles autarciques, de ruptures souveraines, qui ne fournissent aucune satisfaction.

Peut-être en raison de l'insatisfaction devant ce projet libéral, particulièrement refusé aux personnages féminins chez Kincaid, Zhang et Lahiri, les textes n'en renoncent pas moins à l'espoir du lien amoureux. Celui-ci est simplement désigné comme illusoire et factice. Dans *What We Lose*, lorsqu'elle tombe enceinte, Thandi préfère souligner l'étroitesse du spectre d'actions disponibles dans un champ du désir marqué par des représentations hégémoniques : « We love each other. We are having a baby together. The choices are few, and there is clearly a logical one » (*WWL*, 173). La romance comme programme pragmatique, « logique », économique se heurte en réalité à un désir concomitant et impossible de communion politique dans un monde où prédomine le fractionnement et la division. En témoigne le récit canonique d'un amour récité sous la forme d'une fable féroce :

This always occurs, no matter how reckless the people involved. I fall in love carefully.

We winnow one person out of all those we meet and deem sexually attractive and worth several hours of our time. We get to know each other. We decide, against all better judgment, to take on the risk and pair with this person. We like someone. They like us; we stay together, we fuck our brains out, like turns to love. We ignore all the little nuisances of their personalities.

Then trouble intrudes. For some, the relationship flares into violence. Some simply fade out and stop calling; they fall into someone else's bed. You splinter and you split.

We want to be together. We want to stay. This is our default setting. (*WWL*, 172)

La répétition mécanique d'un même schéma dessine une tension vers le collectif, marquée par le changement au pronom pluriel. Semblent entrer en conflit deux logiques communautaires dans ce passage. D'une part, un modèle affectif économique néolibéral, dans lequel l'union serait le résultat d'un choix raisonné, analytique et plutôt désenchanté d'évaluation de la valeur et de prise de risque par des individus (« worth several hours of our time », « take on the risk

¹⁰⁹ *Ibid.* 39.

»), qui n'aboutit qu'à la fracture qui la précédait (soulignée par l'allitération de « You splinter and you split » et plus tôt par le terme « winnow »). D'autre part, une aspiration robotique des machines désirantes (« this is our default setting ») à remédier à ces failles sociales par le travail de l'amour (« We want to be together. We want to stay »). Cette tension fantasmagique déçue nous met sur la piste politique, suggérée par Lauren Berlant, d'impasses sur le terrain intimes qui témoigneraient de l'attrait toujours cruel, c'est-à-dire frustré, de réciprocité et d'appartenance à travers la relation amoureuse, vécue comme instrument d'assouvissement du besoin de faire corps social¹¹⁰.

II. L'irréalité de la romance

Cette nécessité d'appartenance expliquerait l'attrait souligné du romantisme, à la fois rejeté et source d'une adhésion irrésistible : nous faisons l'hypothèse que nous pouvons lire cet attachement comme un espoir, explicitement désigné comme irréaliste, d'appartenir à une forme de collectivité, qu'il s'agisse de la nation ou de celle des femmes. Ce mode de rattachement communautaire prend plusieurs formes fictives : celle du conte de fées dans *Lucy*, l'illusion de la croyance chez Adichie et le fantasme de la bonne vie chez Zhang.

1. Contes de fées dans *Lucy*

L'injonction à vivre l'amour sous une forme authentique, la quête du « vrai » affectif transcendant les arrangements et les compromis dont parle Pamela S. Haag trouve une incarnation très forte dans le refus de Mariah de laisser Lucy raconter des « contes de fées » à sa fille :

She did not like this, and so to make her eat I told her that she was not really eating stewed fruit and yogurt but a special food that grew in wildflowers and was very much sought after by fairies. [...] I was not Miriam's mother, and, in fact, whenever I fed her and told her these stories, a sort of bribe to get her to do things my way, I always did it in a low voice, so that Mariah would not overhear. Mariah did not believe in this way of doing things. She thought that with children sincerity and straightforwardness, the truth as unvarnished as possible, was the best way. She thought fairy tales were a bad idea, especially ones involving princesses who were awakened from long sleeps upon being kissed by a prince; apparently stories like that would give the children, all girls, the wrong idea about what to expect in the world when they grew up. Her speech on fairy tales always amused me, because I had in my head a long list of things that contributed to wrong expectations in the world, and somehow fairy tales did not make an appearance on it. (*L*, 45)

Contemporaine d'une pensée féministe cherchant à exhiber le sexisme de cette production littéraire¹¹¹, Mariah se fait l'apôtre incroyante d'une quête ontologique qui soulignerait l'aspect

¹¹⁰ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, op. cit. 21. « impasses in zones of intimacy that hold out the often cruel promise of reciprocity and belonging to the people who seek them—who need them—in scenes of labor, of love, and of the political ».

¹¹¹ HARRIES Elizabeth Wanning, *Twice upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton, Princeton University Press, 2001. 13.

délétère du fantasme dans la perpétuation d'une soumission féminine et d'attentes centrées sur la nécessité de l'amour (« especially ones involving princesses who were awakened from long sleeps upon being kissed by a prince »). Le scepticisme de Lucy, très perceptible dans l'utilisation d'adverbes de modalisation (« apparently »), et la retranscription ironique d'un discours indirect libre jugé ridicule, discursif et peu pris au sérieux (« her speech on fairy tales always amused me »), peut s'expliquer par ce qu'elle perçoit comme sous-texte prescriptif associé à une conception de l'amour supposément dépourvue d'artifice. La recherche de vérité masque le désir d'imposer une identité à la jeune fille. Selon Lauren Berlant, à la fin du vingtième siècle, le discours normatif états-unien s'incarne dans des actes privés des citoyens : être américain, ce n'est plus obéir à l'État, ou répondre de telles institutions, mais épouser un « mode de vie américain » condensé dans des manières de vivre l'intimité. De ce fait, selon elle, c'est l'identification à un modèle de couple hétéronormé qui sert d'affiliation nationale principale, opérant de ce fait une relocalisation du politique dans la sphère privée¹¹². Or, comme le rappelle Berlant, pour les femmes immigrantes, une telle adhésion est thématifiée comme un abandon des valeurs patriarcales traditionnelles en faveur d'un modèle amoureux fondé sur le libre choix de partenaire, de sorte que le mariage consensuel sert d'analogie à la culture nationale américaine¹¹³. En renvoyant Lucy à une forme d'adhésion naïve à l'idéologie du conte de fées, Mariah produit une leçon infantilisante dans laquelle elle assimile la jeune fille au pair à un enfant. En supposant que Lucy entretient un rapport très littéral à la compréhension de ces textes, en la plaçant dans une position *d'ingénue*, elle reproduit aussi une association observée par Nicole Constable entre la femme migrante et des valeurs familiales et traditionnelles, qui peuvent faire naître un fantasme colonial de sauvetage et une érotisation d'une supposée pureté et innocence très proches du discours idéologique du conte de fées¹¹⁴.

En réalité, Lucy ne semble plus croire aux contes de fées que Mariah. Elle attribue aux narrations surnaturelles une valeur (notamment l'utilité pragmatique d'amadouer un enfant) sans les confondre avec la réalité. Dans le passage cité, elle parvient à montrer l'artifice paradoxal derrière la spontanéité et la naturalité du discours prêché par Mariah. En encourageant l'enfant à aller contre ses propres désirs, Mariah dote son discours d'un double niveau de lecture. Bien que, comme le montre Akash Nikolas¹¹⁵, les lectures *queer* de *Lucy* ne soient pas très nombreuses, il est possible d'envisager le texte comme consignant l'écllosion d'un désir démultiplié, non monolithique et ambigu, notamment dans la relation avec Peggy,

¹¹² BERLANT Lauren, *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Durham, Duke University Press, 1997. 192.

¹¹³ *Ibid.* 195.

¹¹⁴ CONSTABLE Nicole, *Romance on a Global Stage*, op. cit. 96.

¹¹⁵ Pour une telle lecture, voir : NIKOLAS Akash, « Straight Growth and the Imperial Alternative: Queer-Reading Jamaica Kincaid », *African American Review*, vol. 50, n° 1, 2017, p. 59-73.

ainsi qu'avec Mariah. Il est difficile de ne pas entendre dans l'interdiction de croire aux « fées » (« fairies ») et dans la nature illicite des échanges à leur propos la connotation du terme péjoratif associé à l'homosexualité masculine. La résolution en faveur de la franchise (« straightforwardness ») fait aussi entendre le préfixe « straight » comme une injonction simultanée à un certain type d'amour, une « contrainte à l'hétérosexualité » dans les termes d'Adrienne Rich¹¹⁶, qui n'aurait rien de sincère ou de brut (« unvarnished »). Le droit chemin de la sincérité devient aussi le chemin courbé du désir qu'il s'agirait de redresser par la force : le motif du prince réveillant sa princesse comme anticipation faussée de l'existence future d'une jeune femme ne semble pas ébranler la présupposition généralisée d'hétérosexualité (« all girls »). La leçon simultanée que délivre Mariah à sa fille et à Lucy pourrait être perçue comme l'inculcation d'un modèle¹¹⁷ hétérosexuel, familial et reproductif que Berlant associe à une forme privatisée de la norme nationale : être américaine, ce serait aimer ainsi, semble suggérer Mariah à Lucy. Sortir de la ligne droite expose à des dénégations (« did not believe in this way of doing things »), voire à une forme de démonologie qui transformerait des formes affectives échappant à ce spectre patriarcal en péchés, vices ou perversions, ce que souligne bien le caractère hautement moral et binaire du vocabulaire de Mariah (« a bad idea », « the wrong idea »).

Un tel mécanisme, consistant à déconstruire « l'amour vrai » en faisant montre de son caractère artificiel et forcé, informe le portrait du couple stéréotypé de Mariah et Lewis, à travers lequel Kincaid propose une anatomie désenchantée de la mythologie du conte de fées américain.

Now he carried in his hand a large newspaper, the pages parted to the financial section; either he had just gotten off the telephone after having a chat with his stockbroker or he would soon do so. He made a mock animal sound to Miriam and waved the newspaper at me, and he walked over to Mariah and embraced her from behind and licked the side of her neck with his tongue. She leaned her head backward and rested it on his shoulder [...], and she sighed and shuddered in pleasure. The whole thing had an air of untruth about it; they didn't mean to do what they were doing at all. It was a show—not for anyone else's benefit, but a show for each other. And how did I know this? I just could tell—that it was a show and not something to be trusted. (*L*, 47)

Grâce à la métaphore de la performance théâtrale (« an air of untruth », « a show for each other »), Kincaid redouble l'effet de facticité, convoqué par l'imagerie de romance populaire que l'on retrouve ici, et qui, selon Janice Radway, est très appréciée par les lectrices pour son exotisme. Même si Mariah dit vouloir se défaire des mensonges, elle évolue dans un monde illusoire, qui ressemble à une couverture lascive de Harlequin. Ici, Lewis performe la

¹¹⁶ RICH Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Genève, Mamamelis, 2010. Pour l'original RICH Adrienne Cecile, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980) », *Journal of Women's History*, vol. 15, n° 3, 2003, p. 11-48.

¹¹⁷ Faisant écho à une version de l'éducation comme redressement de la volonté de l'enfant : AHMED Sara, *Willful Subjects*, op. cit. 71. « Perhaps education is a straightening of what is already bent. »

masculinité à outrance, incarnation d'une mauvaise foi sartrienne qui consisterait à faire le père de famille¹¹⁸, aidé par l'accessoire du journal financier, offrant une caricature de virilité dans ses attitudes animales (« a mock animal sound ») et les gestes très stéréotypés qui lui sont attribués (« gotten off the telephone after having a chat with his stockbroker »). La démonstration publique d'affection érotique et impudique qui suit (« embraced her from behind and licked the side of her neck with his tongue ») suscite le plaisir de Mariah, qui se voit figée dans une posture de docilité et d'abandon sensuel. On voit bien le paradoxe à l'œuvre, soulevé par Pamela S. Haag, d'un amour qui se définit comme « vrai » mais prend la forme d'un culte presque religieux, transcendant le rapport social, permettant une transformation alchimique de soi, voire une apothéose entraînant une approximation substitutive du divin¹¹⁹.

Seulement, ici, la magie n'opère pas, et Lucy résiste à l'émerveillement face à un spectacle de marionnettes qui ne suscite qu'une défiance intuitive. L'irréalité de cette prestation peu convaincante nous fait toucher du doigt ce que le couple de mauvais acteurs composé de Lewis et Mariah vient à incarner : ce que Lauren Berlant appelle « norme fantasmée » de l'américanité (« fantasy norm¹²⁰ ») ou encore « norme imaginaire de la citoyenneté privatisée » (« imagined norm of privatized citizenship¹²¹ »). Cette intimité maladroite et peu convaincante révèle les ressorts d'une culture nationale qui, tout en étant normative, n'a « jamais vraiment existé¹²² », pour reprendre les mots de Stéphanie Coontz, et ne se manifeste que sous la forme d'un idéal impalpable, d'un dogme abstrait et désincarné, dont la force tiendrait précisément à ce manque d'ancrage historique¹²³. Cette identité collective éthérée et fictive à laquelle il s'agirait d'adhérer s'inscrit dans le visage même du prétendant type, Lewis, qui semble le plus souvent complètement déshumanisé : « He surpassed the usual standard of handsomeness, and his features in profile looked as if they belonged on a coin or a stamp. » (*L*, 48). Effigie de pièce ou de timbre, l'homme idéal défie le vraisemblable et inscrit le modèle romantique et donc national dans le domaine de l'irréel. Même si le personnage d'Ifemelu dans *Americanah* se trouve dans une situation sociologique bien différente, la dimension allégorique de ses différents prétendants n'en est pas moins présente. Loin d'être accessoire, leur nationalité est décrite comme un attrait de séduction qui les déréalise simultanément. Ainsi, lorsqu'Ifemelu

¹¹⁸ SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant : Essai d'Ontologie Phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1990. 94-95 et 81-89. Sartre parle aussi de sincérité « impossible » (97) : « Qu'est-ce donc alors que la sincérité, sinon précisément un phénomène de mauvaise foi ? » (98)

¹¹⁹ HAAG Pamela S., « In Search of "The Real Thing" », art. cit. 552-553.

¹²⁰ BERLANT Lauren, *The Queen of America Goes to Washington City*, op. cit. 179.

¹²¹ *Ibid.* 185.

¹²² COONTZ Stephanie, *The Way We Never Were: American Families and The Nostalgia Trap*, New York, Basic Books, 1993.

¹²³ BERLANT Lauren, *The Queen of America Goes to Washington City*, op. cit. 202. « In 1993, the new face of America has the corporeality of a fetus, a body without history, an abstraction that mimes the abstraction of the American promise that retains power because it is un-lived. »

voit Blaine pour la seconde fois, il semble se dissoudre devant ses yeux : « he had become a person made not of flesh but of little crystals of perfection, the American man she would never have » (A, 309). Ici, la tension vers l'américanité que représente Blaine est d'emblée condamnée à l'échec. Le modèle romantique qui ferait accéder à la citoyenneté est lui-même vaporeux ; le prétendant est caractérisé par l'intangibilité d'un modèle national avec lequel il est impossible de communier, sinon en rêve.

La romance de Mariah et Lewis, s'il faut la considérer comme une synecdoque d'une américanité factice et normative, a aussi l'allure d'un avertissement ou d'une mise en garde. Son aspect générique sert une fable édifiante sur la distinction entre romance et bonheur.

When my mother married my father, he was an old man and she a young woman. This suited them both. She had someone who would leave her alone yet not cause her to lose face in front of other women; he had someone who would take care of him in his dotage. This was not a situation I hoped to take as an example, but I could see that, in marrying a man, my mother had thought very hard not so much about happiness as about her own peace of mind.

Mariah did not know that Lewis was not in love with her anymore. It was not the sort of thing she could imagine. She could imagine the demise of the fowl of the air, fish in the sea, mankind itself, but not that the only man she had ever loved would no longer love her. She complained about the weather, she complained about all sorts of things that ordinarily she would not have noticed; she criticized my behavior, and then she criticized herself for criticizing me. (L, 81)

En opposant la situation de sa mère, qui s'est mariée par souci d'une certaine forme de commodité sociale, de celle de Lewis et Mariah, dont l'union est présentée comme plus romantique, Lucy s'intéresse didactiquement à un modèle qui chercherait à substituer la quiétude à la téléologie eudémoniste de la romance (« This was not a situation I hoped to take as an example, but I could see that, in marrying a man, my mother had thought very hard not so much about happiness as about her own peace of mind »). En suggérant implicitement qu'un mariage de complaisance serait préférable à un contrat fondé sur l'amour, Lucy subvertit de l'intérieur le modèle de la romance, qui associe amour et contentement viscéral, y compris dans le plaisir qu'il est censé transmettre aux lectrices¹²⁴. La position extérieure de Lucy, jeune femme d'origine étrangère, lui permet de pointer les failles d'un modèle vicié. En disséquant les interactions entre Lewis et Mariah, elle défamiliarise l'institution ordinaire du couple pour en faire apparaître toute l'étrangeté et le malheur. Le mécontentement que fait naître en elle l'Amérique se lit dans les désagréments et les insatisfactions qui se logent au cœur de l'intrigue maritale caricaturale de Lewis et Mariah.

Effectivement, toutes les étapes auxquelles nous assistons entre les deux époux, de l'amour aveugle au coup de théâtre de l'adultère, jusqu'au départ du mari fautif avec la meilleure amie de Mariah, font penser aux réflexions de Jane Ward dans *The Tragedy of Heterosexuality*. Cette dernière s'intéresse notamment à un modèle hétérosexuel consubstantiel

¹²⁴ RADWAY Janice A., *Reading the Romance*, op. cit. 66.

à la culture américaine qui, par des relais médiatiques et institutionnels, lierait le bonheur à toutes les étapes du protocole d'accouplement entre un homme et une femme, quitte à faire de cette promesse optimiste un argument de vente idéologique, tout en contribuant paradoxalement à la détresse du plus grand nombre¹²⁵. À travers le regard de Lucy, c'est plutôt la « cruauté du fantasme hétéro-romantique¹²⁶ » qui se déploie devant nos yeux. Tout d'abord, le comportement de Lewis précédemment évoqué, son triomphe aux dépens de son épouse, désosse les rouages patriarcaux d'une forme d'amour qui semble bénéficier aux hommes et nuire aux femmes. Selon Ward, alors que les relations « *queer* » ont souvent été désignées comme artificielles et essentiellement dysfonctionnelles, il s'agit de retourner le regard critique vers l'hétérosexualité en interrogeant la durabilité d'un système dégradé structurellement par la misogynie et le sexisme. Le mariage romantique, construit comme stratégie utilitaire de la suprématie blanche et garantie d'accès à la citoyenneté pour les populations africaines-américaines¹²⁷ au cours de l'histoire américaine, se voit traité ici sur un mode désillusionné. Outil politique en berne, la « normalité » de la romance n'offre plus d'attrait sinon dans sa banalité affligeante et presque curieuse. L'aspect conventionnel de l'intrigue affective, qui semble souvent si prévisible qu'on pourrait lui reprocher de cocher les cases du mauvais script, sert de discours critique d'une identité supposément exemplaire qui n'aimante pas le sujet migrant, mais le sidère parfois par les souffrances qu'il engendre. Ce qui est plus intéressant encore dans la deuxième partie de l'extrait concerne l'attachement inébranlable de Mariah à l'idéal d'amour parfait : cette croyance à toute épreuve est mise en valeur par des comparaisons hyperboliques qui soulignent son adhésion à des phénomènes bien plus spectaculaires (« She could imagine the demise of the fowl of the air, fish in the sea, mankind itself, but not that the only man she had ever loved would no longer love her »). Comme le montre Jane Ward, un tel attachement peut être informé par l'histoire qu'elle retrace de la « culture straight », reposant sur un effort continu et inefficace des femmes pour réparer les hommes et les relations plutôt que de rejeter en bloc l'hétérosexualité au nom de ses contradictions avérées¹²⁸. L'étroitesse du spectre de résistance laissé aux femmes¹²⁹ se manifeste dans le périmètre réduit des chemins

¹²⁵ WARD Elizabeth Jane, *The Tragedy of Heterosexuality*, New York, New York University Press, 2020. 1-2. « We are subject, as children and adults, to an onslaught of institutions and media images that link basic human happiness and nearly all significant rites of passage to heterosexual desire and coupling. » ; 28-29. « What is paradoxical here is not only that straight men say they love women and then turn around and express their misogyny but also that this love/hate relationship is successfully marketed to straight people as a source of happiness despite overwhelming evidence that it is a primary contributor to straight people's misery ».

¹²⁶ *Ibid.* 30. « the cruelty of the heteroromantic fantasy, which sets the stage for this book ».

¹²⁷ *Ibid.* 52.

¹²⁸ *Ibid.* 8. « second, queer observers of straight life have pointed to straight women's endless and ineffective efforts to repair straight men and the pain of witnessing straight women's optimism and disappointment. »

¹²⁹ *Ibid.* 74. « But the history, or rather the herstory, of heterosexual repair suggests that, ultimately, straight women still experience desire and/or pressure to find a male partner and get married, and with this desire/pressure the

inventés par Mariah (« not the sort of thing she could imagine »). Ward montre notamment comment différents discours sur l'hétérosexualité (des discours eugénistes à la publicité des années 1950, jusqu'aux livres de développement personnel à l'orée du vingt-et-unième siècle) ont pu dévier la responsabilité de l'échec du bonheur vers les femmes elles-mêmes, les invitant à interroger diverses causes, y compris leur propre comportement, plutôt que d'imputer leurs malheurs au patriarcat. On trouve une même tactique d'évitement chez Mariah, qui invective tout son entourage plutôt que de mettre en cause Lewis (« she criticized my behavior, and then she criticized herself for criticizing me »), participant par là même à la sphère de « plainte féminine » retracée par Lauren Berlant¹³⁰ (« she complained about the weather, she complained about all sorts of things that ordinarily she would not have noticed »).

2. Croyances et illusions chez Chimamanda Ngozi Adichie

Chez Adichie, l'irréalité de la romance est régulièrement outrée pour en afficher les fondements artificiels et illusoire. Cette démesure marque le comportement de Curt à l'égard d'Ifemelu, lorsqu'il ne cesse de faire défiler, dans ses propositions romantiques, des discours exotiques et changeants qui évoquent l'univers imaginaire de la publicité. Sa crédulité générale en amour le rapproche d'un fidèle ayant substitué un investissement religieux dans la romance à un culte institutionnalisé¹³¹ (« He believed in good omens and positive thoughts and happy endings for films, a trouble-free belief, because he had not considered them deeply before choosing to believe, he just believed », A, 197). Par ailleurs, nous avons également analysé la « métaphore du champ optique¹³² », l'obsession de la lumière étincelante dans les passages du roman qui concernent Curt faisant signe vers un aveuglement inhérent au genre, qui ne parvient jamais à convaincre totalement la narratrice – ni celles de certaines nouvelles de *The Thing Around Your Neck*. Ces dernières détaillent les corps avec un réalisme acharné, confinant au dégoût, cherchant à percer le masque scintillant des apparences qu'on cherche à leur imposer. Plus généralement, c'est la réalité du racisme et l'invisibilisation du corps noir dans le champ du désir qu'Ifemelu cherche à faire poindre à la surface, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, pour démystifier l'éclat éblouissant d'une forme narrative qui peine à épouser les contours des vies prises en charge par Adichie¹³³. Ailleurs, c'est une revendication de la fausseté des

opportunities for feminist resistance begin to narrow, the walls of heteronormativity close in, and straight women find themselves in the self-help aisle of the bookstore, reading *Act Like a Lady, Think Like a Man*. »

¹³⁰ BERLANT Lauren, *The Female Complaint*, op. cit.

¹³¹ ILLOUZ Eva, *Consuming the Romantic Utopia*, op. cit. 8. « Paradoxically enough, this “sacralization” of a secularized love occurred at the same time that romance was being stripped of the meanings it had long borrowed from institutional religion ».

¹³² ADJERAD Gabrielle, « “The delicate threads of romance” », art. cit. 68.

¹³³ *Ibid.* 69-70.

liens et des sentiments que l'auteur inscrit dans le texte, pour répondre aux contraintes politiques, ces « technologies de l'amour » pesant sur les femmes migrantes, prescrivant officiellement à leurs formes d'intimité une norme collective comme garantie d'accès à la citoyenneté. Grâce aux réflexions de Catherine Lee sur les impératifs moraux inscrits dans la législation migratoire du mariage et les vives inquiétudes, depuis 1986, quant à la véracité des unions¹³⁴, nous avons identifié un sous-texte d'injonction à l'authenticité dans l'œuvre d'Adichie. L'écriture, notamment dans la nouvelle « The Arrangers of Marriage », semble rétorquer par des intrigues romantiques qui ridiculisent « la vacuité des exigences morales de l'immigration¹³⁵ », revendiquent le simulacre et assimilent la cérémonie matrimoniale à un pacte administratif de pure convenance dans lequel la tartufferie et l'hypocrisie sont omniprésentes.

Cette fausseté est également notoire dans la description triviale de la relation adultère qu'Ifemelu finit par avoir avec un voisin de son immeuble. L'accent est alors mis sur la théâtralité peu convaincante de la rencontre (« she was on top of him, gliding and moaning and grasping the hair on his chest, and feeling faintly and glamorously theatrical as she did so », A, 288) et l'absence de substance effleurée dans la rencontre (« she was overcome with the frightening sense that she was looking for something solid, flailing, and all she touched dissolved into nothingness », A, 288). Le choix de mettre en scène un personnage d'immigrante infidèle joue avec la description que fait Werner Sollors du « melting-pot love » chez Israel Zangwill, union idéalisée qui attribue à l'immigrant une compréhension plus complète de la loyauté éternelle impliquée par le serment d'amour, afin de figurer le dévouement enthousiaste et moral du nouveau-venu à la nation¹³⁶. À rebours de ce topos, on trouve aussi chez Kincaid un choix résolu de décrire des unions illégitimes et légitimes caractérisées par leur fausseté :

Roland lived on the opposite side of town from Paul, so I took a taxi; it was a half hour's ride away, enough time to bury a secret. At the door I planted a kiss on Paul's mouth with an uncontrollable ardor that I actually did feel—a kiss of treachery, for I could still taste the other man in my mouth. (L, 118)

Face à Paul, Lucy n'est pas vraiment sincère quand elle professe son amour, et le passage témoigne d'une conscience aiguë du subterfuge et de la manipulation (« enough time to bury a

¹³⁴ LEE Catherine, *Fictive Kinship*, *op. cit.* 114. L'un de ces impératifs moraux tient à la nature authentique de cet amour, particulièrement quand il s'agit d'un mariage. Comme l'explique Catherine Lee, la fraude au mariage constitue un souci récurrent des autorités migratoires qui la considèrent depuis longtemps comme une menace pour les fondements de la citoyenneté américaine. Cette inquiétude s'est accentuée après 1965 et s'est matérialisée en 1986 avec la promulgation des *Immigration Marriage Fraud Amendments*, une législation rendant le statut de résident conditionnel pendant les deux premières années de mariage afin d'attester de la véracité des unions.

¹³⁵ ADJERAD Gabrielle, « “The delicate threads of romance” », *op. cit.* 76.

¹³⁶ SOLLORS Werner, *Beyond Ethnicity*, *op. cit.* 73. Sollors rappelle que Roosevelt avait fait enlever la dernière phrase de la pièce qui associait, par contraste, les Américains non immigrés à l'adultère.

secret »). Les formulations éculées (« an uncontrollable ardor ») et l'exagération par la narratrice de sa propre immoralité (« a kiss of treachery ») évoquent l'adultère comme motif classique du roman bourgeois du dix-neuvième siècle analysé par Tony Tanner. Pour Tanner, il s'agit d'un acte transgressif qui, dans cette production romanesque, met en valeur le caractère précaire et ténu de l'ordre social en démultipliant les rôles publics autorisés à chacun ainsi qu'en se confrontant à la dimension provisoire des contrats et des structures qui régissent l'ordre culturel¹³⁷. De même, chez Adichie et Kincaid, l'embrassade des « faux sentiments » des héroïnes participe d'un même projet de mettre à nu la vacuité d'un mode contractuel de citoyenneté. Il s'agit ainsi de réfléchir à un standard qui astreint la femme immigrante au rôle d'épouse aimante et repose sur une acceptation conditionnelle et morale de sa présence.

Cependant, pour rendre justice à la structure globale d'*Americanah*, il nous faut évoquer la clôture du roman qui semble, en surface, moins mettre à distance l'illusion de la romance que l'embrasser complètement. Ceci n'est pas sans susciter un décrochage dans la lecture, une rupture de ton déroutante autour du traitement du motif amoureux, qui excède les remarques de nombreux critiques sur la plausibilité d'un retour de l'héroïne dans son pays d'origine¹³⁸. Effectivement, Ifemelu, à son retour au Nigéria, se remet à fréquenter Obinze, son amour d'enfance, désormais marié, et le rapprochement donne vite lieu à une intrigue romantique entre les amants maudits, dans laquelle le scepticisme et l'ironie qui avaient caractérisé les aventures américaines de l'héroïne s'évanouissent au profit d'une écriture de la passion au premier degré. À cet égard, on peut apprécier avec distance les lectures qui considèrent que le roman s'achève sur la prise de conscience par Ifemelu de son autonomie, indépendamment de la trajectoire d'Obinze¹³⁹. *Americanah*, comme le fait remarquer Yogita Goyal, est un roman qui souligne de manière réflexive sa propre nouveauté de roman noir transatlantique en mettant l'accent sur l'amour et la nostalgie, surtout dans ses derniers chapitres¹⁴⁰. On ne peut que souscrire aux analyses de Goyal quand elle souligne que la représentation de cet amour ne doit pas nécessairement être lue comme réaliste. Selon elle, le roman a pu souffrir d'une réduction vériste tendant à réduire le fossé entre l'auteur et le personnage, les textes de blog et la prose

¹³⁷ TANNER Tony, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979. 15. « In confronting the problems of marriage and adultery, the bourgeois novel finally has to confront not only the provisionality of social laws and rules and structures but the provisionality of its own procedures and assumptions. »

¹³⁸ Ceci est identifié par Yogita Goyal dans GOYAL Yogita, « Africa and the Black Atlantic », *Research in African Literatures*, vol. 45, n° 3, 2014, p. v-xxv. xii.

¹³⁹ WYATT Jean et GEORGE Sheldon (dir.), *Reading Contemporary Black British and African American Women Writers*, op. cit. 49. « The narrative closes on Ifemelu achieving fresh self-realization, regardless of whether Obinze will ultimately join her or not ».

¹⁴⁰ GOYAL Yogita, « Africa and the Black Atlantic », art. cit. xiv. « an exploration of blackness that does not highlight, injury or trauma but focuses on romantic love, hair, and nostalgia ». Au-delà du binarisme de la formulation, il nous semble également qu'à travers cette exploration moderne du genre de la romance, Adichie cherche à sonder des blessures et des traumatismes historiques.

du récit. Pour Goyal, le roman propose une intervention littéraire intéressante dans le champ de la production atlantique noire car y figurent de manière centrale des réflexions sur le déchiffrement des textes et la médiation de l'objet écrit : de nombreuses scènes proposent des réflexions sur les traits formels appropriés pour dire la race, par exemple, ou sur la centralité de la littérature américaine dans l'attrait que le pays peut exercer sur d'autres lieux dans le monde. Chaque histoire d'amour que traverse Ifemelu est également caractérisée par des protocoles de lectures dictés par les amants. Ainsi, on ne saurait confondre le roman avec la forme de l'ethnographie ou du témoignage sans négliger des enjeux esthétiques et formels, la densité ambivalente du texte qui s'oppose à la forme plus didactique des billets de blogs¹⁴¹. Cette question de la médiation textuelle qui viendrait déjouer un rapport de mimétisme facile du texte au réel vient interroger les divagations sentimentales et fleur bleue qui agitent Obinze et Ifemelu à la fin du roman :

And so began her heady days full of cliché, she felt fully alive, her heart beat faster when she arrived at her door, and she viewed each morning like the unwrapping of a gift. She would laugh, or cross her legs, or slightly sway her hips, with a heightened awareness of herself. Her nightshirt smelled of his cologne, a muted citrus and wood scent, because she left it unwashed for as long as she could, and she delayed in wiping off a spill of hand cream he had left on her sink, and after they made love, she left untouched the indentation on the pillow, the soft groove where his head had lain, as though to preserve his essence until the next time [...] This was love, to be eager for tomorrow. Had she felt this way as a teenager? The emotions seemed absurd [...] He remembered everything she told him. She had never had this before, to be listened to, to be truly heard, and so he became newly precious [...] It was truly absurd. Their teenage love had been less melodramatic. (A, 449-450)

Love was a kind of grief. This was what the novelists meant by suffering. She had often thought it a little silly, the idea of suffering for love, but now she understood. (A, 473)

What would he say? It would sound like something from a silly film. *I am in love with another woman. There's someone else. I'm leaving you.* That these were words that anybody could say seriously, outside a film and outside the pages of a book, seemed odd. (A, 462)

Ifemelu ne semble avoir aucun mal à identifier par des tournures formulaires et génériques ce qu'elle vit avec Obinze comme de l'amour (« This was love », « Love was a kind of grief ») ; elle paraît éprouver une forme de curiosité et d'étrangeté à souvent prononcer ce mot dans cette dernière partie, mais nulle part ailleurs dans le volume ne voit-on aussi clairement l'influence des séries de romance Mills & Boon, dont Chimamanda Ngozi Adichie reconnaît avoir lu des milliers d'exemplaires¹⁴², de sorte que l'amour qui ne quitte pas ses lèvres ne saurait être compris sans son référent textuel, modèle littéraire auquel elle se conforme finalement. Le comportement modifié de l'héroïne, le rapport sacralisé à l'autre, l'impression d'une fusion

¹⁴¹ *Ibid.* Pour ces développements, voir xiii et xvi.

¹⁴² COHEN Claire, « Novelist Chimamanda Ngozi Adichie: Women Don't Want Simpering Heroines », *The Telegraph*, 16 avril 2013, [<https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/9995563/Chimamanda-Ngozi-Adichie-women-dont-want-simpering-heroines.html>], consulté le 24 mars 2022 ; « Podcast #75: Chimamanda Ngozi Adichie and Zadie Smith on Race, Writing, and Relationships », *Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library*, 25 août 2015, [<https://www.nypl.org/blog/2015/08/25/podcast-chimamanda-ngozi-adichie-zadie-smith>], consulté le 24 mars 2022.

parfaite (« she had never had this before, to be listened to, to be truly heard »), la masculinité soulignée du prétendant (« muted citrus and wood scent ») font écho à ce que dit Radway de la téléologie de l'intrigue classique de la romance, dans laquelle l'objectif de l'héroïne est d'obtenir l'attention parfaite d'un homme idéal, rapport de soin également éprouvé indirectement par la lectrice¹⁴³. Même l'intelligence, le sens de l'humour et l'indépendance de l'héroïne¹⁴⁴ sont des traits importants identifiés par les lectrices de Harlequin, et l'on en trouve la trace dans le reliquat de doute et de méfiance qui animent Ifemelu, faisant signe vers un substrat critique que la relation ne saurait abîmer et avec lequel elle serait parfaitement compatible (« Had she felt this way as a teenager ? The emotions seemed absurd », « It was truly absurd », « a little silly »).

La répétition de l'adjectif (« absurd »), qui souligne l'impossibilité d'établir une comparaison avec la réalité de l'amour de jeunesse, vient mettre en valeur la dimension quasiment parodique de l'expérience dans l'étrangeté et la surprise qu'elle peut faire ressentir au lecteur : à son corps défendant, Ifemelu semble avoir rejoint le royaume rêvé et utopique de l'Ailleurs de la romance et être entrée dans une fiction livresque. Le cadre s'est décalé vers la chimère ou le mythe et les anciennes manières de faire sens ne fonctionnent plus (l'absurdité venant faire écho à la réaction de lecture qui soulignerait l'invraisemblance d'une telle métamorphose du personnage). La fin du roman interrompt la continuité et substitue au script qui précédait un nouveau scénario, plus générique et éculé (« melodramatic », « cliché »), plus fantasmagorique et imaginaire également. L'écriture attire l'attention sur l'artificialité de cette transition et semble, par de nombreux moyens, vouloir souligner la réalité de cette *bascule* dans le fantasme qu'Ifemelu assimile à une plongée dans le romanesque (« This was what the novelists meant by suffering. She had often thought it a little silly, the idea of suffering for love, but now she understood »). Autrement dit, si rien n'a changé en surface dans *Americanah*, le texte semble consciemment nous inviter à examiner un changement de forme et d'intertexte, à acter un glissement vers l'irréel, une entrée dans le pays merveilleux de la romance. Ceci est également perceptible dans la manière dont Obinze éprouve l'adultère. Il nous semble que la banalité apparente de cette intrigue, son conservatisme étrange à l'échelle de l'économie du roman (notamment dans la misogynie réservée par la voix d'Obinze au personnage de Kosi), peut être expliquée par ce saut métatextuel dans une culture de la romance à laquelle Obinze fait allusion quand il cherche ses mots mais ne se heurte qu'à des truismes et des formules toutes faites, soulignées par l'utilisation de l'italique (« *I am in love with another woman. There's someone else. I'm leaving you* »). Même si Obinze cherche à singulariser la relation

¹⁴³ RADWAY Janice A., *Reading the Romance*, op. cit. 97.

¹⁴⁴ *Ibid.* 77. « she must have three traits: intelligence, a sense of humor, and independence. »

qu'il a avec Ifemelu, la forme même du roman le confronte à la dépossession nécessaire que représente une expérience de l'amour qui ne saurait trouver d'expression inédite, mais doit en passer par des structures vulgaires et communes de la culture littéraire et visuelle. Qu'il rechigne à faire partie de ces « films idiots », qu'il se considère en dehors d'une telle matrice (« outside a film and outside the pages of a book »), est contredit par l'imposition d'une forme idéologique qui l'ancre à nouveau dans un certain commun, celui des représentations stéréotypées.

C'est à l'aune de cette irréalité de la forme que l'on peut lire le *happy-ending* qui caractérise la fin d'*Americanah* et intervient comme un ajout inattendu, un épilogue inespéré, après une période de séparation entre les deux amants, tous deux en proie à des formes de désillusion :

And then, on a languorous Sunday evening, seven months since she had last seen him, there Obinze was, at the door of her flat. She stared at him.

"Ifem," he said.

It was such a surprise to see him, his shaved-bald head and the beautiful gentleness of his face. His eyes were urgent, intense, and she could see the up-down chest movement of his heavy breathing. He was holding a long sheet of paper dense with writing. "I've written this for you. It's what I would like to know if I were you. Where my mind has been. I've written everything."

He was holding out the paper, his chest still heaving, and she stood there not reaching out for the paper.

"I know we could accept the things we can't be for each other, and even turn it into the poetic tragedy of our lives. Or we could act. I want to act. I want this to happen. Kosi is a good woman and my marriage was a kind of floating-along contentment but I should never have married her. I always knew that something was missing. I want to raise Buchi, I want to see her every day. But I've been pretending all these months and one day she'll be old enough to know I'm pretending [...] I know it's taken me too long and I know you're moving on and I completely understand if you are ambivalent and need time."

He paused, shifted. "Ifem, I'm chasing you. I'm going to chase you until you give this a chance."

For a long time she stared at him. He was saying what she wanted to hear and yet she stared at him. "Ceiling," she said, finally. "Come in." (A, 477)

Le côté additionnel, inorganique, presque superfétatoire de l'extrait est souligné par la conjonction temporelle qui l'ouvre (« and then ») ainsi que par la surprise éprouvée par Ifemelu, qui, à bien des égards, rejoint celle du lecteur. Le nouveau régime affectif met l'accent sur le bonheur dans un refus de la tragédie (« poetic tragedy of our lives ») et des formes plus tièdes de quiétude (« floating along contentment ») ; il s'inscrit dans un cheminement de la conclusion du roman qui a conféré une importance progressive à la quête eudémoniste, en rupture avec le reste du récit. Dans les pages précédentes, l'introspection d'Obinze l'a fait passer du constat de son absence de malheur (« They were living together anyway, and he was not unhappy », A, 460) à un raffinement nuancé de sa situation évoquant un avenir qui ne serait qu'un pensum sans joie et sans amour (« without Ifemelu, the future loomed as an endless, joyless tedium », A, 464-465). Le retour du bonheur, horizon refoulé d'*Americanah*, dans cette scène de déclaration constitue un retournement de situation dont l'authenticité peut être interrogée au vu de l'importance des médiations textuelles dans le passage : le long morceau de papier que tient

Obinze (« long sheet of paper ») fait signe vers un régime de facticité littéraire que le roman embrasse consciemment. Obinze, comme un barde au balcon, récite le script d'une romance et ne l'improvise pas (« I've written everything »), il semble débiter ses répliques comme un acteur de comédie romantique qui aurait le texte à la main. Si réunion il y a, Adichie insiste pour la situer dans un royaume imaginaire de papier, proche du songe dans lequel les deux personnages sont entrés de plain-pied. Cette conclusion illusoire dans laquelle tout sonne faux est d'autant plus ironique qu'elle s'accomplit au nom d'un refus du simulacre (« I've been pretending ») qui fait écho à l'idéologie de l'amour vrai, que nous avons déjà évoquée.

Le passage a pu être lu comme le point culminant d'un roman qui, en dépit de sa nature transnationale, reproduit l'épistémologie hétéropatriarcale de la nation. Bernie Lombardi considère notamment qu'en donnant une fin triomphale à la romance hétérosexuelle, Adichie consacre la « futurité reproductive [nous traduisons]¹⁴⁵ » comme condition de régénération de la nation nigériane. En laissant entrer Obinze, Ifemelu lui laisse combler une faille ouverte par son départ aux États-Unis, et la double fonction de ce passage, selon Lombardi, est d'opérer des retrouvailles avec Obinze aussi bien qu'une communion renouvelée avec le Nigéria du vingt-et-unième siècle, l'image du couple heureux pouvant servir de fondement à une projection optimiste dans la reconstruction nationale, de sorte qu'elle lit le surnom « ceiling » comme ce plafond auquel se heurte le récit féministe, frontière qui réintroduit les contraintes patriarcales de ce qu'elle appelle « hétéro-trans-nationalisme¹⁴⁶ ». Pour Lombardi, c'est le personnage de Dike, le neveu d'Ifemelu, qui, dans sa marginalité, dans son insatisfaction de jeune garçon noir aux États-Unis, dont l'inclusion n'a lieu nulle part, devient le seul horizon de déviation de ce script national dans le roman. C'est pourquoi elle le lit comme un symbole *queer*: sans être strictement écrit ainsi il déstabiliserait les futurs normatifs promis par la conclusion, et tirerait la culture de la diaspora vers d'autres perspectives excentriques qui ne seraient plus guidées par la logique de la romance hétérosexuelle¹⁴⁷.

S'il semble que l'on peut lire cette dernière scène comme l'imposition d'une réunification nationale à travers la reprise d'un amour de jeunesse commencé treize ans plus tôt, il faut aussi insister sur le côté forcé et emprunté de ces retrouvailles. Autrement dit, la

¹⁴⁵ LOMBARDI Bernie, « Hetero-Trans-Nationalism and the Queer Diasporic Child: Figuring Dike as Horizon of Possibility in Adichie's *Americanah* », *Research in African Literatures*, vol. 51, n° 3, 2020, p. 216-235. 222 et 226.

¹⁴⁶ *Ibid.* 223. « Here, in the last words of the novel, Ifemelu invites Obinze in, allowing him to fill a gap that had been open since she left him for the United States as a young adult and that motivated her attempts at understanding her identity via different relationships with white and black men. Likewise, Obinze is finally able to recognize the distinction between contentment and fulfillment and via Ifemelu act against the dichotomy. This final moment in the novel (this union) consecrates Ifemelu's return; Ifemelu's erotic potential (something that was missing in her relationships with American men, white and black) is revitalized by this double-serving moment: reuniting with Obinze and reuniting with Nigeria. »

¹⁴⁷ *Ibid.* 223-224.

conclusion est moins celle d'une fusion spontanée de l'individu avec la nation, qui serait le propre du *Bildungsroman*, qu'une manifestation de ce que Yogita Goyal a pu appeler « romance diasporique [nous traduisons] ». Goyal a mis en valeur l'affinité entre les œuvres de la diaspora atlantique noire et l'interruption d'un mode réaliste propre à l'écriture de la nation, dans un emprunt à la romance. Pour elle, la romance implique, par exemple, une temporalité non linéaire et messianique, faisant signe vers l'éternel plus que vers l'historique, une incursion sur le terrain du merveilleux, une présence du motif de la quête et une libération plus générale vis-à-vis du principe de réalité. Dans une affinité entre forme et politique informée par les travaux de Jameson, elle fait remonter les origines d'un tel mode littéraire à l'expression spectaculaire et extravagante de l'idéologie pan-africaniste de Marcus Garvey¹⁴⁸. Dans le passage cité, il est frappant de constater que la réapparition d'Obinze fait dévier le régime temporel du récit. L'arrivée proprement « messianique » et improbable du personnage invite à relire le roman à l'envers, comme un acheminement inéluctable vers cette rencontre. En dépit de l'urgence qui anime Obinze, le texte souligne aussi l'impression de pause et de dilatation qu'inaugure le dialogue (« It was such a surprise to see him, his shaved-bald head and the beautiful gentleness of his face. His eyes were urgent, intense, and she could see the up-down movement of his heavy breathing »), redoublée par l'ouverture temporelle de cet épilogue et son accent mis sur le temps long de l'attente (« until you give this a chance », « if you are ambivalent and need time »). Le motif de la quête (« I'm chasing you ») fait entrer en résonance des moments séparés de treize ans : cette suspension mythique a trait aux caractéristiques du temps de la diaspora selon Goyal, qui est à la fois marquée par la rupture (celle du départ des deux amants aux États-Unis et en Angleterre) et par la projection d'une simultanéité possible entre des points distants¹⁴⁹. Cette conclusion romantique pourrait être vue comme une manière de rompre performativement avec une rhétorique de l'Afro-pessimisme¹⁵⁰ qui aurait à cœur d'analyser la persistance des injustices sur le continent africain et l'impossibilité de la réconciliation continentale et mondiale¹⁵¹. Cependant, la réconciliation qui attire l'attention sur sa propre feinte n'est pas dénuée d'un caractère spéculatif, voire surnaturel, qui évoque les œuvres

¹⁴⁸ GOYAL Yogita, *Romance, Diaspora, and Black Atlantic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 8-9 et 13.

¹⁴⁹ *Ibid.* 15.

¹⁵⁰ GOYAL Yogita, « Africa and the Black Atlantic », art. cit. xiv. « Adichie challenges the association of Africa with trauma, torture, and politics, bringing into view non-Afro-pessimist representations of Africa »

¹⁵¹ DEJONG Timothy, « Affect and Diaspora: Unfashionable Hope in Melvin B. Tolson's Libretto for the Republic of Liberia », *Research in African Literatures*, vol. 45, n° 3, Fall 2014, p. 110-129. 114. « In many ways, the scholarship of Afro-pessimism is dominated by the question of agency, black and otherwise: to what extent, it asks, is redress or understanding possible given the legacy of brutality, slavery, and apartheid in black history and how has African thought itself fallen prey, at times, to the very structures of oppression and despair it seeks to oppose? ». Voir aussi SEXTON Jared, « The Social Life of Social Death: On Afro-Pessimism and Black Optimism », dans Anna AGATHANGELOU et Killian KYLE (dir.), *Time, Temporality and Violence in International Relations*, Londres, Routledge, 2016.

appartenant au courant de l'Afro-futurisme défini par Mark Dery, cherchant à mobiliser la science-fiction et le réalisme magique pour théoriser des futurs africains possibles¹⁵².

3. Rêves de « good life » chez Jenny Zhang

Dans l'univers de Jenny Zhang, où les déceptions maritales sont nombreuses, on accède aussi difficilement à la romance. Celle-ci est présentée comme un fantôme distant, un standard à la hauteur duquel peu d'hommes sont capables de s'élever et qui devient bien vite objet de controverse ou motif de reproches. Dans la nouvelle « Our mothers before them », la mère se sert de cette carence pour persécuter son mari (« She had often accused my father of being developmentally challenged when it came to romance », *SH*, 122). Selon le mari, c'est la dureté de la vie économique et de l'exploitation au travail qui empêche d'accéder à l'univers romantique normatif qui est aussi celui du loisir. La romance est peut-être alors précieusement maintenue comme idéal car elle désigne un droit au repos et à la vacance, qui excède le lien amoureux mais désigne un accès complet à la citoyenneté¹⁵³. Elle désigne par extension ce droit à la « bonne vie » (« good life ») dont Lauren Berlant montre qu'elle est, par essence, devenue fantasmatique et archaïque, en raison de l'extension d'une condition de précarité créant sans cesse des espaces de béance, d'attente et d'ajustement face à des gratifications insatisfaites¹⁵⁴. L'expression apparaît fréquemment dans le texte de Zhang sous la forme d'un espoir frustré, qui aurait pu se réaliser mais n'a pas pu se développer, ce qui témoigne de l'endurance d'une croyance qui ajoute à la difficulté de la situation vécue, comme standard de bonheur entrevu et inatteignable (« For my mother, the good life had long expired, there was only struggle and pain left to endure », *SH*, 97).

Lorsque des failles de plaisir s'ouvrent sporadiquement, celles-ci sont désignées comme illusoire car provoquées par des états de conscience modifiés, et ne permettent qu'une communion avec des simulacres collectifs. Ainsi du père dans « Our Mothers Before Them », qui doit être ivre pour se muer, de manière éphémère, en Gene Kelly :

My father was useless at charming my mother except when he struck gold and found that sweet spot between his fourth and fifth drink at parties and was suddenly in possession of the kind of confidence that made my mother respect him but not so much that she felt threatened by him; it was then and only then that he remembered to pull out her chair before she sat down and was coordinated enough to twirl her like they were ballroom dancers. He pretended one time to be Gene Kelly at the end of a long party full of lingering guests who didn't want to go home. He followed the last few out into

¹⁵² DEJONG Timothy, « Affect and Diaspora », art. cit. 120. « Afro-futurist texts draw from genres such as science fiction and magic realism to theorize possible global African futures. While it remains rooted in an awareness of the historical and material realities that have shaped the conditions of diaspora, much of Afro-futurism's power derives from its imaginative reach, its refusal to limit itself to the strictly mimetic in its speculative and sometimes fantastic depictions of black futurity » Voir aussi DERY Mark, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, Duke University Press, 1994. 179-222.

¹⁵³ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 13. « The classical concept of the good life relied on a political economy: some people have to work to give others the time to pursue the good life, the time, as it were, to flourish »

¹⁵⁴ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, op. cit. 196 et 211.

the street and waved at them under his umbrella as they drove off into the night. “I’m singing in the rain,” he belted, tapping his feet, showing us moves we had never seen his body make until that moment. “You’re my Debbie Reynolds but even more stunning,” he serenaded my mother, refusing to come inside. “I’m bringing Hollywood home, honey”.
Sammy had to drag my father back inside and peel his wet clothes off him. “Go get a towel,” he told me, “and a hair dryer unless you want Dad to die of pneumonia.” I always suspected it was that very possibility—that my father could die making a fool of himself—that had pleased my mother the most that night. (*SH*, 122-123)

L’univers de la comédie musicale *Singin’ in the Rain*, caractérisé par sa joie et son énergie, s’adapte maladroitement à un contexte familial fait de tensions et de violence (« the kind of confidence that made my mother respect him but not so much that she felt threatened by him »). Le texte souligne à la fois le mécanisme de calque sur la machine à rêves hollywoodienne (« I’m bringing Hollywood home, honey ») et la fabrication grossière que cela suppose : rien n’est spontané car tout repose sur un équilibre d’alcoolémie difficile à obtenir (« he struck gold and found that sweet spot between his fourth and fifth drink »). La narration désabusée souligne la manière dont le père enjolive sa performance, exagère son propre talent sous l’effet de l’ébriété et se livre en spectacle à un public qui l’ignore ou se moque de lui (« refusing to come inside », « showing us moves we had never seen his body make until that moment »). Une forme de désespoir émane de cette recreation forcée des numéros enjoués du film de Stanley Donen et Gene Kelly, qui ont perdu leur innocence et se sont mués en copie grimaçante d’eux-mêmes. Ceci est aussi accentué par la chute triviale et décevante qui agit comme un retour grotesque du principe de réalité et de la possibilité de la maladie (« pneumonia »). La romance ne distille pas un charme de réconciliation embellissant la réalité mais elle révèle les conflits existants. La performance tient plus d’un théâtre de la cruauté dont l’objectif pourrait être la mort (« that my father could die making a fool of himself – that had pleased my mother the most that night »).

Le motif du conte de fées survit également dans une forme de réécriture radicale du rêve américain¹⁵⁵. Si les narratrices de Zhang restent sceptiques face à l’embellissement de la réalité auquel procèdent les mères pour réécrire l’histoire de la migration (« My mother made it all sound like a fairy tale and I didn’t want to point out that we were also separated for more than a year, when I was in Shanghai and my parents were in New York saving up enough money to reunite us », *SH*, 152), elles n’hésitent pas à mobiliser sa grammaire, tout en la subvertissant, pour proposer des versions alternatives de cette romance. C’est notamment le cas dans la nouvelle « The Evolution of my Brother » où les rôles canoniques sont redistribués entre frères et sœurs

¹⁵⁵ Pour une analyse de “The Princess of Nebraska,” une nouvelle tirée du recueil *A Thousand Years of Good Prayers* de Yiyun Li (2005) qui exploite la même dialectique d’échec du conte de fées voir LORRE Christine, « The Canon as Dialectical Process: A Study of Three Recent Chinese American Narratives », *Revue française d’études américaines*, vol. 110, n° 4, 2006, p. 78-96.

But still, adding another day to the stack of days I missed out on knowing my father was immense and weighed on me like a millstone in a fairy tale. In a way, we *were* in a fairy tale—all those hours my brother and I spent alone in an empty house together, and all the times I tried to get my brother to believe that our parents had died, that I had just gotten off the phone with a police officer who found them mangled and lifeless, covered in the bloody shrapnel of a massive car wreck. (*SH*, 171-172)

I kneel down by his bed and kiss him on the cheek, no longer the pillow cheeks I remember from years ago, but now bonier and dotted here and there with pimples. I hold his hand up like he is my king and I am his loyal servant, and I kiss it, bring it up to my heart, hold it there for a moment, and say, “With all my regard.” (*SH*, 178)

L’obstination à réclamer l’étiquette nominaliste de conte de fées (« we were in a fairy tale ») semble paradoxale au vu du récit lugubre et sanglant que Jenny associe au genre. Cependant, elle est en réalité assez proche d’une acception originelle du genre, qui peut contenir des épisodes de violence particulièrement brutaux, et la référence à la meule (« millstone ») remémore le « Conte du genévrier » des frères Grimm, dans lequel une belle-mère anthropophage finit punie par un tel objet qui l’assomme et la tue sur le coup. Le fantasme de disparition des parents (« I tried to get my brother to believe that our parents had died »), né d’une déception liée à l’absence du père (« I missed out on knowing my father ») est aussi caractéristique des ressorts psychiques du conte de fées sur l’enfant, dont Bruno Bettelheim considère qu’il contient souvent la mort réelle d’un parent pour confronter l’enfant à ses angoisses d’abandon, ou la division des parents en figures manichéennes d’amour et d’aversion (notamment grâce à la figure du beau-parent¹⁵⁶). La déception d’une enfance livrée à elle-même sert ici de ferment imaginaire à l’élaboration d’un récit de solidarité entre frères et sœurs, devenus orphelins fictifs. Longuement racontée dans cette nouvelle, la relation tensionnelle entre Jenny et son petit frère, faite d’affection dévorante et de besoin d’indépendance, est encodée par l’image du chevalier servant. L’inversion des rapports de genre n’est pas totale, puisque Jenny devient le vassal de celui qui est désigné comme un roi : ce rapport médiéval de camaraderie et de loyauté, tiré de l’imaginaire du conte, se substitue au lien amoureux pour métaphoriser une existence faite d’épreuves et de dangers. On y voit aussi la tonalité affective d’attachements familiaux difficiles à définir. Le registre héroïcomique est clair dans l’élévation d’un adolescent boutonneux au statut de roi (« bonier and dotted here and there with pimples »). Contrairement à ce que dit Bettelheim, il est moins question ici de conjurer la rivalité fraternelle dans l’antagonisme ou de mettre en scène la réconciliation du moi par la réunion du frère et de

¹⁵⁶BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976. 126. « De même que les parents, dans les contes de fées, se divisent en deux personnages, qui expriment l’un l’amour, l’autre l’aversion, de même l’enfant extériorise et projette sur « quelqu’un » toutes les mauvaises choses, trop effrayantes pour qu’il puisse voir en elles une partie de lui-même. » Voir aussi 24. « Par exemple, de nombreux contes de fées commencent avec la mort d’une mère ou d’un père ; dans ces contes la mort de l’un des parents crée des problèmes angoissants (c’est ce qu’on appréhende ou ce qui se passe dans la vie réelle) ».

la sœur¹⁵⁷, que de démultiplier les rôles possibles occupés dans le conte de fées pour exprimer la complexité de vies émotionnelles non réductibles à la romance amoureuse¹⁵⁸. Il est très rare que les narratrices de Zhang s'attribuent le rôle de la princesse : elles refusent souvent ce statut, parfois inconsciemment ou sous l'effet d'un lapsus. Lorsque Fanpin, une amie d'école un peu envahissante, suggère qu'elle pourrait être le « preux chevalier » de la narratrice dans « My Days and Nights of Terror », cette dernière déforme la proposition comme par accident, suggérant qu'un tel personnage ne saurait être qu'un « fléau » : « “You're my blight in shining armor,” I said, trying out a new word on her » (SH, 192).

La « bonne vie [nous traduisons] » selon Sara Ahmed s'incarne dans des objets valorisés affectivement, associés à des sentiments agréables ou plaisants, qui, en circulant, et sous l'effet de l'habitude, accumulent de la valeur¹⁵⁹. L'un de ces objets est la famille heureuse, dont Ahmed considère qu'elle est un mythe et un outil législatif, attachée à d'autres symboles comme la maison¹⁶⁰. Pourtant, pour les narratrices de Zhang, ces objets heureux ne suscitent pas nécessairement de contagion : ils font davantage ressentir un fossé de déception, ils n'occasionnent pas de joie mais font plutôt éprouver ce qu'Ahmed appelle « aliénation affective » (« alien affect »¹⁶¹), une dissonance avec un sentiment collectif. À cet égard, la description que fait Christina de la maison opulente d'un couple d'amis de ses parents, située à Long Island, est intrigante :

(where everything was clean and there were no sidewalks, just big wide empty streets that curved into dead-ends and long-ass driveways and perfectly manicured lawns that led to massive houses that seemed haunted and unapproachable, where we had an open invitation to stay until we found another place to live) (SH, 30-31)

Le mythe de la famille et de la demeure de banlieue ne sont pas synonymes de communion, mais de solitude et de repli. Cette absence d'ouverture est symbolisée par le manque de trottoirs (« no sidewalks ») qui se convertissent bien plus souvent en impasses (« dead-ends »). La description objective à la perfection le sentiment d'« impasses » auxquels peuvent conduire des idéologies normatives du bonheur pour Lauren Berlant : des états émotionnels paralytiques qui

¹⁵⁷ BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit. 144 et 395.

¹⁵⁸ MANDEL Leah, « Jenny Zhang's Coming-Of-Age Stories Will Leave A Mark On Your Heart », *The Fader*, 1^{er} août 2017, [<https://www.thefader.com/2017/08/01/jenny-zhang-sour-heart-interview>], consulté le 25 mars 2022. « It's also less clear with siblings. The parental-child relationship has been pretty clearly outlined by society: the parent is supposed to take care of the child they brought forth in the world, and the child is supposed to show some kind of love and gratitude for their parents. But with siblings, it's not like there's a mandate that you're supposed to be friends with everyone you're blood-related to. A lot of people are really close friends with their siblings, but a lot of people say, "If I wasn't related to this person, I don't think I'd like them!" It can get unclear, especially as you get older and you have your own lives. »

¹⁵⁹ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 38. « The more happy objects circulate, the more they accumulate affective value, as signs of the good life. »

¹⁶⁰ *Ibid.* 45-46.

¹⁶¹ *Ibid.* 49. « The affect alien is the one who converts good feelings into bad, who as it were “kills” the joy of the family. ».

peuvent créer de l'anxiété car ils font éprouver un sentiment de projection mais pas de représentation d'un futur précis. Pour Berlant, l'impasse est un espace mystérieux et sans nom qui désoriente l'organisation du temps et crée un sentiment de dérive¹⁶². La description des maisons comme inatteignables (« haunted and unapproachable ») dit quelque chose de l'aiguillage de la poursuite du bonheur dans la culture américaine. Pour Ahmed, si le terme « quête [nous traduisons] » est utilisée dans le crédo constitutionnel, c'est bien que le bonheur gagne de sa force en étant précisément introuvable et absent : on se dirige vers lui en suivant des lignes qui ne cessent de le promettre. Voilà pourquoi l'énergie du bonheur peut être esquissée sous la forme d'une fuite en avant : la traque d'une jouissance sans cesse reportée, finalité désirée qui vient justifier une vie d'attentes, de sacrifices et d'ajournements¹⁶³. Toutefois, si le bonheur est toujours promesse, Ahmed s'appuie sur la pensée de féministes noires pour insister sur la répartition inégale de cette promesse : ce n'est pas le sentiment lui-même mais la répartition de la proximité à l'idéal qui obéit à un partage accidenté¹⁶⁴. Ainsi, la maison où la famille de Christina se voit invitée est-elle perçue comme un sanctuaire existant bien que distant, impressionnant et inhospitalier, asile ouvert sous conditions (« an open invitation to stay until we found another place to live »). La même tension est perceptible lorsque Christina s'interroge sur les véritables raisons qui conduisent les membres de sa famille à refuser une invitation en Caroline du Nord et à continuer de tenter de survivre en milieu urbain :

Why else didn't we move down to North Carolina where my aunt and uncle lived in a new house at the top of a beautiful rolling hill, where they took long walks at night and never felt afraid or watched and kept their front door unlocked during the day and left valuables in their car? Why else didn't we pack up and drive down there to live the good life with them unless we were trying to stand our ground, trying to prove that we belonged here? (*SH*, 31)

Le paradis de la Caroline du Nord est d'autant plus idéalisé qu'il n'est pas sérieusement envisagé comme destination : la « bonne vie » existe à plus forte raison lorsqu'elle demeure une chimère, réduite à des discours creux d'autopromotion de la sécurité du lieu par ses habitants (« a beautiful rolling hill, where they took long walks at night and never felt afraid or watched and kept their front door unlocked during the day and left valuables in their car »). Le mouvement interrogatif du passage (« Why else ») laisse planer le doute sur les motifs d'un tel

¹⁶² BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, *op. cit.* 199. « But the impasse is a cul-de-sac—indeed, the word impasse was invented to replace cul-de-sac, with its untoward implications in French. In a cul-de-sac one keeps moving, but one moves paradoxically, in the same space. An impasse is a holding station that doesn't hold securely but opens out into anxiety, that dogpaddling around a space whose contours remain obscure. An impasse is decompositional—in the unbound temporality of the stretch of time, it marks a delay that demands activity. The activity can produce impacts and events, but one does not know where they are leading. »

¹⁶³ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, *op. cit.* 32-33.

¹⁶⁴ *Ibid.* 51. « We can consider not so much how happiness as such is distributed (this would forget what was important about the second-wave critique of the unhappiness concealed by the figure of the happy housewife) but the distribution of relative proximity to ideas of happiness. »

refus d'actualiser le fantasme, de peur peut-être de l'écorner, d'atténuer le sentiment réconfortant de sa simple virtualité.

Il n'est pas étonnant que ces poches sécurisantes associées à la promesse du bonheur prennent l'allure de banlieues résidentielles. Pour Lauren Berlant, c'est dans ce paysage que se loge l'incarnation du rêve américain, dont elle estime qu'il est davantage que la fausse conscience de la culture capitaliste américaine, et désignerait une forme d'optimisme politique qui aligne le destin individuel sur celui de la nation : si des énergies sont investies dans le travail et la création d'une famille, alors la nation rétribuera ce placement par une existence digne. Pour qu'un tel rêve persiste, explique Berlant, il faut atténuer la vulnérabilité du corps aux effets des injustices systémiques ou construire celles-ci comme des exceptions. Il en ressort le paradoxe de corps qui se sentent nationaux en étant précisément détachés de la collectivité sociale et de ses structures d'inhibition. Il n'y a qu'au prix de ce déliement de l'individu que la croyance dans son ascension sociale et dans sa valeur particulière peut être maintenue¹⁶⁵. Ce nationalisme individualiste très paradoxal trouve une incarnation frappante dans la banlieue résidentielle selon Lauren Berlant, où la figure du voisin n'est pas une vraie émanation d'Autrui, qui susciterait des sentiments de curiosité, mais une silhouette commode qui ne procure de plaisir que dans sa distance, à l'écart de la propriété privée du citoyen où celui-ci cultive son plaisir et ses projections de bonheur¹⁶⁶. Une telle description d'un rêve conquis au péril du lien humain se trouve dans la nouvelle « The Evolution of My Brother ». La trajectoire d'ascension sociale de la famille de l'héroïne est explicitement ramenée à une locution abstraite et irréaliste tirée d'un manuel scolaire : « We had successfully done something people studied in academic textbooks—we became upwardly mobile » (*SH*, 171-172). Le déménagement à Long Island fait écho à l'« empire du jardin [nous traduisons] » décrit par Lauren Berlant. Les espaces restreints précédemment décrits ont fait place à des béances impossibles à combler, des silos séparés qui ont effacé toute trace de commun : « Everywhere we went and looked there was unused space, there was room for two people to never have to touch each other or breathe in the same approximate air. There was silence to fill, grass that had never been trampled on, trees with undisturbed spiderwebs » (*SH*, 171-172). Derrière l'apparence de la pastorale apparaît une téléologie américaine bien vaine, dans laquelle toute communication, même physique, a disparu

¹⁶⁵ BERLANT Lauren, *The Queen of America goes to Washington City*, *op. cit.* 4.

¹⁶⁶ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, *op. cit.* 30. « If anything, the explicit rhetoric of the neighbor shows it to be aware, after all, that the American dream does not allow a lot of time for curiosity about people it is not convenient or productive to have curiosity about. It is a space where the pleasure that one's neighbors give is in their proximity, their light availability to contact: in the American dream we see neighbors when we want to, when we're puttering outside or perhaps in a restaurant, and in any case the pleasure they provide is in their relative distance, their being parallel to, without being inside of, the narrator's "municipally" zoned property, where he hoards and enjoys his leisured pleasure, as though in a vineyard in the country, and where intrusions by the nosy neighbor, or superego, would interrupt his projections of happiness from the empire of the backyard. »

(« for two people to never have to touch each other or breathe in the same approximate air »), y compris avec la nature, dont la fraîcheur a l'allure de biens luxueux et neufs qui n'auraient pas été touchés par d'autres consommateurs. Les foyers clos aux portes refermées deviennent bien vite suffocants et l'injonction parentale à garder les stores baissés, par mesure de sécurité, est vécue par la narratrice comme une pression à dissimuler des situations qui nécessiteraient au contraire du soutien et de l'aide¹⁶⁷. L'ouverture des volets agit ici comme un refus de l'impasse et de son obscurité, une suspension de l'incrédulité dans le théâtre banlieusard du bonheur.

III. Romances interraciales

En dépit d'une histoire de pathologisation de la « miscegenation » aux États-Unis, et d'une longue prohibition des mariages interraciaux¹⁶⁸, le tournant de la fin du vingtième siècle a pu être caractérisé par des productions culturelles célébrant l'hybridité amoureuse, ainsi qu'une descendance métisse, comme allégorie utopique d'un nouvel ordre national et international¹⁶⁹. Ce n'est pas le cas dans les œuvres étudiées qui déconstruisent plutôt, à travers le motif de la romance interraciale, le mythe de noces utopiques et voluptueuses symbolisant l'avènement d'une communauté culturelle et politique pacifiée.

1. Globes et communautés internationales dans « Sexy » de Jhumpa Lahiri

Chez Jhumpa Lahiri, il subsiste, comme le montre Ruth Maxey, une certaine inquiétude parentale, vis-à-vis d'une génération née aux États-Unis, quant aux mérites de l'exogamie. Les intrigues elles-mêmes entérinent la difficulté de telles relations¹⁷⁰. Dans *The Namesake*, par exemple, aucune des relations de Gogol avec des femmes blanches ne fonctionne, et le mariage de Moushumi et de Graham n'a jamais lieu. Pour Maxey, *Unaccustomed Earth* adopte une perspective plus optimiste et pragmatique vis-à-vis de ces unions, perçues comme évolutions démographiques inévitables dont il faudrait célébrer les possibilités¹⁷¹. Il semble que toutes les relations présentes dans ce recueil sont plus ambivalentes et souvent teintées d'échec (« Hell-

¹⁶⁷ « Sometimes though, I would pull up the blinds anyway. I would draw the curtains and let in the light from outside. So what if we were seen? So what if our secret was revealed? What did I care if someone saw me at home, eating cake and drinking coffee, heating up frozen pizza in the microwave and cutting it into bite-sized pieces for my brother? Why *shouldn't* someone have seen me holding up a fireplace poker high in the air, aimed at my brother's forehead for no other reason except that he annoyed me, when all he had to defend himself against me was a useless plastic bat—why shouldn't someone have seen and intervened? » (*SH*, 172-173)

¹⁶⁸ Voir notamment KOSHY Susan, *Sexual Naturalization: Asian Americans And Miscegenation*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

¹⁶⁹ MAXEY Ruth, « Brave New Worlds?: Miscegenation in South Asian Atlantic Literature », art. cit. 125-126.

¹⁷⁰ *Ibid.* 135.

¹⁷¹ *Ibid.* 136.

Heaven », « A Choice of Accommodations », « Nobody's Business », « Only Goodness », « Unaccustomed Earth »), y compris, mais pas seulement, en raison de différences culturelles et politiques qui abîment de l'intérieur le schéma amoureux. Dans la nouvelle « Sexy » issue de *Interpreter of Maladies*, la trame unificatrice de la romance interracial est contrecarrée par des « sentiments négatifs », lesquels mettent en valeur les brèches qui traversent la communauté nationale états-unienne fracturée. L'échec du couple désigne une harmonie qui ne prendrait pas dans une potentielle collectivité transnationale cosmopolite.

En préambule, il peut être utile de rappeler les analyses du sentiment amoureux que propose Sara Ahmed. En s'intéressant à la psychanalyse freudienne et à la centralité de l'amour, dans ces théories, en tant que fondement de subjectivité et du lien social, Ahmed entreprend de déconstruire une opposition binaire entre amour anaclictique (amour de l'autre et de la différence) et amour narcissique (amour de soi) d'une part, et entre idéalisation et identification d'autre part. Dans le modèle hétérosexuel freudien, l'amour narcissique se développe principalement dans l'enfance du petit garçon, qui s'identifie aux figures masculines pour ensuite développer un amour anaclictique pour des femmes idéalisées. Cependant, comme Ahmed le suggère, l'identification n'échappe pas à un processus d'idéalisation. Inversement, selon elle, le désir hétérosexuel participe d'une forme d'identification ; il travaille à créer de la ressemblance entre les corps, de la similarité, par exemple, entre deux personnes qui s'aiment. Ahmed étend cela à la nature d'un collectif comme la nation, organisation qui résulte selon elle de la manière dont certains corps se déplacent vers d'autres sous l'effet de l'amour et recréent ainsi des frontières autour d'eux : la nation devient objet d'amour à travers une exacerbation des frontières¹⁷².

Dans la nouvelle « Sexy », le personnage principal, Miranda, une jeune femme blanche qui a récemment quitté le Michigan pour la ville de Boston, offre le récit d'une intrigue amoureuse avec un homme marié plus âgé d'origine indienne, Dev. Cette intrigue manifeste la tension, soulignée par Ahmed, de faire communauté par des affects amoureux, mais l'union qui en résulte est tensionnelle, allégorie d'un ordre national et international caractérisé par des différences hiérarchiques d'ordre social et culturel. Ceci est manifeste dès la description de l'une des premières rencontres sexuelles entre les personnages :

She got into bed, still ruffled from their lovemaking, and studied the borders of Bengal. There was a bay below and mountains above. The map was connected to an article about something called the Gramin Bank. She turned the page, hoping for a photograph of the city where Dev was born, but all she found were graphs and grids. Still, she stared at them, thinking the whole while about Dev, about how only fifteen minutes ago he'd propped her feet on top of his shoulders, and pressed her knees to her chest, and told her that he couldn't get enough of her. (*IM*, 85)

¹⁷² AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit. 125-133. « Rather, the nation is a concrete effect of how some bodies have moved towards and away from other bodies, a movement that works to create boundaries and borders, and the "approximation" of what we can now call "national character" (what the nation is like) ». 133.

L'horizontalité que recherche Miranda en revisitant sa position allongée (« she got into bed »), et le registre sensible du lisse et de la platitude sont très présents dans une nouvelle où l'héroïne rencontre son amant lors d'une séance d'application de crèmes antirides dans un grand magasin (« This may seem a bit heavier than what you're used to, but I'd start now. All your wrinkles are going to form by twenty-five », *IM*, 86). Cette volonté d'aplanir et d'égaliser fait écho aux finalités politiques de la romance coloniale et postcoloniale. Pour Emily S. Davis, la romance postcoloniale, dans sa dimension utopique, est souvent mobilisée comme intrigue de réconciliation entre des populations différentes, annonce d'une structure politique résorbant les failles d'antan. Le récit d'une rencontre amoureuse qui défie des obstacles de race et de classe a souvent été exploité comme projet d'apaisement faisant miroiter un nouvel ordre postcolonial transcendant les antagonismes coloniaux¹⁷³. La romance coloniale, pour Mary Louise Pratt, est quant à elle un type de récits sentimentaux venant répondre à une crise de l'impérialisme européen à la fin du dix-huitième siècle : les guerres d'indépendance et les mouvements d'insurrection conduisent à imaginer un ordre impérial qui se passerait de l'esclavage et de la conquête militaire. Les intrigues amoureuses transraciales permettent de figurer un ordre où le sexe et l'amour se sont substitués à la force et à la violence, de sorte que l'exploitation semble avoir disparu au profit d'un idéal d'harmonie culturelle fondé sur la réciprocité, dans lequel l'indigène consentirait à sa propre domination¹⁷⁴. En réalité, plutôt que de défier les logiques coloniales, ce rapport amoureux peut les renforcer dans ce que Pratt appelle une « érotisation de la zone de contact [nous traduisons]¹⁷⁵ », et Ann Laura Stoler la « microphysique du pouvoir colonial [nous traduisons]¹⁷⁶ », qui consisterait en une interpénétration du régime politique et de la grille affective des relations intimes.

Le rapport sexuel interracial entre Miranda et Dev, qui n'est délibérément pas obliéré, ne parvient pas à masquer la violence (coloniale) qui le sous-tend. Le lit n'est pas un espace de quiétude. Froissé et chiffonné (« still rumpled from their lovemaking »), il s'apparente bien vite à un champ de bataille où une confrontation presque martiale a lieu tant la description acrobatique met l'accent sur les corps démembrés (« he'd propped her feet on top of his shoulders, and pressed her knees to her chest »). La carte de l'Inde qu'examine Miranda sur une page de *The Economist* a été exhibée par Dev dans la scène précédente pour combler son manque de connaissances : le regard de l'héroïne semble buter sur les obstacles et la lecture

¹⁷³ DAVIS Emily S, *Rethinking the Romance Genre: Global Intimacies in Contemporary Literary and Visual Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2013. 64-65.

¹⁷⁴ PRATT Mary L, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.*, Londres, Routledge, 1992. 97.

¹⁷⁵ *Ibid.* 90. « the eroticization of the contact zone »

¹⁷⁶ STOLER Ann Laura, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule ; with a new preface*, Berkeley, University of California Press, 2010. 7. « the microphysics of colonial rule ».

cursive n'est pas aisée, les frontières géographiques creusent des reliefs verticaux, faille, montagne (« There was a bay below and mountains above ») ou immeuble de la Grameen Bank (« to an article about something called the Gramin Bank »). Le quadrillage mathématique de la publication économique vient aussi perturber le livre d'images auquel aspire Miranda, créant de fait de l'illisibilité et de l'opacité (« She turned the page, hoping for a photograph of the city where Dev was born, but all she found were graphs and grids »). Il est intéressant de constater que la géographie, outil de pouvoir essentiel, ne joue pas vraiment en faveur de Miranda, qui échoue à cartographier et à conquérir le corps de son amant.

Si toute une tradition critique a pu mettre en valeur la dimension coloniale de l'attrait de Dev pour Miranda¹⁷⁷, qui cède fréquemment à des rêveries orientalistes et exotiques (« Now, when she and Dev made love, Miranda closed her eyes and saw deserts and elephants, and marble pavilions floating on lakes beneath a full moon », *IM*, 96), il convient d'observer, avec Christopher Apap, que la grille de pouvoir en présence est plus complexe : ici, Dev possède le savoir géographique et Miranda, plus jeune et plus inexpérimentée, semble en proie à une séduction où la domination de genre est très marquée¹⁷⁸. Ainsi, nous observerions une inversion frappante où, dans la lignée d'une tradition plus classique de littérature expansionniste identifiée par Mary Louise Pratt et remontant à l'Odyssée ou à l'Énéide, Miranda en vient à occuper la position stéréotypée de l'« autochtone soignante [nous traduisons] » (« nurturing native¹⁷⁹ »), figure de concubine essentielle à la survie du pionnier, capable de lui apporter nourriture et soutien médical par passion ou pitié. De fait, dans la nouvelle, Dev est toujours en mouvement : il fait des pauses régulières chez Miranda, qui lui offre fréquemment de la nourriture, en inventant des itinéraires de courses fictifs pour manipuler sa femme. Il ressemble donc au pionnier dont l'amour est suivi par le départ, et dont Pratt identifie une première occurrence dans la figure d'Énée¹⁸⁰. Si la liaison semble épouser la stratégie sentimentale des récits de voyage du dix-huitième siècle, dans lesquels l'amour sert à apaiser les tensions politiques, elle met Miranda dans une position plus ambiguë et ironique, proche des récits de femmes de cette même période, où le motif de l'anti-conquête et du rapport dialogique à l'autre semble plus présent¹⁸¹.

¹⁷⁷ Voir notamment TETTENBORN Eva, « Jhumpa Lahiri's Interpreter of Maladies : Colonial Fantasies in "Sexy" », *Notes on Contemporary Literature*, vol. 32, n° 4, 2002, p. 11-12.

¹⁷⁸ APAP Christopher, « Jhumpa Lahiri's "Sexy" and the Ethical Mapping of Subjectivity », *MELUS*, vol. 41, n° 2, 2016, p. 55-75. 61.

¹⁷⁹ PRATT Mary L., *Imperial Eyes*, *op. cit.* 96. « Sentimental travel writing converts this function into the beneficent female figure of the "nurturing native," who tends to the suffering European out of pity, spontaneous kindness, or erotic passion. She is a key figure in this sentimental version of the anti-conquest »

¹⁸⁰ *Ibid.* 97.

¹⁸¹ *Ibid.* 102.

Le désir comme manière de se rapprocher de l'autre et d'abolir les différences pour recréer une communauté imaginée trouve une incarnation fantasmatique dans une scène qui se déroule dans le Mapparium de la ville de Boston :

One Saturday, following an afternoon concert at Symphony Hall, he showed her his favorite place in the city, The Mapparium at the Christian Science center, where they stood inside a room made of glowing stained-glass panels, which was shaped like the inside of a globe, but looked like the outside of one. In the middle of the room was a transparent bridge, so that they felt as if they were standing in the center of the world. Dev pointed to India, which was red, and far more detailed than the map in *The Economist*. He explained that many of the countries, like Siam and Italian Somaliland, no longer existed in the same way; the names had changed by now. (*IM*, 90)

She wondered which of the cities in Indian Dev's wife was in. The farthest Miranda had ever been was to the Bahamas once when she was a child. She searched but couldn't find it on the glass panels. (*IM*, 91)

She watched his slips forming the words; at the same time she heard them so clearly that she felt them under her skin, under her winter coat, so near and full of warmth that she felt herself go hot. "Hi", she whispered, unsure of what else to say. "You're sexy," he whispered back. (*IM*, 91)

Le globe géant dans lequel se trouvent les deux protagonistes vient sculpter une forme de communauté internationale à laquelle Miranda estime que le sentiment amoureux pourrait la rattacher. La proximité à des points géographiques très éloignés est renforcée par le lexique de la transparence (« glowing stained-glass panels », « a transparent bridge »), qui donne l'impression d'une mobilité fluide, d'une possibilité de traversée des frontières et des distances : se manifeste pour la première fois cette aspiration affective du personnage, dont parle Vanita Reddy, à une forme de citoyenneté globale caractérisée par le déplacement cosmopolite¹⁸². Pourtant, le souhait de mobilité semble déjà endommagé par la position d'extériorité que le texte confère à Miranda (« like the outside of one ») ainsi que par la nature coloniale de la carte représentée. Selon Apap, le dessin géographique du Mapparium obéit à des tracés de 1935¹⁸³, ce que Dev souligne quand il fait référence de manière allusive à sa nature obsolète (« many of the countries, like Siam and Italian Somaliland, no longer existed in the same way ; the names had changed by now »). Ainsi, étant donné la survivance de ce passé colonial dans un présent supposément postcolonial, Apap lit la scène comme un reflet de ce qu'Inderpal Grewal a appelé « connectivités transnationales [nous traduisons] », des liens géopolitiques essentiellement limités par des rapports de pouvoir qui rendent caduc le geste totalisant de la mondialisation¹⁸⁴. Les limitations des dynamiques d'échange sont perceptibles dans les mouvements mentaux qu'opère Miranda. Ceux-ci sont façonnés par son expérience

¹⁸² REDDY Vanita, « Jhumpa Lahiri's Feminist Cosmopolitics and the Transnational Beauty Assemblage », art. cit. 39.

¹⁸³ APAP Christopher, « Jhumpa Lahiri's "Sexy" and the Ethical Mapping of Subjectivity », art. cit. 61.

¹⁸⁴ *Ibid.* 63. « Connectivity, then, gestures toward real links but avoids reinscribing the imperialist desire inherent in the idea of globalization to encapsulate everything within the purview of the critical gaze. Miranda stands in the middle of the globe, yet the connections that she begins to draw are not global but instead are limited by her experience and her knowledge ».

restreinte de touriste située (« The farthest Miranda had ever been was to the Bahamas once when she was a child. She searched but couldn't find it on the glass panels ») et l'ethnocentrisme des personnages qui se trouvent aux États-Unis est souligné par leur impression de se tenir au centre du monde (« as if they were standing in the center of the world »). Pour Apap, le fantasme qui se manifeste dans le Mapparium est celui d'une proximité et d'une intimité, mais Lahiri rend perceptible le fait que cette aspiration au lien est insuffisante et ne conduit qu'à l'échec¹⁸⁵. Il est évident que la scène romantique dans laquelle Dev l'invite à la communication de part et d'autre de cette passerelle transparente en témoigne. L'acoustique particulière du lieu permet, en effet, d'entendre des mots prononcés de l'autre côté de la pièce comme s'ils étaient murmurés à l'oreille. Le contenu sensuel des propos de Dev matérialise l'abolition des démarcations que promet cette relation à Miranda : le transfert de chaleur exprimé par l'antithèse entre son manteau d'hiver (« winter coat ») et la chaleur qu'elle éprouve (« full of warmth that she felt herself go hot ») témoigne d'un voyage métaphorique et instantané dans des régions plus chaudes du globe que le simple échange amoureux permettrait : dans la forme même du globe, on trouve l'aspiration utopique et platonicienne, décrite par Aristophane dans *Le Banquet*, à réconcilier par l'amour deux parties d'une même boule originelle dans la quête d'une totalité retrouvée¹⁸⁶. Toutefois, la nature même de l'échange absurde obéit à une logique de *non-sequitur* dans les deux personnages, qui ne semblent pas vraiment se parler et se comprendre (plus tard Dev ne se rappellera même plus ce qu'il avait murmuré tandis que Miranda en fera un souvenir inoubliable), et annonce le dénouement comique ou tragique de cette tension affective vers l'effacement des différences : si Miranda aspire à un saut d'échelle qui la ferait sortir de la nation vers l'ordre international, si elle cherche à manifester une forme de démocratie mondiale par un partenariat érotique, les enjeux de pouvoir complexes charriés par le mot « sexy » semblent empêcher l'échange réel d'avoir lieu et l'emboîtement d'opérer.

Pour Apap, le texte exprime la débâcle d'un personnage qui souhaiterait ressentir comme l'Autre. À juste titre, il suggère que Miranda prend part à un processus d'« imitation » (« mimicry ») inversé, empruntant le concept à Homi Bhabha pour caractériser une imitation qui serait toujours en défaut vis-à-vis d'un original¹⁸⁷ : la reproduction du même à laquelle elle prend part n'aboutit qu'à une exhibition des différences, de sorte que l'amour comme

¹⁸⁵ *Ibid.* 64.

¹⁸⁶ PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007. 120. « Au contraire, chacun estimerait tout bonnement qu'il vient d'entendre exprimer un souhait qu'il avait depuis longtemps : celui de s'unir avec l'être aimé et se fondre en lui, de façon à ne faire qu'un seul être au lieu de deux. Ce souhait s'explique par le fait que la nature humaine qui était la nôtre dans un passé reculé se présentait ainsi, c'est-à-dire que nous étions d'une seule pièce : aussi est-ce au souhait de retrouver cette totalité, à sa recherche, que nous donnons le nom d'"amour" ».

¹⁸⁷ APAP Christopher, « Jhumpa Lahiri's "Sexy" and the Ethical Mapping of Subjectivity », art. cit. 60. « failed attempts to imagine, feel, and write as the Other ».

unification, selon les termes d'Ahmed, rencontre des dysfonctionnements. Piètres remèdes de fortune que trouve Miranda pour se rapprocher d'un amant qui ne cesse de s'éloigner : dîner au restaurant indien, mémoriser des phrases du menu, apprendre à écrire son prénom en bengali et ne pas réussir à déchiffrer ses propres gribouillis. En dépit de la douceur sensuelle et de l'harmonie que pourchasse le personnage, le texte ne cesse de faire surgir de petites aspérités qui témoignent physiquement de problèmes sociaux qui ne sauraient se résoudre parfaitement dans la communion de deux âmes. L'homologie des sentiments que poursuit Miranda est perturbée par une série de perceptions contraires. Lorsqu'elle essaie des bas dans un grand magasin, une femme anonyme lui prodigue un conseil en l'incitant à toujours vérifier les accrocs dans les collants : « “Always check for snags”, the woman advised » (*IM*, 92). Cette exhortation à prendre en compte les irrégularités que l'amour voudrait aplanir s'invite aussi dans le costume de séduction que Miranda achète pour plaire à Dev : cette robe du soir dans laquelle elle désirait se glisser sans difficulté, mais que des rendez-vous clandestins ne lui donnent jamais l'occasion de porter, se retrouve abandonnée, comme une loque plissée sur le sol : « Often, in the morning, the dress would be in a heap on the floor ; the chain straps always slipped off the metal hanger » (*IM*, 93). Ici, les bretelles en chaînette, à l'instar des miettes qui parsèment le lit nuptial (« after lunch they made love, on sheets covered with crumbs », *IM*, 94) soulignent les rudesses inattendues qui interfèrent avec un horizon de tendresse et de sérénité.

Les affects qui naissent de la rencontre avec Madhuri Dixit, la superstar bollywoodienne à laquelle Dev compare sa femme, témoignent aussi de cet échec de l'identification. Pour Vanita Reddy, c'est la beauté de l'actrice qui, en tant que symbole d'une élite cosmopolite mondiale, met en jeu les émotions de Miranda et invite son corps à de nouvelles affiliations¹⁸⁸ : or, si elle veut appartenir, dans son désir, à une citoyenneté mondiale façonnée, selon Reddy, par une version fantasmée du sujet indien¹⁸⁹, lorsqu'elle aperçoit des avatars de l'actrice chez un loueur de vidéos indien, elle n'éprouve que des sentiments contraires d'inadéquation, de désunion voire d'exclusion¹⁹⁰ :

She looked up at the videos on the shelves behind the counter. She saw women wearing skirts that sat low on the hips and tops that tied like bandannas between their breasts. Some leaned back against a stone wall, or a tree. They were beautiful, the way the women dancing on the beach were beautiful, with kohl-rimmed eyes and long black hair. She knew then that Madhuri Dixit was beautiful, too. (*IM*, 99)

¹⁸⁸ REDDY Vanita, « Jhumpa Lahiri's Feminist Cosmopolitics and the Transnational Beauty Assemblage », art. cit. 32.

¹⁸⁹ *Ibid.* 38. « a desire to approximate—a global citizenship in the late twentieth-century context of a global Indianness ».

¹⁹⁰ *Ibid.* 39.

Dans son article, Reddy utilise indifféremment les termes de séparation et d'identification pour qualifier les émotions de Miranda¹⁹¹. Il semble que l'élévation des vidéos (« on the shelves behind the counter ») donne l'impression d'un autel auquel elle ne peut pas accéder : ce qui semble fétichisé ici est la différence. Comme le rappelle Anne McClintock, la construction d'un fétiche peut être définie par la résolution d'une contradiction sociale dans l'intensité d'une expérience personnelle : un objet ou une personne devient une incarnation de cette crise de valeur et se voit investie d'une passion intense¹⁹². Ici, la passion tient à la fois de la dévotion pour une espèce différente, comme en témoigne la description ébahie de leur accoutrement, et des attitudes banales rendues incompréhensibles par la généralité des expressions (« leaned back against a stone wall, or a tree »). Ces femmes sont regardées comme des extraterrestres, de sorte que la beauté qui leur appartient est immédiatement définie comme une beauté particulière et exotique, rendue énigmatique par le minimalisme de l'expression (« the way the women dancing on the beach were beautiful »). Cependant, cet ennoblissement sublime n'est pas dépourvu de dégradation : le regard à la dérobée jeté vers l'étagère puis immédiatement détourné tient aussi du tabou immédiatement jeté sur des incarnations de la sexualité et du désir. Miranda s'interdit de regarder trop longtemps des étalages presque pornographiques, et cette sexualisation de la femme indienne est accompagnée de la remarque du vendeur sur les produits qu'elle cherche à acheter (« Too spicy for you », *IM*, 99)¹⁹³. Il semble moins, comme le suggère Reddy, que cette scène nous confronte à un personnage qui chercherait à emprunter le corps de l'Autre comme une prothèse car ce corps semble réifié par le regard de Miranda, devenu par essence inatteignable. De fait, ses attributs (« with kohl-rimmed eyes and long black hair ») sont moins traités comme un artifice qu'il serait possible de s'appropriier que comme des marques naturelles. Aucune communauté n'advient dans l'épicerie, sinon la mise à distance d'un royaume du désir auquel Miranda ne se sent pas appartenir.

Ce mécanisme de différenciation dont fait l'épreuve Miranda dans son désir tient aussi aux agglutinations et aux collages qu'elle opère. Tout comme elle suture le corps de la femme de Dev et celui de Madhuri Dixit, elle attache aussi ensemble ces femmes indiennes aperçues sur l'étagère, et cette homogénéisation semble faire signe vers une exclusion primordiale, un péché originel que la romance interracial voudrait inconsciemment absoudre. Ainsi, Reddy démontre de manière convaincante que l'amour fait éprouver à Miranda la réalité d'une

¹⁹¹ *Ibid.* 38. « Specifically, beauty's affects of estrangement, identification, and desire ».

¹⁹² MCCLINTOCK Anne, *Imperial Leather*, op. cit. 184.

¹⁹³ Ce qui fait écho à la thèse de Lavina Dhingra Shankar qui estime que les femmes chez Lahiri sont des traductrices culturelles qui s'adaptent aux goûts et à la sensibilité d'un public « mainstream », voir SHANKAR Lavina Dhingra, « Not Too Spicy: Exotic Mistresses of Cultural Translation in the Fiction of Chitra Divakaruni and Jhumpa Lahiri » dans IYER Nalini et ZARE Bonnie (dir.), *Other Tongues: Rethinking the Language Debates in India*, Leyde, Brill, 2009.

communauté américaine dessoudée, notamment dans le traitement qu'elle réserve aux femmes d'origine indienne. En réalité, quand l'héroïne entend le nom de Madhuri Dixit, elle entre dans une réminiscence sur une famille d'origine indienne fréquentée dans l'enfance, les Dixit. Celle-ci fait émerger un sous-terrain d'affects de dégoût et de peur, émotions honteuses qu'elle semble vouloir conjurer par son affection réparatrice pour Dev et son insistance à transcender la différence raciale par le martèlement d'un jugement esthétique positif (« they were beautiful »). On apprend que, dans l'enfance, les Dixit étaient associés à des sensations bien moins flatteuses, injuriés, renvoyés notamment à des odeurs désagréables étrangères au paradis de la romance (« the other children would say “The Dixits dig shit” », under their breath », *IM*, 96, « Miranda remembered a heavy aroma of incense and onions in the house, and a pile of shoes heaped by the front door », *IM*, 97). Ceci fait dire à Vanita Reddy que le sentiment de non-appartenance qu'éprouve Miranda ne fait que réfracter cet ostracisme primordial :

Yet the anti-South Asian immigrant racism that frames Miranda's encounter with Dixit/Dev's wife refracts the female Indian ethnic subject's cultural disenfranchisement within the US nation, despite the political guarantees of citizenship. Miranda's encounter with Dixit's beauty mobilizes affects that bind Miranda's feelings of global unbelonging to the Indian female ethnic subject's partial belonging within the US nation¹⁹⁴.

Il n'est pas certain que ces deux évictions soient équivalentes. Cependant, le spectre des Dixit donne une autre allure à la romance interracial dans *Sexy*, qui peut se lire comme l'espoir réparateur et cathartique d'une faute commise en première personne à l'égard des Dixit, de la conscience d'une brèche colmatée artificiellement par le revers d'un amour excessif.

La conclusion de la nouvelle accroît le sentiment de désunion avec l'intervention du personnage de Rohin, enfant que Miranda est chargée de garder. L'intrigue adultère liée à la mère de cet enfant est présente tout au long de la nouvelle car elle est évoquée continuellement par une collègue de Miranda d'origine indienne, obsédée par les malheurs de sa sœur qui vient d'être trompée. Lorsque l'enfant invite Miranda à essayer la robe qu'elle n'a jamais mise et la juge, à sa grande stupéfaction, « sexy », l'interaction amoureuse avec Dev se rejoue de manière inappropriée. Dans un jeu de répétition et de différence, le point de vue naïf permet de clarifier la nature de l'amour qui unissait Dev et Miranda. Lorsque Miranda l'interroge sur la définition du terme « sexy », Rohin produit cette définition à la fois sibylline et révélatrice : « It means loving someone you don't know » (*IM*, 107). La réaction émotionnelle de Miranda face à ce constat se distingue de l'impression de communion ressentie dans le *Mapparium*

Miranda felt Rohin's words under her skin, the same way she'd felt Dev's. But instead of going hot she felt numb. It reminded her of the way she'd felt at the Indian grocery, the moment she knew, without even looking at a picture, that Madhuri Dixit, whom Dev's wife resembled, was beautiful (*IM*, 108)

¹⁹⁴ REDDY Vanita, « Jhumpa Lahiri's Feminist Cosmopolitics and the Transnational Beauty Assemblage », art. cit. 41.

Le corps ardent et enflammé devient soudainement engourdi et insensibilisé (« numb »), mettant l'accent sur une sensation de dissociation qui prend le pas sur la communion. Comme pour appuyer cette impression d'un corps qui se délie, le texte rappelle l'interaction chez l'épicier et l'effet de miroir et de ressemblance a désormais disparu (« without even looking at a picture»). Bien que la remarque de l'enfant émane probablement d'une retranscription maladroite d'une conversation entre adultes, elle témoigne d'une certaine sagesse. Reddy y voit l'épiphanie d'une femme qui prend conscience du provincialisme d'un corps qui mesure son incapacité à incarner la beauté genrée et racisée de Madhuri Dixit. Si crise de la féminité blanche il y a, il semble qu'elle tient moins à l'examen lucide de son propre provincialisme qu'à la reviviscence d'un héritage historique. Le corps de Miranda, rigide, est protégé par une peau dont elle ne croit plus qu'elle puisse être transpercée (« under her skin »). Cette peau rappelle tout à coup la manière dont l'ordre colonial en Inde a pu s'emparer de la femme blanche comme d'un ressort de répression en agitant la menace de l'homme indien prédateur, un signifiant instable renvoyant notamment à l'hégémonie culturelle britannique, instrumentalisé pour conforter les barrières raciales et décourager les unions transculturelles¹⁹⁵. Dépossédée de son corps, Miranda semble éprouver les déterminismes historiques qui la précèdent et qui ont pu réduire les corps féminins blancs à des stéréotypes de corruptrice ou protectrice de la race¹⁹⁶. Il semble bien que « Sexy » ne contredise pas l'échec constaté par Reddy des romances interracialles et transculturelles chez Lahiri comme moyen de résoudre les inégalités¹⁹⁷. Si la relation érotique y est présentée comme substitut du voyage et instrument d'expansion d'un savoir géographique, elle n'aboutit pourtant pas au partage mais à la clôture sur soi et à la solitude

2. Amour, ironie et distance chez Jamaica Kincaid

La visée unificatrice de l'amour, et notamment de l'amour interracial, est mise à mal chez Kincaid par une impression persistante de distance au sentiment. Au-delà du rejet des choix maternels et de ceux de Mariah, Lucy est notamment animée par des désirs pour des partenaires blancs qui s'accompagnent presque systématiquement du constat d'un écart, voire d'un abîme entre elle et l'Autre. Il s'agira de montrer que ce fossé tient thématiquement à des considérations politiques qui lient ensemble histoire coloniale, attirance, exotisme et étrangeté,

¹⁹⁵ DAVIS Emily S., *Rethinking the Romance Genre: Global Intimacies in Contemporary Literary and Visual Culture*, op. cit. 68.

¹⁹⁶ *Ibid.* 69. « Not surprisingly, the dual representation of white women as racial purifiers and racial polluters utterly fails to acknowledge the complex roles played by white women in the British colonies ».

¹⁹⁷ REDDY Vanita, « Jhumpa Lahiri's Feminist Cosmopolitics and the Transnational Beauty Assemblage », art. cit. 55. « Encounters with Indian female beauty in Lahiri's stories lead to the failures of cross-cultural and interracial romance as ways of engaging across racial and national differences ».

mais que cet espacement est également inscrit dans la tonalité du texte que beaucoup de critiques identifient comme ironique. Pour Sianne Ngai, il existe une affinité entre les « mauvais sentiments » (« ugly feelings ») et l'ironie, car l'expérience déplaisante de ces affects tend à engendrer un jugement critique du sujet qui les éprouve, une métaréponse, qui rappelle le caractère intrinsèquement double de l'ironie, posture rhétorique reposant sur la binarité du dit et du non-dit, ainsi que sur un acte d'évaluation¹⁹⁸. Avec son « cœur froid » autoproclamé, Lucy aperçoit le monde sans s'y frotter. L'amour n'y constitue pas un sanctuaire exceptionnel de mélange et d'amalgame, car, sur le terrain des relations sentimentales, perdurent une réserve et une réflexivité quant à la romance, qui n'est pas embrassée mais regardée de haut. C'est le cas lorsque Lucy fait la connaissance de son premier amant américain, Hugh, dont le charme (comme celui de Paul plus tard) tient à sa qualité de grand voyageur revenu de loin (« she had said that he was three years older than I was, that he had just returned from a year of traveling in Africa and Asia, and that he was awfully wordly and smart », *L*, 65). Ce motif du lointain vient exalter et nourrir le moment d'euphorie amoureuse :

Eventually, we were sitting on grass behind a huge hedge of wild roses, away from everybody. For a long time we said nothing, and then Hugh said, "Isn't it the most blissful thing in the world to be away from everything you have ever known – to be so far away that you don't even know yourself anymore and you're not sure you ever want to come back to all the things you're a part of?" I knew so well just what he meant, and it made me sigh and press myself against him as if he were the last thing in the world [...] If I enjoyed myself beyond anything I had known so far, it must have been because such a long time had passed since I had been touched in that way by anyone; it must have been because I was far from home. I was not in love. (*L*, 66-67)

On a beaucoup écrit sur la manière dont Kincaid, à travers le personnage de Lucy, revisite le trope de l'artiste-voyageur-masculin explorant les colonies et sexualisant la rencontre avec le territoire étranger, à l'instar de Gauguin – longuement évoqué dans le roman comme un modèle ambigu et inaccessible. Stella Bolaki et Gary Holcomb ont notamment mis en valeur la manière dont la contre-subjectivité de Lucy refuse l'objectivation propre à ce projet érotique en se faisant elle-même pionnière sexuelle dans le voyage vers la métropole. Pour Bolaki, Lucy s'approprie une « mobilité sexuelle » et devient un sujet désirant à part entière ; pour Holcomb, c'est en revendiquant l'étiquette de « traînée transnationale [nous traduisons] » qu'elle contourne des normes impérialistes. Bolacki et Holcombe s'intéressent tous deux à la manière dont Lucy revisite la question de l'aventure de manière libidinale. Pour Holcomb, cela s'opère dans la continuité des écrits anglais du Grand Tour puis de la littérature de voyage britannique au sens large, où les expériences érotiques déterminantes sont mesurées au niveau d'exotisme

¹⁹⁸ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 10. « The equivocality of the Bartlebyian aesthetic suggests that there is a special relationship between ugly feelings and irony, a rhetorical attitude with a decidedly affective dimension, if not a “feeling” per se ».

des femmes rencontrées¹⁹⁹. Pour Bolaki, on peut voir dans Lucy une réécriture d'un récit masculin dans lequel la sexualité, devenue « aventure », est regardée comme une fin en soi et non comme un projet d'ascension sociale en vue d'un mariage réussi et d'un horizon assimilationniste²⁰⁰. Ce renversement du regard colonial peut être observé dans la scène d'ébats avec Hugh car c'est la zone de contact métropolitaine qui est ici naturalisée (« on grass behind a huge hedge of wild roses »), traité comme un espace vierge de socialité (« away from everybody »). L'enivrement lascif n'émerge pas de l'union des corps mais de la conscience d'un exil partagé marqué par la répétition de la locution « away » (« away from everything you have ever known », « so far away »). Paradoxalement, c'est le sentiment réciproque d'être en territoire étranger, par lequel Lucy s'identifie à la figure du néo-colon (« I knew so well just what he meant ») qui intensifie la libido des protagonistes. On retrouve là toute une tradition orientaliste analysée par Ann Laura Stoler, par laquelle les colonies sont devenues dépositaires d'un inconscient du désir occidental, la sauvagerie a été fantasmée comme revers de l'humanité « civilisée » et la femme racisée est devenue le miroir d'une sexualité réprimée²⁰¹. La jouissance (« blissful ») dont parle Hugh et qui sexualise le voyage évoque aussi la manière dont, dans les termes de Robert Young, le colonialisme peut également être vu comme une « machine désirante²⁰² », l'expansion territoriale étant allée de pair avec la création renouvelée de fantasmes. Ainsi, l'étreinte à laquelle s'adonne Lucy a quelque chose de désespéré car elle ne semble pas vouloir conjurer une rupture radicale avec son foyer et recréer une nouvelle communauté. Elle acte plutôt son sentiment d'abandon et d'isolement. Plus ses repères disparaissent, plus elle se presse contre le corps de son amant (« press myself against him as if he were the last thing in the world »)

De surcroît, dans ce passage, le motif de la distance s'applique également aux sentiments de Lucy et à la manière dont elle les contemple avec circonspection, cherchant à analyser les causes et les raisons de sa passion et de son emportement (« it must have been because »). On semble voir en actes l'attitude économiste de l'ironiste dont parle Vladimir Jankélévitch, qui consiste à « enserrer la chose de toutes parts, à la cerner et définir par une “colligation complète²⁰³” ». Il y a, dans la façon dont Lucy ramène son désir pour un étranger à une solitude première et à un sentiment d'abandon, une manière d'aborder « la chaîne des causes qui

¹⁹⁹ HOLCOMB Gary E., « Travels of a Transnational Slut: Sexual Migration in Kincaid's *Lucy* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 295-312. 299. Nous empruntons le mot « traînée » à la traduction de Dominique Peters. Voir Jamaica KINCAID, *Lucy : roman*, trad. Dominique Peters, Paris, Albin Michel, 1999.

²⁰⁰ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 176.

²⁰¹ STOLER Ann Laura, *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham, Duke University Press, 1995. 173-174.

²⁰² YOUNG Robert J. C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Londres/ New York, Routledge, 1994. 93. « desiring machine ».

²⁰³ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Félix Alcan, 1936. 21.

expliquent notre émotion ou notre croyance, pour en dissiper le prestige²⁰⁴ ». L'ironiste, pour Jankélévitch, est celui qui circonscrit les problèmes et cherche les origines de ses émotions : de ce fait, il normalise ses passions, envisage leur insignifiance et prend conscience de la nécessité qui cerne l'exercice de sa liberté. On trouve un tel travail de réduction à néant de l'exceptionnalité de l'émotion dans la déclaration lapidaire de non-amour (« I was not in love »). De fait, ici, Lucy ne cède pas aux « défigurations d'un pathos intransigeant²⁰⁵ ». Le point de vue même sur la scène est intrigant : à la fois dedans et dehors, Lucy n'adhère pas à l'expérience mais semble survoler l'accouplement, épousant la « perspective de l'aviateur²⁰⁶ » que décrit Jankélévitch, de sorte que la distance qu'évoque Hugh est également celle qui dissocie Lucy du présent de la rencontre. Dans les passages érotiques du roman, Lucy semble en proie à un retrait intérieur, perdue dans des réminiscences liées à son histoire familiale et dans des conjectures futures, qui concourent à faire d'elle un esprit qui « freine notre logique affective²⁰⁷ », « se refuse à l'enchantement²⁰⁸ » et « l'esprit, grâce à elle, prend ses distances, c'est-à-dire : l'esprit se décolle de la vie, éloigne l'imminence du danger, repousse peu à peu les choses jusqu'à l'horizon de son champ intellectuel²⁰⁹ ». C'est également depuis le recul de la *theoria* qu'est narrée la rencontre avec Paul, son prochain amant :

His eyes reminded me of a marble I used to have, my lucky marble, the one that, when I played a game with it, always won.

This is usually the moment when people say they fall in love, but I did not fall in love. Being in such a state was not something I longed for. [...] In any case, as I looked at this man whose eyes reminded me of my winning marble, the question of being in love was not one I wanted to settle then; what I wanted was to be alone in a room with him and naked. He came over and sat next to me; he asked me where I was from; he touched my hair, and I could tell that the texture of it was new to him. I laughed a laugh that I could not believe came out of me; it was a gurgly laugh, a laugh shot full of pleasure and insincerity; it was the laugh of a woman on whom not long ago I would have heaped scorn. [...]

The room was full of laughter; all attention was directed at Paul, whose hands were plunged into a fish tank in an effort to retrieve an earring of rhinestones in the shape of a starfish. It looked strangely at home there, for all the things in the tank – the coral, the vegetation, the sand, even the fish – had looked unreal in the first place. Paul's hands, as they moved about the tank, looked strange also; the flesh looked like bone, and as if it has been placed in a solution that had leached all the life away. (L, 99-102)

La manière dont Lucy procède à un blason du corps de Paul (« his eyes reminded me of a marble », « Paul's hands ») participe du renversement de l'optique coloniale. Effectivement, quelques lignes avant, Kincaid précise que l'héroïne est intriguée par lui sur la base d'une rumeur propagée par Peggy selon laquelle il serait un pervers (« She had told me that he was a pervert », L, 97), mais Bolaki a bien montré comment Lucy entre elle-même dans le costume

²⁰⁴ *Ibid.* 18.

²⁰⁵ *Ibid.* 27.

²⁰⁶ *Ibid.* 15.

²⁰⁷ *Ibid.* 27.

²⁰⁸ *Ibid.* 25.

²⁰⁹ *Ibid.* 12.

du voyageur pervers que Dennis Porter associe à Flaubert dans *Salammbô*²¹⁰. Lucy apprend peu à peu, par exemple, à se délecter d'un plaisir voyeuriste : tout comme elle se campe au parc avec Peggy pour épier des hommes, émettre des hypothèses sur les parties de leurs corps et leurs proportions respectives, cette scène dénote une telle pulsion scopique (« as I looked at this man », « all attention was directed at Paul »). L'objectification est prégnante dans la comparaison des yeux à des billes et des mains à des os : cette transformation minérale rappelle d'autant plus le projet d'extraction des richesses de la terre liées à l'entreprise coloniale. Les os (« flesh looked like bone ») font penser à cet ivoire à la poursuite duquel se lance Kurtz dans *Heart of Darkness* et qui est comparé dans les premières pages à des ossements. Il y a chez Kincaid une manière de retourner les métaphores genrées et sexuelles assimilant les colonies à des territoires à pénétrer, violer et déposséder²¹¹. À l'inverse, c'est la métropole que représente Paul qui semble être sur le point d'être dépouillée par le regard inquisiteur et lubrique de Lucy. Bien sûr, la profession de peintre qu'occupe Paul fait de lui un double d'un Gauguin intrigué par l'aspect physique des Tahitiennes (« he asked me where I was from : he touched my hair and I could tell that the texture of it was new to him »), mais Lucy se repaît voluptueusement de cette démarcation (« I felt instantly deliciously strange », *L*, 97). Surtout, par un effet de contagion lié à la présence de l'objet du bocal à poissons, l'œillade de Lucy met Paul à distance également, transmuant l'homme en une espèce animale rare, adaptée à l'environnement irréel et aquatique dans lequel il plonge (« It looked strangely at home there, for all the things in the tank – the coral, the vegetation, the sand, even the fish—had looked unreal in the first place »). Le désir déclenche une transfiguration animale et enserre sa proie comme une bête en cage, déjà vaincue voire dévitalisée (« the flesh looked like bone, and as if it has been placed in a solution that had leached all the life away »). Cette dernière expression est parlante car au précipité magique qui harmoniserait les contraires, au philtre d'amour, Kincaid oppose un liquide chimique et toxique qui lixivie et délie, fait apparaître des éléments immiscibles jusqu'à potentiellement corrompre et détruire.

Cependant, la distance qui empêche la communion d'avoir lieu est aussi émotionnelle. Même si l'attention est focalisée sur Paul, l'effet de plongée dans le monde miniature de l'aquarium (« in an effort to retrieve an earring of rhinestones in the shape of a starfish ») provoque un effet de rapetissement du décor, qui semble, dans les mots de Jankélévitch, vu « comme au bout d'une longue-vue renversée²¹² ». L'effet affectif d'un tel rétrécissement consiste à faire voir l'insignifiance de la romance qui naît sous nos yeux : ce qui se noue est à

²¹⁰ BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman*, op. cit. 80.

²¹¹ STOLER. Ann Laura, *Race and the Education of Desire*, op. cit. 174-175.

²¹² JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, op. cit. 12.

la fois important et de l'ordre de la tempête dans un verre d'eau. Le blason que nous avons évoqué morcèle lui-même le réel, ce qui, pour Jankélévitch, est également le propre de la posture philosophique de l'ironie qui pratique « partout la disjonction des éléments » pour « éviter à tout prix que l'univers ne figure derechef en chacune de ses parties²¹³ » : l'œil dissocie, cherche la fissure ou la faille pour éviter l'effet totalisant du sérieux. Autrement dit, Paul ne se dilate pas aux proportions de l'univers, il se contracte aux dimensions d'un détail singulier. Par ailleurs, il est important de noter que le point de vue de Lucy semble se dédoubler entre une personne qui vit la scène et une personne qui l'observe. Elle se réfère à un cadre générique de rencontres amoureuses auquel l'instance présente déroge (« This is usually the moment when people say they fall in love, but I did not fall in love ») et, là encore, ce que dit Jankélévitch de l'impression de parodie du sentiment propre à l'ironiste se dégage (« hélas ! mes sentiments eux-mêmes sont plus ou moins des pastiches ; nous croyons aimer, et nous récitons²¹⁴ ») tant le plaisir que Lucy ressent semble lui-même feint, imité et éculé (« a laugh shot full of pleasure and insincerity »).

Le fait de refuser un amour comparable à un état (« Being in such a state was not something I longed for », « the question of being in love was not one I wanted to settle then ») fait peut-être du personnage, comme le dit Holcomb, une créature plus transgressive et rebelle que Paul. Lucy prétend coloniser son amant mais se refuse à l'exploitation et à la possessivité : c'est là toute la différence sociale, dit Holcombe, entre la « slut » plus marginalisée et le « pervers ». Ceci est conforté par le fait que la rupture entre les deux personnages est occasionnée par un malentendu. Paul offre à Lucy une photographie d'elle à moitié nue, en train de faire la cuisine, ce qui provoque le détachement ultime de cette dernière (« That was the moment he got the idea he possessed me in a certain way, and that was the moment I grew tired of him », *L*, 155). Pour Holcomb, cette discorde finale s'explique par une appropriation, non seulement du corps de Lucy, mais de son art par Paul pour la réduire à une image genrée de servante²¹⁵. Pour lutter contre cette capture forcée, l'arme la plus affûtée de Lucy est bien son ironie qui dessine la possibilité d'une affection plus voyageuse et plus alerte :

He kissed me now in that possessive way, lingering over my mouth, pressing my whole body into his; and though I was not unmoved, it was not as special as he believed. He loved ruins; he loved the past but only if it had ended on a sad note, from a lofty beginning to a gradual, rotten decline ; he loved things that came from far away and had a mysterious history. I could have told him that I had sized him up, but it was not as if he were going to matter to me for years and years to come. (*L*, 156)

²¹³ *Ibid.* 13.

²¹⁴ *Ibid.* 20.

²¹⁵ HOLCOMB Gary E., « Travels of a Transnational Slut », art. cit. 306.

À l'opposé de ces moments de plongée et d'effondrement qui ponctuent la trajectoire de Lucy et que nous avons évoqués dans le chapitre 2, on constate un mouvement contraire qui consiste à refuser la pesanteur de l'amour (« *lingering over my mouth, pressing my whole body into his* ») ainsi que la fusion que cherche à opérer Paul. La légèreté de l'âme fuyante du personnage réduit à l'insignifiance la gravité de l'amant et pulvérise la matière amoureuse qu'il consolide (« *to matter to me* »), semblable à ces châteaux en ruine qu'affectionne Paul. À la distance exotique construite et érotisée par Paul (comparée à un exil historique et géographique), Lucy oppose la distance de l'ironiste qui, comme l'écrit Jankélévitch, pratique l'« *art d'effleurer* » :

L'ironiste ne veut pas être profond : amoureux, il n'aime qu'avec une petite portion de son âme, comme Fontenelle ; quand il se fâche, c'est pour ainsi dire du bout des lèvres ; il minaude avec tous les sentiments, mais n'insiste jamais ; parce que sa conscience s'articule en délicates allusions, elle ne peut être que superficielle et elle a la coquetterie de sa frivolité : elle appelle cela politesse, bon goût, ou comme on voudra. Qui trop embrasse, mal étireint... mais la conscience ironique ne désire pas étireindre : elle préfère papillonner d'anecdote en anecdote, de plaisir en plaisir, et goûter de tout sans se poser nulle part ; elle sait la préface de toutes les passions, mais la préface seulement, car elle part toujours avant la fin : l'amour ironique, par exemple, est un éternel avant-propos, et qui s'attarde avec complaisance dans ce qu'on appelle les « travaux d'approche », jusqu'à en oublier l'essentiel, c'est-à-dire la conquête d'une femme²¹⁶.

Ce refus de l'étreinte, cet éternel « avant-propos » que Jankélévitch attribue, implicitement, à un homme caractérise bien tous les béguins avortés de Lucy, qui semble manier l'« amour ironique », comme un outil de défense, contre des désirs prédateurs, des romances agressives et assujettissantes.

3. Surveillance de l'amour interracial chez Chimamanda Ngozi Adichie

Chez Adichie, l'encadrement politique des romances est rendu sensible grâce à la mise en scène d'« *anxiétés liées au tabou de la miscégénéation*²¹⁷ ». Ces inquiétudes conduisent le couple interracial composé d'un homme blanc et d'une femme noire à être, souvent sous sa plume, envisagé comme reflet microscopique de la société au sens large et donc au cœur d'un faisceau de surveillance inquiet de voir se reproduire une certaine vision raciale de « *la famille légitime et méritante*²¹⁸ ». Par exemple, dans la nouvelle « *The Thing Around Your Neck* », la narratrice fait l'inventaire des comportements hostiles qu'elle peut susciter lorsqu'elle est en compagnie de son amant blanc :

You knew by people's reactions that you two were abnormal—the way the nasty ones were too nasty and the nice ones too nice. The old white men and women who muttered and glared at him, the black men who shook their heads at you, the black women whose pitying eyes bemoaned your lack of self-esteem, your self-loathing. Or the black women who smiled swift solidarity smiles; the black men who tried too hard to forgive you, saying a too-obvious hi to him; the

²¹⁶ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, op. cit. 26-27.

²¹⁷ ADJERAD Gabrielle, « "The delicate threads of romance" », art. cit. 76.

²¹⁸ LEE Catherine, *Fictive Kinship*, op. cit. ; WIEGMAN Robyn, « Intimate Publics Race, Property, and Personhood », dans Donald S. MOORE, Jake KOSEK et Anand PANDIAN (dir.), *Race, Nature, and the Politics of Difference*, Durham, Duke University Press, 2020.

white men and women who said: “What a good-looking pair” too brightly, too loudly, as though to prove their own open-mindedness to themselves. (*TTAYN*, 125)

Le groupe social joue ici le rôle de miroir déformant, renvoyant le couple interracial à une identité déviante ou marginale (« abnormal »). La communication qui s'établit par un certain nombre de signes a davantage à voir avec l'exclusion ou la désapprobation, mais elle opère aussi une redéfinition de la relation qui prend un tout autre visage dans l'espace public. C'est aussi ce que suggère le post de blog d'Ifemelu consacré à la question de l'amour interracial dans *Americanah* : « When you are black in America and you fall in love with a white person, race doesn't matter when you're alone together [...] But the minute you step outside, race matters » (*A*, 291). On pourrait voir dans cette opposition entre la solitude et l'extérieur (« alone » et « outside ») une mise en image des mécanismes sociaux de formation raciale²¹⁹, à rebours d'une perception naturelle et biologique de la discrimination, l'artificialité de la hiérarchie étant renforcée par le registre de l'excès. Le collectif social est paradoxalement unifié (notamment grâce aux parallélismes de construction) par l'ennemi commun de l'amalgame racial. Dans cette perspective, si une émotion fait corps dans cette scène, il s'agit de l'affect de la haine, dont Sara Ahmed considère qu'il réorganise le collectif en bandes rivales²²⁰ produisant une communauté paradoxale faite de corps alignés par leur réaction négative. Autrement dit, chez Adichie, l'amour interracial n'homogénéise pas, mais polarise le groupe autour d'un adversaire, la femme migrante sur qui se concentrent les œillades, en tant que « reproductrice de la nation dont l'assignation raciale joue un rôle crucial²²¹ ».

Adichie revisite aussi des codes du genre identifiés par Radway pour donner une place plus centrale au conflit sans en faire seulement une étape de l'intrigue destinée à laisser place à la concorde finale. En dépit de la conclusion d'*Americanah* analysée plus tôt, dans sa durée, le roman explore les émotions qui résistent au « devoir de bonheur », la région trouble du mauvais sentiment et de la discorde, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une union interraciale. Ainsi, Ifemelu témoigne d'une hostilité discrète mais persistante à l'égard de Curt, qui lui a déclaré

²¹⁹ OMI Michael et WINANT Howard, *Racial Formation in the United States*, *op. cit.* 55. « sociohistorical process by which racial categories are created, inhabited, transformed, and destroyed ».

²²⁰ AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, *op. cit.* 53. « the emotion of “hate” aligns the particular white body with the bodily form of the community—the emotion functions to substantiate the threat of invasion and contamination in the body of a particular other, who comes to stand for and stand in for, a group of others. In other words, the hate encounter aligns, not only the ‘I’ with the ‘we’ (the white body, the white nation), but the ‘you’ with the ‘them’ (the black body, black people) ».

²²¹ ADJERAD Gabrielle, « “The delicate threads of romance” », art cit. 77. Voir à ce sujet BROWN Linda Joyce, *The Literature of Immigration and Racial Formation: Becoming White, Becoming Other, Becoming American in the Late Progressive Era*, New York, Routledge, 2012. 24. En ce sens, Adichie lie amour et politique, ce que constate Daria Tunca tout en déplorant le manque d'intérêt de la critique pour l'écriture des émotions que propose l'autrice, voir TUNCA Daria, « Chimamanda Ngozi Adichie as Chinua Achebe's (Unruly) Literary Daughter: The Past, Present, and Future of “Adichebean” Criticism », *Research in African Literatures*, vol. 49, n° 4, Winter 2018, p. 107-126. 112-113.

son amour. Celle-ci se traduit par une abondance de métaphores de destruction (« an unrelieved sunniness that made her want to strike at it, to crush it », *A*, 197, « she often fought the urge to create rough edges, to squash his sunniness even if just a little », *A*, 287, « her relationship with Curt was what she wanted, [...] and yet she had taken an axe and hacked at it », *A*, 289). Ces images violentes d'écrasement, d'aplatissement, de mouvements de coupe font écho à la férocité tranchante de certaines reparties d'Ifemelu. Les romances d'Adichie concrétisent la résurgence de ce qu'elle appelle des « émotions inciviles [nous traduisons] » (« uncivil emotion », *A*, 346) qui se voient dotées d'une existence physique, et matérialisent un collectif né de l'amour qui ne saurait être pure fusion ou harmonie. Ainsi, les disputes entre amants sont métaphorisées sous la forme d'obstruction d'objets matériels entre des corps empêchés de se rapprocher totalement et de s'agrèger (« the hard things that had slipped in between them », *TTAYN*, 86, « How could principle [...] wedge itself so solidly between them [...]? », *A*, 346). Ce fossé encombré et impossible à combler devient l'image de l'impossible conversion du malheur en bonheur par le travail de l'amour. C'est également ce qui caractérise la trajectoire du couple interracial dans « The Thing Around Your Neck ». Effectivement, le sentiment d'obstruction de la gorge de la narratrice n'est pas guéri par ses aventures sensuelles. La conclusion de l'intrigue, la mort du père et la nécessité pour Akunna de retourner au pays sans aucune garantie de vouloir revenir donnent à l'étouffement l'allure d'un résidu de solitude insoluble dont la romance ne saurait être ni la thérapie ni le remède. Le deuil, que l'héroïne choisit de vivre seule en refusant d'amener son amant avec elle, signale cette impossibilité de l'amour, chez Adichie, à se présenter comme une solution rassurante ou un dénouement apaisant.

Dans le sillage de Sara Ahmed, qui lie le discours de la nation multiculturelle à un idéal et un impératif d'aimer la différence²²², laquelle se traduit pour le migrant par une injonction à répondre à cet amour par le mélange et un abandon de sa différence, les explosions d'Ifemelu dans les dîners d'amis « libéraux » témoignent des limites d'un modèle politique fondé sur l'amour, pouvant homogénéiser à marche forcée différences et différends sous un vernis sentimental. Effectivement, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, ce qui donnera lieu au premier billet de blog se manifeste d'abord par une indignation face à une poétesse haïtienne qui affirme que la race n'a jamais été un « problème » pour elle en amour. Alors, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, Ifemelu éclate : «When we come to nice liberal dinners like this, we say that race doesn't matter because that's what we're supposed to say, to keep our nice liberal friends comfortable» (*A*, 291). L'entité du couple se trouve ici chargée d'une

²²²AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit. 133.

responsabilité de cohésion très lourde (« we're supposed to say »), celle de figurer une version miniature d'une nation harmonieuse et non conflictuelle, celle que cherche à promouvoir le discours multiculturel. Ici, Ifemelu reproche l'instrumentalisation performative du sentiment pour anéantir la conscience des hiérarchies et des dissensions : en refusant d'entrer dans le devoir d'amour, et dans l'autosatisfaction qui l'accompagne, elle se récrie simultanément contre l'homogénéisation qu'elle exigerait et qui est bien plus souvent dissimulée (« that's what we're supposed to say »). Le texte les rend néanmoins palpables lorsqu'Ifemelu s'efforce d'adopter les habitudes de ses amants américains. À la chimère d'un amour mutuel et spontané, elle oppose la réalité d'une discorde. Effectivement, pour Ahmed, il existe une autosatisfaction implicite de la nation multiculturelle comprise comme sujet tolérant. La description de Maribelle et Joan, deux personnages blancs rencontrés dans le « salon littéraire » de Shan, la sœur de Blaine, met en valeur ce narcissisme : « 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). Cocher les cases de l'amour de la différence constitue une déclaration rhétorique conforme à leur milieu sociologique (« enlightened middle-classness ») et à une certaine forme de convention sociale (« they were supposed to love ») au détriment du contenu même de cette différence.

Cette construction rhétorique de la nation comme objet d'amour digne d'être aimé accroît son pouvoir. Berlant suggère que la preuve symbolique du pouvoir des États-Unis à la fin du vingtième siècle en tant qu'idéal démocratique tient à ce que l'immigrant est dépeint comme celui qui désire l'Amérique. Selon elle, la nation abstraite parle le langage de l'amour et, dans une rhétorique utopique, promet au nouvel arrivant de l'aimer en retour²²³. Cette utilisation de l'amour comme outil politique est particulièrement perceptible dans le magistère charismatique qu'exerce le candidat Obama sur Ifemelu et Blaine, ainsi que la thérapie de couple qu'il facilite :

Their union was leached of passion, but there was a new passion outside of themselves, that united them in an intimacy they had never had before, an unfixd, unspoken, intuitive intimacy: Barack Obama. They agreed, without any prodding, without the shadows of obligation or compromise, on Barack Obama. (A, 352)

Dans *Americanah*, la modalité romantique de relation qu'entretient Ifemelu avec Obama glisse peu à peu vers la ferveur dévotionnelle, atteignant un point paroxystique le soir de son élection, décrite comme une apothéose. L'Amérique que représente Obama rappelle alors les premières figurations du Melting Pot qu'évoque Werner Sollors : l'image d'un Homme Nouveau calqué sur le Christ, mettant en marche un ordre inédit fondé sur l'amour et le consentement, effaçant

²²³BERLANT Lauren, *The Queen of America Goes to Washington City*, op. cit. 196.

les frontières entre humanité et divinité. Sollors rappelle que, pour les auteurs contemporains de la fondation des États-Unis, le travail universaliste de l'Amérique, cherchant à conjuguer unité et respect de la diversité, doit s'inspirer de la mission transethnique des premiers chrétiens²²⁴. Pourtant, Adichie montre ironiquement que cet amour est intrinsèquement déséquilibré et conditionnel car Ifemelu n'est pas en mesure de voter lors de l'élection. Tout concourt à donner l'impression d'une passion qui doit être répétée et éprouvée, quitte à virer au sacrifice. Ainsi, on découvre avec étonnement qu'en dépit de son engagement extraordinaire dans la campagne d'Obama, Ifemelu ne peut pas contribuer à élire son candidat car elle n'a pas encore obtenu la nationalité. La dernière étape qu'il lui reste à franchir en dit long : « Her application for citizenship had been approved but the oath-taking was still weeks away » (A, 359). Pour être aimée en retour, il lui faudra encore prêter serment de son allégeance, témoigner de son désir et réitérer sa passion. C'est un amour déséquilibré, toujours habité par le spectre de l'abandon, qui préside à l'admission dans la communauté nationale. À cet égard, on peut citer la nouvelle « The American Embassy », dans laquelle les candidats au visa pour les États-Unis font la queue devant l'institution comme des adorateurs en pèlerinage. Leur procédure de demande de visa, qui tient de la prière ou de la supplique, donne une impression très amère. On observe ici que, comme l'écrit Sara Ahmed, l'amour dispensé par la nation tient davantage de l'hospitalité et se définit bien plus comme conditionnel qu'absolu²²⁵. Ainsi, pour se voir offrir une certaine forme de salut – cette « nouvelle vie » que ne cesse de vanter l'employée d'ambassade – les fidèles sont cruellement condamnés à attendre des heures au soleil. Leur entretien est décrit comme un interrogatoire sans pitié. Il y a là une mise en images particulièrement efficace de cet amour sans partage, qui suscite un investissement passionnel grandissant à mesure qu'il se refuse à l'adorateur.

Dans ce chapitre, nous nous sommes intéressées aux interférences présentes dans les œuvres qui empruntent au genre de la romance. Les textes mettent ainsi en scène un désir d'affiliation au commun américain et à la collectivité des femmes par le biais d'une forme canonique. Toutefois, celle-ci est remodelée affectivement, par l'intrusion de sentiments négatifs, pour exprimer des tensions et des différences sociales que l'amour ne saurait résorber. Pour comprendre ces émotions contrariantes, nous avons d'abord sondé l'entrecroisement de l'économie et de la romance en analysant l'influence de la comédie romantique sur *What We Lose*, puis nous avons interrogé le lien entre libéralisme, domination et bonheur, notamment en

²²⁴ SOLLORS Werner, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, op. cit. 84. « the melting pot may thus be understood as the ethnic variation on a religious theme, its ambiguities more clearly comprehended as part of the conflict between descent and consent ».

²²⁵ AHMED Sarah, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit. 134.

nous intéressant aux métaphores végétales et aux images de dépérissement dans *Unaccustomed Earth* et dans *Lucy*. Puis, nous nous sommes penchées sur l'irréalité de la romance en mettant en valeur le régime fictif dans lequel les textes situent des images de bonheur traditionnel, en provoquant des effets littéraires de rupture et de décrochage. Enfin, nous avons dédié des développements particuliers au réseau de sentiments provoqués par le portrait de romances interraciales extrêmement chargées politiquement et allégoriquement. Nous nous sommes interrogées sur les conséquences de ce fardeau représentationnel sur la manière d'écrire l'amour. La flamme qui renaît entre Blaine et Ifemelu à l'occasion de la candidature de Barack Obama s'accompagne également d'une promesse d'intimité trop parfaite pour durer (« unfixed, unspoken, intuitive intimacy »). Ce spectre de la proximité et de l'entente soulève l'épineuse question de la transmission des émotions, souvent pensée sous la forme d'une contagion²²⁶. Cependant, les sentiments négatifs mobilisés littérairement permettent aussi de questionner la communication aisée spontanée des émotions entre le texte et le lectorat : nous verrons, dans notre quatrième chapitre, comment les choix esthétiques des autrices qui s'inspirent du genre du *memoir* génèrent de la distance et nuancent le paradigme féministe « confessionnel ».

²²⁶ BRENNAN Teresa, *The Transmission of Affect*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

CHAPITRE 4

COMPASSION, THÉRAPIE ET AUTHENTICITÉ DES ÉMOTIONS : LE GENRE DU *MEMOIR* A L'ÉPREUVE DES DIFFÉRENCES

Comment écrire et communiquer des sentiments négatifs qui naissent précisément d'une injonction pénible au partage et à la transparence ainsi que d'une résistance à la collectivisation d'une expérience ? Comment rendre sensible, dans le genre même de l'autobiographie, une impuissance de l'écriture à guérir de la blessure ? Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, aux œuvres qui s'inspirent du genre du *memoir* et qui jouent avec le modèle de la « confession féministe [nous traduisons] » défini par Rita Felski, qui suppose une interaction intime avec une lectrice implicite. Rita Felski identifie le genre de la « confession féministe » comme sous-ensemble de l'autobiographie ; elle utilise le terme « féministe » car elle s'intéresse à l'influence des mouvements politiques liés aux droits des femmes, notamment dans la pratique des groupes de parole, sur des pratiques littéraires qui seraient également marquées par une tension entre récit individuel et représentativité collective d'une expérience formée par le genre¹. Selon elle, dès lors, ces confessions matérialisent les buts du mouvement féministe en construisant une identité de groupe, une contre-sphère publique des femmes notamment par la représentation d'émotions à la fois idiosyncratiques et typiques d'une catégorie sociale. Celle-ci opère notamment au point de vue narratif grâce à l'inclusion d'un public implicite, qui correspond, selon Felski, à une communauté de lectrices² : cette entente présumée avec une lectrice idéale se manifeste notamment, dans le texte, par des modalités illusives d'intimité, comme la diction conversationnelle ou spontanée qui supposent un partage possible des sentiments. Felski explique cette affiliation utopique par les effets handicapants de la discrimination de genre qui conduisent bien souvent, en dépit d'un désir de fusion, au constat de son échec, en particulier dans le champ amoureux³.

Les textes que nous étudierons principalement dans ce chapitre, *Mean* de Myriam Gurba, *What We Lose* de Zinzi Clemmons et *Minor Feelings* de Cathy Park Hong, offrent des modalités d'adresse bien différentes, en jouant de l'incompréhension et de l'incommensurabilité de leur expérience, en soustrayant d'importantes parties de leur intimité au regard du public, ou en faisant montre d'une hostilité ou d'un conflit ouvert vis-à-vis d'un narrataire. À cet égard, les textes rompent avec le modèle confessionnel décrit par Rita Felski ainsi qu'avec un topos de l'écriture féministe défini par Carla Kaplan, celui de l'érotique du

¹ FELSKI Rita, *Beyond Feminist Aesthetics*, *op. cit.* 94. « specific problems and experiences which bind women together »

² *Ibid.* 99. « The implied reader of the feminist confession is the sympathetic female confidante and is often explicitly encoded in the text through appeals, questions, and direct address. The importance of the reader's role is directly related to the belief that she will understand and share the author's position ».

³ *Ibid.* 110.

discours, fantasme d'une communication possible et nécessaire avec autrui, matérialisé par l'inscription d'une lectrice idéale dans le texte⁴.

En ce sens, du fait de la nature plurielle des expériences de domination représentées, ces autrices s'inscrivent dans un courant négligé de l'écriture de soi : celle de femmes qui modaliseraient l'intersection de leurs différences en remettant en cause la communauté naturelle et spontanée qui naîtrait de la rencontre avec le texte. Effectivement, comme le suggère Susanna Egan, les autobiographies de la diaspora engagent fortement le lecteur, qui participe au sens du texte et est invité à penser sa propre position relativement à l'auteur⁵. Sau-Ling Cynthia Wong a pu montrer que les modèles précédents qui ont conceptualisé l'autobiographie d'immigrant, notamment celui de William Boelhower, ne prenaient pas suffisamment en compte l'influence du public blanc sur le contenu et la forme de récits biographiques transnationaux. Elle souligne qu'il est important d'être attentif aux mécanismes d'identification, mais aussi à ceux de divergence entre écrivain et lecteur, pour construire le sens du texte⁶. L'autoethnographie décrite par Mary Louise Pratt est un genre qui nous permet de penser ce rapport dialectique avec le narrataire dans la mesure où le sujet colonisé brosse son portrait en entrant en dialogue avec les mots du colon, en s'appropriant ses modèles discursifs. Le modèle non irénique de la zone de contact qu'elle développe peut être transposé au texte lui-même comme lieu d'assujettissement, de domination et de subordination⁷. Enfin, les réflexions de Sommer sur le *testimonio*, terme espagnol qui désigne un genre destiné à témoigner de l'oppression d'un groupe, qui suppose la collaboration entre témoin, interrogateur et parfois traducteur, pourront nous être utiles pour comprendre un mode d'adresse au lecteur qui ne repose pas sur un mécanisme d'identification⁸. Pour Sommer, dans le *testimonio*, la rhétorique de l'intimité est refusée au lecteur. Une « performance de la distance de sécurité politique [nous traduisons]⁹ » se manifeste par le biais de silences, de gestes de refus de coopération. Cette stratégie de l'opacité reposerait sur le présupposé d'une nécessaire

⁴KAPLAN Carla, *The Erotics of Talk*, *op. cit.* 15.

⁵EGAN Susanna, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999. 121.

⁶SMITH Sidonie et WATSON Julia (dir.), *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, *op. cit.* 307. Wong s'intéresse plus spécifiquement à la manière dont des récits contemporains d'immigration chinoise ont parfois davantage mis l'accent sur l'expérience chinoise exotisée pour répondre aux attentes d'un lectorat blanc.

⁷SMITH Sidonie et WATSON Julia, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001. 185-186.

⁸SOMMER Doris, « "Not Just a Personal Story": Women's Testimonios and the Plural Self », dans BELLA BRODZKI et CELESTE SCHENK (dir.), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 2019, p. 107-130. 108. « The testimonial "I" does not invite us to identify with it. We are too different, and there is no pretense here of universal or essential human experience ».

⁹SMITH Sidonie et WATSON Julia (dir.), *Women, Autobiography, Theory*, *op. cit.* 199. « performance of a politically safe distance ».

incompréhension, ou aurait à voir avec le refus de conférer un savoir supplémentaire à un lecteur déjà jugé puissant et qu'il s'agit de responsabiliser.

Le refus de cette communion semble intimement lié à une injonction implicite de transparence et de sincérité. Nous nous intéresserons ensuite à la manière dont les *memoirs*, mais également les autres œuvres étudiées, interrogent la notion d'authenticité comme horizon du récit de soi, particulièrement dans l'expression des émotions. Cette tension entre authenticité et mensonge est inhérente au genre du *memoir*. Pour G. Thomas Couser, le genre est caractérisé par un pacte éthique autobiographique qui guide la lecture. L'horizon de croyance et la non-suspension de l'illusion¹⁰ déterminent notamment la valeur monétaire de ces productions sur le marché¹¹. La réaction du public peut être violente lorsque certains auteurs choisissent de s'arranger avec la réalité en convoquant une « vérité émotionnelle¹² » aux frontières floues. Pourtant, Couser reconnaît lui-même une évolution de la forme contemporaine du *memoir* dont il dit qu'elle gagne en prestige en attirant davantage l'attention sur sa propre facticité¹³. Par ailleurs, le nom même du genre vient du geste de réminiscence, par essence subjectif, partiel et peu fiable. Il faut ajouter à cela les critères habituellement retenus pour distinguer le *memoir* du genre plus général de l'autobiographie ou de l'écriture de soi. Pour Couser, il faut penser le *memoir* sur un continuum allant de l'autobiographie à la biographie. La forme serait particulièrement centrifuge, puisqu'elle se concentre souvent sur des sujets qui ne sont pas l'auteur, en présupposant des vases communiquant entre définition de soi et rapport dialogique à autrui¹⁴. Enfin, un autre trait définitoire l'éloigne d'un rapport transparent au réel : sa concentration sur un périmètre plus restreint que l'autobiographie. Couser rappelle que lorsque le texte se polarise sur des périodes particulières de la vie de l'auteur ou des pans thématiques plus spécifiques, alors il est plus juste de parler de *memoir*¹⁵.

Rita Felski identifie une ambiguïté similaire dans ce qu'elle appelle la confession féministe. Elle reprend notamment la manière dont on a pu mettre en valeur le caractère peu médié de ces textes mettant l'accent sur les sentiments et les relations personnelles. La critique a plutôt identifié dans ces productions un rapport de dénotation au réel, un schéma

¹⁰ COUSER G. Thomas, *Memoir: an Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012. 17.

¹¹ COUSER G. Thomas, *Memoir: an Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012. 91. « Far more than novels—and properly so—the value of memoirs is bound up with their authenticity ».

¹² *Ibid.* 83. « At this point, the author may not have been sure what actually happened; self-deception and creative license may impede recovery of the truth. Moreover, the writer is likely to be invested in the seductive (and conveniently subjective) notion of “emotional truth” ».

¹³ *Ibid.* 15.

¹⁴ *Ibid.* 20. Ceci est important dans la mesure où les trois œuvres parlent moins de l'autrice que d'un autre sujet, dans *Minor Feelings*, des sujets asiatiques américains en général et de ses amies artistes, *What We Lose* se construit dans un rapport fort à la figure de la mère, et *Mean* est travaillé par une obsession pour la figure de Sophia Castro Torres.

¹⁵ *Ibid.* 23.

communicationnel et une expérimentation formelle minimale qui mimeraient une intention d'honnêteté vis-à-vis des émotions représentées, y compris dans le tabou qu'elles représentent¹⁶. Pour Felski, la légitimité du texte, mêlée par un « tout dire » est toujours établie vis-à-vis d'un standard de vérité qui laisse peu de place à l'indétermination ou à l'ironie¹⁷. Toutefois, Felski souligne aussi le gouffre entre expérience et représentation, et la manière dont l'acte de transcription vient transformer ce qui est mis en forme¹⁸. Une lecture accordant trop d'importance à l'authenticité des sentiments négligerait de constater la manière dont ceux-ci, à l'instar des relations sociales dans lesquels ils s'inscrivent nécessairement, sont codifiés par des rituels, des mécanismes de jeu et de performance. On retiendra tout de même de Felski la manière dont elle associe aux mauvais sentiments le rôle de concrétiser la simultanéité d'une recherche de vérité et ses insuffisances, les brèches ouvertes entre texte et réalité. Les protestations de culpabilité, d'angoisse et de haine témoignent, selon elle, d'une volonté de combler le fossé entre simulacre et réalité et d'intensifier la tangibilité de l'expérience représentée¹⁹. La confession atteindrait ainsi moins la vérité d'une expérience qu'elle donnerait de la substance à des vies habituellement oubliées et négligées en faisant exister performativement²⁰ des identités menacées.

Le problème de l'authenticité de la voix de femme racisée a été approfondi par la critique postcoloniale, notamment par Sara Suleri, soucieuse de ne pas réifier un sujet indigène de manière ethnographique, de ne pas en faire un « informateur indigène » sans laisser entrevoir la complexité du statut historicisé et subjectif de sa parole²¹. Françoise Král voit dans la résurgence du critère d'authenticité dans la critique postcoloniale ou diasporique une forme de racisme sous-jacent ainsi qu'un désir de rendre le texte conforme à des attentes exotiques du marché²². Elle appuie notamment ses développements sur les critiques formulées par Paul Gilroy à l'endroit d'une forme d'absolutisme ethnique culturel ou national qui ferait fi de la créolisation et de l'hybridité première des identités, catégories construites par le discours. Pourtant, notre propos aura moins à cœur de montrer comment les textes déconstruisent de manière postmoderne l'idée même d'identité que d'examiner comment les sentiments qui s'y manifestent témoignent d'une crise de la vérité du sujet tout en cherchant à faire exister les différences hiérarchiques dont ils cherchent à témoigner. Le mauvais sentiment vient simultanément déconstruire les catégories, attaquer l'injonction à l'authenticité qui pèse sur les

¹⁶ FELSKI Rita, *Beyond Feminist Aesthetics*, op. cit. 101.

¹⁷ *Ibid.* 100.

¹⁸ *Ibid.* 112-113.

¹⁹ *Ibid.* 112-113.

²⁰ *Ibid.* 112 et 120.

²¹ SMITH Sidonie et WATSON Julia (dir.), *Women, Autobiography, Theory*, op. cit. 116-125.

²² KRÁL Françoise, *Critical Identities*, op. cit. 50-57.

autrices. Il vient aussi creuser leur profondeur pragmatique, manifester l'impact réel qu'elles peuvent avoir sur des vies dans une tension entre déconstruction et réalisme. Ces deux tendances sont visibles dans la forme même des textes étudiés. *What We Lose*, récit de Zinzi Clemmons sur le chagrin lié au deuil d'une mère d'origine sud-africaine, n'est pas à proprement parler un *memoir*. Au contraire, le prénom de l'héroïne diffère de celui de l'autrice et celle-ci s'est beaucoup défendue d'avoir écrit un roman, une « histoire émotionnelle », mettant de côté les concordances éventuelles entre sa vie et le récit²³. Pourtant, la ferveur de ce rejet et la persistance critique à analyser l'œuvre sous l'angle du *memoir*²⁴ ont conduit à inclure le roman de Zinzi Clemmons dans ce chapitre car il semble évident qu'il joue avec les conventions du genre, qu'il anticipe des attentes qu'il critique, tout en déjouant de manière cruciale l'exigence de véracité. Par leur recours aux sentiments négatifs, les trois œuvres jouent d'une tension entre quête d'impersonnalité et recours au spectaculaire, en mêlant des systèmes fictionnels à une poétique du document.

Enfin, trois des œuvres abordées dans ce chapitre peuvent être considérées comme des « autopathographies [nous traduisons] », terme défini par G. Thomas Couser et faisant référence à des récits autobiographiques dans lesquels la maladie est consubstantielle au récit²⁵. *Minor Feelings* s'ouvre sur la dépression de l'autrice, puis l'essai évoque une série de pathologies l'ayant affectée de très près comme la bipolarité de sa meilleure amie ; *Mean* est un récit d'agression sexuelle mais il se centre particulièrement sur le syndrome post-traumatique dont l'autrice estime qu'il lui a été transmis sur le mode de la contagion, et *What We Lose* fait explicitement référence à l'œuvre canonique analysée par Couser, *The Cancer Journals* d'Audre Lorde, en proposant le tableau clinique du cancer du sein de la mère de la narratrice jusqu'à son décès et des effets de ce deuil sur la santé mentale de sa fille, conjugué à d'autres symptômes. Si l'on en revient à l'étymologie grecque du mot « pathos », on constate un terrain commun entre la maladie et l'affect, le terme désignant « ce qu'on éprouve, tout ce qui affecte le corps ou l'âme, en bien et en mal²⁶ ». Le récit de maladie serait donc un terrain particulièrement fertile pour faire l'examen de ces sentiments négatifs, ces émotions affectant le corps et l'âme « en mal » et conduisant notamment à la douleur. Sans hiérarchiser ou

²³ WILLIAMS John, « A Novelist's Meditation on Loss and Identity », *The New York Times*, 25 mai 2017, [<https://www.nytimes.com/2017/05/25/books/what-we-lose-zinzi-clemmons.html>], consulté le 3 juillet 2022. « “I see fiction as having more possibilities than memoir,” she said. “I wanted to be able to tell this emotional story, and that's what is true. The fact that some of the facts line up with my life I almost see as incidental.” »

²⁴ PRENTISS CAMPBELL Ellen, « What We Lose: A Novel », *Washington Independent Review of Books*, 4 août 2017, [<https://www.washingtonindependentreviewofbooks.com/bookreview/what-we-lose-a-novel>], consulté le 3 juillet 2022. « Clemmons has written a novel that doesn't quite feel like a novel. She nicely plays with form to convey content; the book seems at times like a memoir and, at others, like a collection of minute essays. »

²⁵ COUSER G. Thomas, « Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting », *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 6, n° 1, janvier 1991, p. 65-75. 65.

²⁶ *PATHOS* : Définition de *PATHOS*, [<https://www.cnrtl.fr/definition/pathos>], consulté le 11 mai 2023.

confondre ces peines, on peut dire que la souffrance est au cœur de ces œuvres, même si elle n'est pas traitée sur le mode tragique ou solennel mais souvent évoquée avec ironie. La négativité les hante d'autant plus que la mort y rôde, présente au loin. *What We Lose* se présente explicitement comme une autothanatographie, au sens développé par Susanna Egan, genre de récit centré sur une maladie en phase terminale qu'elle fait remonter à l'après-guerre mais qui connaît une vraie explosion éditoriale avec l'épidémie du SIDA. Médié par Thandi, le récit est autothanatographique au sens dialogique, ce qu'Egan définit par la présence d'un compagnon proche, témoin réflexif de l'expérience de la mort pris dans différents tourments émotionnels²⁷. Dans *Mean*, la structure narrative engage une tentative de deuil puisque Gurba y raconte sa propre expérience traumatique, en l'entrelaçant à la reconstitution fantasmée et obsessionnelle du fantôme de Sophia Castro Torres, femme morte sous les coups du même agresseur qu'elle, Tommy Jesse Martinez.

Comme le rappelle Couser, prendre pour sujet central la maladie ou l'approche de la mort constitue un défi narratif puisqu'il arrive, dans les récits de vie, que de tels événements représentent aussi des conditions d'impossibilité de l'écriture, l'empêchant ou l'arrêtant définitivement, soit que le corps soit entravé, soit que la définition de soi soit mise en danger par un trouble psychique. Les textes autobiographiques étudiés sont justement marqués par l'interruption et la possibilité de la stase, et leur forme se fait bien souvent le miroir de tourments physiques et mentaux²⁸. L'association de ces textes à une production mineure est aussi intéressante puisque, selon Couser, le succès grandissant de ces productions s'explique par une norme américaine dans laquelle une rhétorique de la forme physique prédomine, dans un contexte où l'espérance de vie s'allonge, et où la santé devient de plus en plus une responsabilité individuelle face au désinvestissement de l'État²⁹. Couser considère qu'on observe, dans les années 1980, un essor de cette production par des femmes³⁰. Il émet l'hypothèse que l'expérience sociale de la marginalité permettrait d'exprimer de manière plus franche et véhémement celle de l'affliction corporelle ou psychologique, de démontrer une sensibilité accrue à ses mécanismes sans culpabiliser la victime. Réciproquement, il ajoute que l'exclusion de la maladie peut permettre de créer des échos et de discuter d'autres paramètres de discrimination comme la race et le genre.

²⁷ EGAN Susanna, *Mirror Talk*, op. cit. 198-199.

²⁸ COUSER G. Thomas, « Introduction: The Embodied Self », *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 6, n° 1, janvier 1991, p. 1-7. 2. « illness or disability may turn the afflicted so far inward on themselves that they become virtual black holes, absorbing energy rather than emitting illumination ».

²⁹ *Ibid.* 3.

³⁰ COUSER G. Thomas, « Autopathography », art. cit. 65. Il parle notamment des récits de cancer du sein qui se multiplient après le texte théorique de Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (1978).

Dans cette sous-partie, il s'agira de commenter la manière dont les œuvres négocient avec des modèles thérapeutiques de l'écriture de soi, qui ont pu prédominer lorsqu'elle se concentre sur des souffrances psychologiques. Henke a été la première à mettre en valeur un modèle dit de « scriptothérapie [nous traduisons] », par lequel elle approche un corpus d'écriture de femmes du vingtième siècle. Elle y lit une manière de transcender l'expérience traumatique d'abus remontant à l'enfance par l'écriture, qui permet une reconstitution thérapeutique³¹. L'autobiographie est abordée comme voie de guérison et elle présente des traits communs avec la psychanalyse, grâce à laquelle les symptômes s'étiolent, notamment ceux de l'angoisse et du stress post-traumatique. Une référence importante de nos développements sera le travail d'Ann Cvetkovich dans *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (2003). Cvetkovich cherche à s'intéresser à une production littéraire qui résiste à ce paradigme curatif pour plusieurs raisons, et trouve cette production marginale dans un canon lesbien. D'une part, elle fustige la manière dont l'autorité médicale a pu naturaliser des traumatismes. De plus, elle ouvre un dialogue avec une tradition féministe, *queer* et de pensée sur la race qui a pu faire la lumière sur les exclusions structurantes du sujet universel de la psychanalyse et sa pathologisation des multiples différences³². Par ailleurs, Cvetkovich reproche à la transposition littéraire d'un modèle thérapeutique individualiste – fondé sur la rencontre entre un client et un professionnel de santé – de négliger la nature politique des affects. Pour Cvetkovich, certaines émotions problématiques et désagréables doivent être mises en rapport avec des histoires nationales et mondiales : certaines causes de la dépression s'ancrent dans des formes systémiques d'oppression ; accentuer des cheminements de guérison personnels opère au détriment de changements structurels plus diffus³³. Nous nous intéresserons à la manière dont les œuvres du corpus n'offrent pas de catharsis ou d'apaisement directs qui viendraient mettre un terme aux mauvais sentiments, questionnant une approche strictement médicale du tourment et une homologie entre thérapie et littérature.

I. Sympathie et narrataire

La rupture communicationnelle avec le narrataire emprunte des modes divers : *Minor Feelings* s'inspire de la situation d'énonciation du stand-up, Adichie a recours à l'adresse de blog et Clemmons insère dans le texte un cliché issu d'un film hollywoodien pour proposer un regard oppositionnel sur le lecteur.

³¹ HENKE Suzette A., *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St Martin's Press, 1998. xii. « I delivered a paper sketching a tentative paradigm for scriptotherapy—the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment ».

³² CVETKOVICH Ann, *An Archive of Feelings*, *op. cit.* 19.

³³ *Ibid.* 10 et 3.

1. *Minor Feelings* et le modèle sadique du « stand up »

Dans la deuxième partie de son essai *Minor Feelings* intitulée « Stand up », Cathy Park Hong évoque le visionnage miraculeux d'un spectacle de l'humoriste Richard Pryor, *Live in Concert*, qui l'a presque magiquement extirpée de sa dépression. La rencontre esthétique ne serait pas aussi puissante si elle ne déclençait pas, chez la poète, une manière d'engager un nouveau rapport à son public :

Like most writers and artists, Richard Pryor began his career trying to be someone else. He wanted to be Bill Cosby and went on shows like *Ed Sullivan*, telling clean, wholesome jokes that appealed to a white audience. [...] Pryor was invited to Vegas to perform at the famous Aladdin Hotel. He came onstage and there, in the spotlight, gazing out into a packed audience of white celebrities like Dean Martin, he had an epiphany: his "mama", who was his grandmother, wouldn't be welcome in this room. [...] Pryor faced his audience in Vegas and leaned into the mike and said, "What the fuck am I doing here?" He walked offstage.

Watching Pryor, I had a similar revelation: What the fuck am I doing here? Who am I writing for? (*MF*, 39-40)

Le moment de vérité imite le départ triomphal de Pryor. Ceci est marqué par la répétition (« What the fuck am I doing here? ») ainsi que par les généralités du passage (« like most writers and artists »). Ainsi, le nouveau rapport au lectorat de Hong s'inspire du stand-up dans toutes ses ambiguïtés. D'une part, c'est le caractère extrêmement dialogique de cet art qui l'inspire car, comme Pryor, elle voit enfin le public auquel elle s'adresse (« Who am I writing for? »). Comme le rappelle Stebbins, le stand-up qui apparaît aux États-Unis est un art du dialogue qui cherche à reproduire le rythme spontané d'une conversation amicale³⁴. C'est cette tension vers la réception qui inspire Cathy Park Hong qui, plus tard, se déclarera impressionnée par la manière dont les humoristes parviennent à intégrer la réception des spectateurs et à en faire un matériau artistique (« Comedians not only need an audience, they are desperate for an audience », *MF*, 43). Cependant, tout comme lui, elle a le sentiment d'une conversation manquée. Pour Pryor, seul en scène, l'échange achoppe ; il ne saisit plus des interlocuteurs mais une foule de privilégiés caractérisée par la blancheur (« a packed audience of white celebrities ») qu'il peut seulement observer comme le reflet d'un miroir brisé (« gazing out into », « faced »), en ressentant soudainement la vulnérabilité de sa position exposée (« in the spotlight »). Sur la scène de Las Vegas, cet élan interactionnel désespéré se heurte aux exclusions ségrégationnistes qui structurent le groupe auquel il s'adresse. Il ne peut que quitter la scène. Brodie considère que le stand-up crée un rapport fait de proximité et de distance entre l'humoriste et son public, le fossé qui sépare la scène et les fauteuils étant comblé par l'artifice

³⁴ STEBBINS Robert A., *The Laugh-Makers: Stand-up Comedy as Art, Business, and Life-Style*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1990. 3. C'est aussi ce que dit Brodie sur l'inspiration folklorique du stand-up. BRODIE Ian, *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014. 5.

du micro qui amplifie la voix et permet à l'artiste de garder un ton naturel³⁵. Ici, en revanche, l'objet acte la séparation ; seul soutien de Pryor, il se fait le substitut d'une solidarité humaine (« leaned into the mike »).

Hong s'inspire peut-être du refus soudain de s'adresser à un public exclusivement blanc chez Pryor, comme en témoigne le trope racial omniprésent : un excès de blancheur est souligné par le jeu avec la lumière aveuglante (« spotlight », « epiphany »), ainsi que par la propreté des blagues et la répétition du mot « white ». De fait, comme l'explique Glenda Carpio, que Cathy Park Hong citera par la suite de manière tronquée, Richard Pryor est devenu connu notamment grâce à la revalorisation de pratiques culturelles africaines-américaines comme le sermon ou la technique de l'appel et réponse du gospel³⁶. Son grand geste polémique a consisté, selon elle, à mettre fin à la ségrégation de l'humour africain-américain à la fin des années 1960, dans la période des droits civiques, et à l'amener à un public mixte³⁷. Autrement dit, même si Pryor s'adresse par la suite à un public de toutes origines, le destinataire idéal change de nature dans un discours que Norma Schulman dirait « mineur », une forme de communication stylisée pratiquée par un groupe dominé pour solidifier les bases d'une identité collective, notamment par un système d'allusions et de références communes³⁸. L'utilisation de l'insulte par Pryor dans sa question rhétorique semble avoir deux fonctions. D'une part, elle fonctionne selon le modèle, développé par Seizer, d'un mot qui ne vaudrait pas tant pour sa dénotation effective que comme idiomatique et non référentiel³⁹. En s'appropriant le mot vulgaire « fuck », Hong semble vouloir en tirer son sens émotionnel d'intensification générique, et non son sens littéral. Cependant, l'insulte fait aussi office de rupture avec la blancheur et la pureté de la langue. Tout comme Pryor sera connu pour son utilisation presque obsessionnelle du « n-word », qu'il abandonnera plus tard afin d'éviter la réitération de tropes racistes⁴⁰, le mot « fuck » est aussi une petite bombe nucléaire qui fait exploser un carcan de politesse implicitement construit comme dominant.

L'inspiration éveillée par Richard Pryor conduit Cathy Park Hong à prendre en compte la nature dialogique de son art poétique et à rendre sensible un destinataire à l'égard duquel elle entretient des sentiments de défiance : l'institution.

Poets treat the question of audience at best ambivalently but more often with scorn. Robert Graves said, "Never use the word 'audience'. The very idea of a public, unless a poet is writing for money,

³⁵ BRODIE Ian, *A Vulgar Art*, op. cit. 43.

³⁶ CARPIO Glenda, *Laughing Fit to Kill: Black Humor in the Fictions of Slavery*, Oxford, Oxford University Press, 2008. 89.

³⁷ *Ibid.* 6.

³⁸ SCHULMAN Norma, « The House that Black Built: Television Stand-up Comedy as Minor Discourse », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 22, n° 3, juillet 1994, p. 108-115. 109.

³⁹ SEIZER Susan, « On the Uses of Obscenity in Live Stand-Up Comedy », *Anthropological Quarterly*, vol. 84, n° 1, 2011, p. 209-234. 223-228.

⁴⁰ Voir pour plus d'informations CARPIO Glenda, *Laughing Fit to Kill*, op. cit.. 88-89 et 95.

seems wrong to me.” Or poets treat the question of audience speculatively, musing that they are writing to an audience in the future. It is a noble answer, one I have given myself to insinuate that I am trying to write beyond contemporary trends and biases. We praise the *slowness* of poetry, the way it can gradually soak into our minds as opposed to today’s numbing onslaught of information. We say we don’t care about audience, but it is a lie. Poets can be obsessed with status and are some of the most ingratiating people I know. It may baffle outsiders why poets would be so ingratiating, since there is no audience to ingratiate us to. That is because the poet’s audience is the institution. We rely on the higher jurisdiction of academia, prize jury panels, and fellowships to gain social capital. [...]

Watching Pryor, I realized that I was still writing to that institution. It’s a hard habit to kick. I’ve been raised and educated to please white people and this desire to please has become ingrained into my consciousness. Even to declare that I’m writing for myself would still mean I’m writing to a part of me that wants to please white people. I didn’t know how to escape it. (*MF*, 40)

La méthode de Hong est celle de la généralisation : elle brocarde un certain snobisme en amalgamant allègrement toutes les avant-gardes sans grande précision (« poets »). Lorsqu’elle a recours à une citation de Graves pour prouver sa thèse, il n’est pas question pour elle de spécifier le propos anti-mercantile de ce dernier. La position « *contra mundam* » de Graves a pourtant pu être lue comme une distance de classe ou étudiée à l’aune de l’influence du romantisme sur sa pratique expressive⁴¹. Pour plus d’efficacité percutante, Hong offre un démenti aux faux-semblants légitimant le limogeage du lecteur ; elle traque l’hypocrisie de prises de position dont elle ne s’exclut pas (« we say we don’t care about audience, but it is a lie »). Elle propose à son propre lecteur de visiter les coulisses de ces affectations, de le mettre dans la confiance en proposant une satire évidente de ce qu’elle juge être des prétextes prétentieux et ridicules (« noble answer », « the *slowness* of poetry »). Elle insiste ainsi sur la nature élitiste et peu démocratique de la poésie contemporaine, qui ne s’adresse pas à la masse mais à un grand vide. Cela est bien mis en lumière par le chiasme ironique soulignant la séduction inutile des poètes (« why poets would be so ingratiating, since there is no audience to ingratiate us to »). La critique n’est pas nouvelle : elle fait entendre le recul commercial de l’ouvrage poétique, davantage publié dans des petites presses⁴², ainsi que la tendance à lire la poésie contemporaine à l’aune de concepts comme celui de *coterie*⁴³. Pour Hong, il existe pourtant un destinataire caché de l’avant-garde, qui n’est pas le marché mais l’institution publique (« we rely on the higher jurisdiction of academia, prize jury panels, an fellowships to gain social capital »). Elle corrobore ainsi ce que Hank Lazer développe sur le rôle central de certaines institutions dans la création poétique contemporaine, à commencer par l’université, qui finance les lectures de poésies avec l’assistance du National Endowment for the Arts, fournit

⁴¹ STEVENS Paul, « Reading Graves Misreading Milton », *Milton Studies*, vol. 57, n° 1, 2016, p. 3-30.

⁴² AJI Hélène et SUAREZ Modesta, « Poètes et éditeurs : diffuser la poésie d’avant-garde américaine (depuis 1945) », *IdeAs*, n° 9, 2017, [<https://journals.openedition.org/ideas/1905>], consulté le 4 juillet 2022. « Comment ces maisons d’édition et les poètes qui leur confient leurs œuvres contribuent-ils à l’essor d’une poésie originale, dans un contexte éditorial souvent marqué par un recul commercial du livre et de la poésie? »

⁴³ SHAW Lytle, *Frank O’Hara: The Poetics of Coterie*, Iowa City, University of Iowa Press, 2006.

des revenus aux poètes et les rend plus légitimes par le biais de récompenses⁴⁴. Hong décrit l’incapacité à se défaire de ce joug du public institutionnel qui la corrompt : elle le formule sous la forme d’un dilemme inéluctable (« how to escape it », « ingrained ») ou d’une addiction (« hard habit to kick »), évoquant de ce fait la menace d’assimilation par l’institution qui plane toujours sur les avant-gardes⁴⁵. Ailleurs, chez Hong, le danger lié à cette présence spectrale de l’institution lui apparaît sous la forme d’un effet visuel frappant, celui d’une coloration soudaine. En effet, la blancheur ambiante se métamorphose en un orange fluorescent évoquant les feux de signalisation. Le rapport à un certain public est donc périlleux ; pour Hong, il est source de menace et d’anxiété⁴⁶.

Il y a un dialogue qui tient du malentendu avec ce lecteur blanc et institutionnel. Ce dernier s’étend à la personne à laquelle s’adresse Hong, qu’elle doue des mêmes incompréhensions. Ainsi, en anticipant la réception de son texte, Hong semble construire la figure d’un narrataire supposé qui influence le texte plutôt que d’un « lecteur idéal ». Effectivement, pour Gerald Prince, le « lecteur idéal » serait celui qui comprendrait parfaitement et approuverait tous les mots de l’auteur⁴⁷. Malgré son désir de cesser de parler à l’institution, Hong ne s’adresse pas à cette créature utopique mais conteste des préjugés, s’oppose et sermonne. Ainsi, elle construit une entité qui semble plus proche du « narrataire » défini par Prince, figure fictive aux contours fuyants mais qui peut être mise dans une position d’hostilité et de mésentente. Selon Prince, ce portrait peut être reconstruit avec une série de signaux. Parfois – plus rarement – Hong crée de la connivence par des allusions communes et suggère qu’elle écrirait pour la jeune femme coréenne rencontrée lors d’une lecture, qui partagerait son expérience ou y serait particulièrement sensible : « Among them, a Korean American student said how alone and alienated she felt on campus. She asked if she could hug me. When I hugged her, she began sobbing. It is for her, I thought, that I’m writing this book » (*MF*, 30). Pourtant, l’utilisation du pronom « elle » (« her ») est intéressante car la deuxième

⁴⁴ LAZER Hank, *Opposing Poetries*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, vol. 1. 48.

⁴⁵ Epstein parle par exemple de la manière dont une poésie anti-institutionnelle comme celle des Language Poets, hostile dans les termes de Bernstein à une « culture versifiée officielle » (official verse culture), confrontant à la fois le capitalisme et l’appareil idéologique d’état a reçu l’approbation d’un public académique et a suivi par la suite un mouvement d’assimilation avec le recrutement dans les années 90 de beaucoup de ces poètes dans des départements d’université (Epstein suggère d’ailleurs que ce mouvement de balancier permanent entre contestation et absorption peut mener à la figure de l’hypocrite et du traître). Voir EPSTEIN Andrew, « Verse vs. Verse. The Language Poets are Taking over the Academy. But will success destroy their integrity? », *Lingua Franca*, septembre 2000, p. 45-54.

⁴⁶ « The literary scene has since diversified, but when I was younger, whether the reading was held at a bar, bookstore, or university, I read mostly to a white audience. The white room was such the norm that often I barely even noticed it. But when I did, I began to *feel* the whiteness in the room. If a neutral background color, say white, turned traffic-cone orange everywhere you went, you’d become chronically stressed and your mind would curdle like a slug in salt. That’s how I felt. Only I had to pretend that I wasn’t seeing traffic-cone orange everywhere. » (*MF*, 44)

⁴⁷ PRINCE Gerald, « Introduction à l’étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196. 180.

personne à laquelle les textes d’Hong s’adressent ne bénéficie pas de la même compassion. Quand on cherche des traces du narrataire, il s’agit plutôt de quelqu’un pour qui Hong « multiplie les explications⁴⁸ », les « effets ironiques⁴⁹ » de distance entre narrateur et narrataire, dans une « lutte pour prévenir ses objections, pour le dominer, pour le convaincre⁵⁰ ». Ceci est particulièrement perceptible dans la première partie du recueil, plus historique, sur l’immigration asiatique aux États-Unis, où Hong fait la leçon à un narrataire dont elle postule l’ignorance.

Ce que Hong emprunte à Pryor est la tonalité d’une adresse faite de confrontation violente, proche du sadisme. Elle se dit notamment impressionnée par la manière dont Pryor renverse le modèle théâtral et fait des spectateurs blancs dans la salle le clou de la représentation, en braquant la lumière sur leur comportement dérisoire :

In the beginning of *Live in Concert*, Pryor not only confronts the racial makeup of his audience but turns his white audience members into a spectacle, making them self-conscious for even returning to their seats: “Jesus Christ! Look at all the white people rushing back!” (*MF*, 43)

He watches all the white people settle into their seats like he’s watching zoo animals. (*MF*, 37)

La dialectique de l’inversion du regard est puissante. L’injonction à fixer ceux qui normalement observent (« returning to their seats ») comme une source d’ébahissement (« Jesus Christ ») confinant à la déshumanisation (« zoo animals ») traduit une bascule, selon Carpio. Le modèle de la double conscience, développé par W.E.B. Du Bois, qui voudrait que le sujet africain-américain se voie toujours comme perçu par les blancs, est renversé. Ici, ce sont les blancs qui, dans leurs particularités soudainement apparentes et schématisées, sont dévisagés de manière extérieure⁵¹. Carpio voit dans cette stratégie l’une des caractéristiques du « rire qui tue [nous traduisons] » de Pryor (« a laughter that kills⁵² »), de son « style d’une agressivité sans vergogne [nous traduisons] » (« his unapologetically aggressive style⁵³ »). Cette agressivité revêt aussi une dimension physique. Dans le titre de la partie de l’essai dédiée à Pryor – « Stand up » – il est difficile de ne pas lire une injonction à se lever et à combattre. La description que fait Hong de Pryor sur scène n’est pas sans rappeler la silhouette d’un boxeur, éprouvé et en sueur, provoquant un parallèle avec la figure d’Ali, autre *punchlineur* de renom⁵⁴. Ce rapport à un corps en lutte est caractéristique du stand-up si l’on en croit Brodie, qui rappelle les fréquentes comparaisons de cette interaction avec le combat⁵⁵ et l’exposition au risque.

⁴⁸ *Ibid.* 180.

⁴⁹ *Ibid.* 191.

⁵⁰ *Ibid.* 195.

⁵¹ CARPIO Glenda, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.* 74.

⁵² *Ibid.* 77.

⁵³ *Ibid.* 77.

⁵⁴ Sur les origines de la punchline dans l’art du stand-up et l’utilisation du terme pour décrire la poésie d’Ali, voir ADJERAD Daniel, *Punchlines*, Marseille, Le mot et le reste, 2022.

⁵⁵ BRODIE Ian, *A Vulgar Art*, *op. cit.* 68.

C'est ainsi que l'on peut comprendre le rapprochement qu'opère Hong entre la parole du stand-up et une forme de sadisme lorsqu'elle évoque l'inflexion prise par son écriture :

As much as I am a masochist, I am also a sadist, which is what also attracted me to stand-up. If I was going to embarrass myself, I wanted the audience to feel embarrassed *for* me, so embarrassed that they'd want to leap out of their skins. In my search for an honest way to write about race, I wanted to comfort the afflicted, but more than that, I wanted to afflict the comfortable; I wanted to make them squirm in shame. (*MF*, 62)

Les tortures nombreuses, proches de l'éviscération (« leap out of their skin ») ou de l'humiliation (« squirm in shame »), ont un objectif politique, aborder une certaine question (« race ») et offrir un soutien aux malheureux (« afflicted »). L'utilisation du chiasme (« I wanted to comfort the afflicted, but more than that, I wanted to afflict the comfortable ») fait davantage signe vers le renversement d'un *statu quo* oppressif que l'on trouve, selon Schulman, dans des spectacles de stand up télévisés africains-américains qui apparaissent dans les années 1990 comme Def Comedy Jam ou ComicView. Pour Schulman, on trouve aussi dans ces spectacles une rhétorique d'exclusion qui prend souvent un système blanc pour cible. Elle y voit une mise en œuvre d'un discours mineur dans lequel un membre d'une communauté marginalisée fait éprouver un sentiment de marginalisation à celui qui domine d'ordinaire. Dans ces spectacles, il n'est pas rare que les blancs dans le public soient moqués, pointés du doigt, objets eux-mêmes de stéréotypes raciaux souvent hyperboliques pour leur faire éprouver de la vulnérabilité et permettre pédagogiquement de simuler, dans le dialogue moqueur, une inversion des rôles. Il y a là une manière stylisée de canaliser le rapport racial antagoniste et d'exposer le ressentiment qu'il engendre en transférant l'expérience émotionnelle inconfortable de la minorité⁵⁶.

Hong transforme l'expérience de la lecture publique en insérant des plaisanteries et en jouant elle-même le rôle de l'humoriste. Pour cela, elle cherche à penser une adresse sur un mode autre que celui de la servilité et du respect, qui provoque un choc pour recréer du lien : « I was experimenting searching for a structure that pierced through the respectability politics that fogged the literary community at the time » (*MF*, 47). Autrement dit, faire violence et blesser provisoirement n'est pas purement gratuit : cela revient aussi à transpercer ce brouillard épais qui isole les expériences, et à essayer de refaire communauté. Constatant qu'elle s'adressait toujours à son public pour s'excuser ou pour rassurer sur la longueur de l'événement, elle contemple hypothétiquement des apostrophes plus antagonistes :

It never occurred to me to directly address the whiteness of the audience the way a stand-up comedian would. It never occurred to me to belt out a question like "Any Latinos in the crowd?" and allow the silence to linger a beat too long before I belted out, "Any black people in the crowd?" [...] I always pretended like I wasn't the only Asian woman in the room, which, for me at least, freighted the air with tension as if my body were the setup of a joke that never became defused by a punchline [...]. (*MF*, 45)

⁵⁶ SCHULMAN Norma, « The House that Black Built », art. cit. 112.

La répétition du verbe « beugler » (« belt out »), la quête du malaise (« allow the silence to linger a beat too long ») dévient l'attention concentrée sur le corps illisible de l'autrice (« I always pretended like I wasn't the only Asian woman in the room »). La discorde raciale (« freighted the air with tension ») est traitée sur le mode humoristique. Pour Carpio, il existe plusieurs théories concernant le rapport du rire africain-américain à la violence⁵⁷. La première, issue des réflexions de Freud sur la plaisanterie comme manière de détourner l'énergie mise à réprimer un tabou dans la colère et dans l'agression, postule que l'humour serait une solution vitale face au racisme, soulageant les oppressions. Il semble, dans ce qu'avance Hong, que la blague pourrait avoir un tel apaisement pour but, comme le montre la référence à une bombe non désamorcée (« a joke that never became defused by a punchline »). Cependant, ce qu'elle propose a davantage à voir avec la deuxième théorie de l'humour africain-américain. En effet, les questions adressées au public ne sont pas vraiment des blagues (« Any Latinos in the crowd? », « Any black people in the crowd? ») mais plutôt des gags ou du comique de situation reposant sur l'absence notoire de ces minorités dans le public. L'adresse de Hong ne masque pas l'agressivité, ne cherche pas à la contourner ou à la sublimer, mais l'exprime clairement dans le silence et l'inconfort. Pour Carpio, cette deuxième généalogie lie l'humour à la supériorité : elle est liée notamment à la tradition du « signifyin », centrale dans la communauté africaine-américaine. Cette dernière correspond à toute une série de rites d'affrontements et de joutes verbales, comme le jeu d'insultes de la douzaine⁵⁸. La répétition de la même question par Hong tient vraiment du modèle des « dozens », à l'exception du fait que l'agression n'est pas intra-communautaire, et n'a pas pour but de fournir un mécanisme d'apprentissage de la dextérité verbale. Ici, c'est précisément le monde blanc qui est mis en accusation comme chez Pryor, qui, selon Carpio, pratique le « signifyin ». Ce mode d'humour ne tient pas vraiment de la catharsis car il ne dissimule pas l'insulte, mais la savoure et semble en tirer du plaisir⁵⁹. Par ailleurs, le fait que le corps même de l'autrice soit désigné comme blague prête à exploser fait signe vers l'existence d'une injustice qui ne saurait être parfaitement compensée ou châtiée par la justice poétique du standup, sinon au péril de sa propre vie⁶⁰.

⁵⁷ CARPIO Glenda, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.* 5-6.

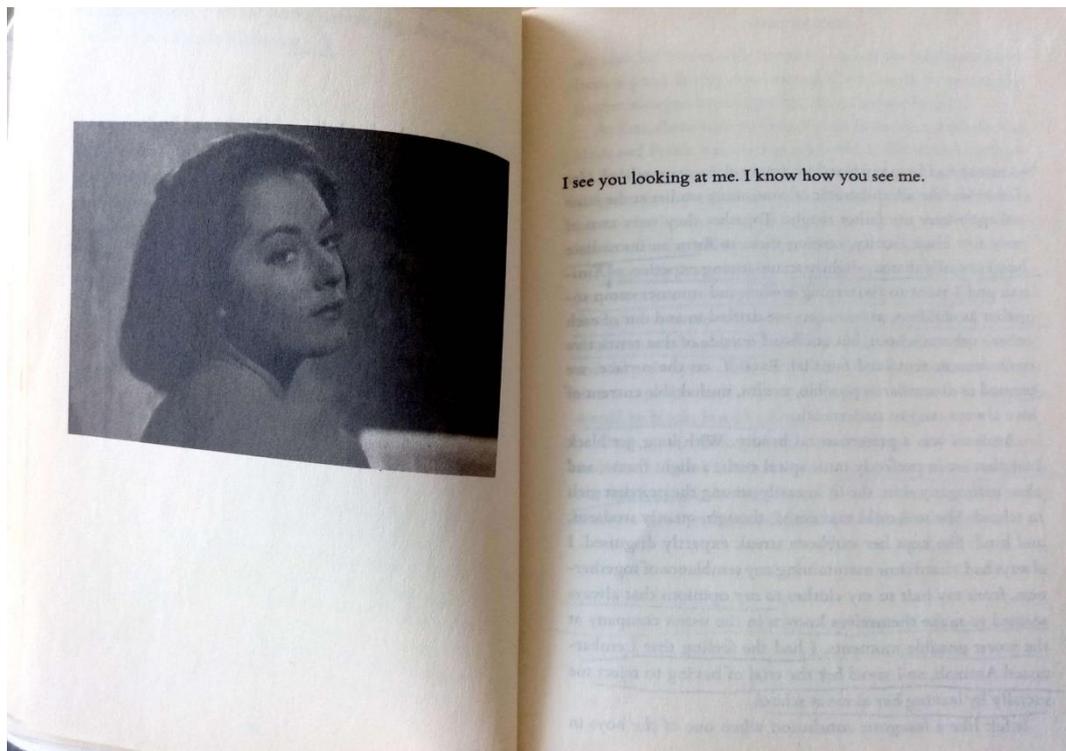
⁵⁸ Sur les particularités et la multiplicité régionale de ces duels verbaux consistant à s'insulter librement ainsi qu'à prendre pour cible les ancêtres et les membres de la famille de l'adversaire face à un public commentant de manière sonore l'affrontement, voir LEVINE Lawrence W., *Black Culture and black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York, Oxford University Press, 1977. 346. Voir aussi GATES Henry Louis, *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1989. 71-72. Le « dozen » est défini comme sous-catégorie du Signifyin(g), l'étymologie qu'il propose ayant à voir avec l'acte d'éblouir et de stupéfier.

⁵⁹ CARPIO Glenda, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.* 87.

⁶⁰ Il existe chez Pryor, selon Carpio, une volonté d'utiliser l'humour comme réparation de l'esclavage mais une conscience simultanée de l'impossibilité de la tâche étant donné l'étendue de l'irréparable déjà commis et inscrit structurellement dans une réalité quotidienne et présente. *Ibid.* 73.

2. Zinzi Clemmons et le regard « oppositionnel »

Chez Clemmons, cette interrogation critique passe par un travail sur l'image et l'anticipation de la réception. Face aux photographies insérées dans le texte, et notamment celle tirée d'*Imitation of Life* accompagnée d'une légende entendue (« I see you looking at me. I know how you see me »), l'autrice sonde notre regard, inscrit une forme d'intensité de jugement silencieuse dans le texte, en nous invitant à scruter ce qu'elle nous oppose, une barrière ténébreuse et impénétrable :



(WWL, 33)

Selon la presse, ce passage illustre la tendance provocante de l'écriture de Clemmons, son désir de déconstruire une image innocente du lectorat, en corrigeant plutôt une image préconçue que ce dernier aurait d'elle en tant qu'autrice⁶¹. Ce n'est pas un hasard si Zinzi Clemmons choisit de faire figurer Susan Kohner, qui interprète Sarah Jane, dans *Imitation of Life* de Douglas Sirk (1959). Ce mélodrame est un remake d'une version précédente de John M. Stahl (1934), elle-

⁶¹ O'GRADY Megan, « Zinzi Clemmons Has Written the Debut Novel of the Year », *Vogue*, 20 juin 2017, [<https://www.vogue.com/article/zinzi-clemmons-what-we-lose-interview>], consulté le 4 juillet 2022. « But Clemmons can be as provocative as she is elegiac: early in the novel, a still of mixed-race actress Susan Kohner in Douglas Sirk's *Imitation of Life* is juxtaposed with a single line of text: "I see you looking at me. I know how you see me." It works, because Clemmons has so thoroughly implicated herself. "I was aware when writing it that I was being transgressive," she says. "I want people to consider why they might not think of me in certain ways, and who they would lump me with." »

même tirée d'un roman de Fanny Hurst. Il raconte l'histoire de deux mères, Annie et Lora, qui se lient d'amitié. L'une est blanche et l'autre noire. Susie et Sarah Jane, leurs filles, grandissent ensemble. Le film retrace l'évolution de leurs vies respectives et les déchirements entre mère et fille, sur fond de tension raciale. Sarah Jane, qui a la peau claire, peut se faire passer pour blanche, et renie sa mère dont l'héritage est vu comme une malédiction. La mère noire, Annie, en meurt de chagrin. La citation visuelle du regard de Sara Jane accompagnée de deux phrases percutantes baignées dans un océan de silence convoque l'imaginaire du cinéma classique hollywoodien, dont bell hooks a bien montré qu'il était caractérisé par des représentations stéréotypées ou absentes des femmes noires. C'est un premier sens de la déclaration de lucidité (« I know how you see me ») qui convoque ce répertoire d'images familier véhiculé par Hollywood. Ces images, dit hooks, agressent les spectatrices cinéphiles noires, associent le cinéma classique au déplaisir ou à la blessure et les conduisent à osciller entre évitement de l'image et complicité⁶². Autrement dit, même si Clemmons reste elliptique sur la nature de ce reflet, il est palpable dans l'association du texte et de l'image. C'est surtout dans le silence reproduit par le blanc sur la page que cet héritage visuel suscite un jugement désapprobateur ou atterré de l'autrice, semblable à la désaffection dont parle hooks⁶³. L'image coupe – elle heurte. L'association d'idées optique suivie de cette parole laconique exprime bien un dialogue avec le cinéma qui ne tient pas du divertissement ou du bien-être, mais d'un déplaisir fondateur, étant donné l'inconscient raciste des productions hollywoodiennes⁶⁴. Clemmons semble d'autant plus entrer en conversation avec le texte théorique de hooks que celle-ci fait remonter les prémisses de sa colère et de son dégoût au visionnage de la version de Stahl d'*Imitation of Life*. Le choc provoqué par la mise en scène du personnage stéréotypé de la « mammy » l'a contrainte pendant des années à « détourner le regard⁶⁵ ».

Miriam Thaggert revient sur la manière dont ces archétypes ont été créés comme des images d'étrangeté et d'exclusion pour consolider le sentiment de normalité de la population blanche⁶⁶. Manthia Diawara évoque une présence noire à l'écran dont la fonction aurait été, pendant longtemps, d'amuser le spectateur blanc en lui fournissant un spectacle différent⁶⁷. Pour Clemmons, inscrire la vieille image de Sarah Jane, en noir et blanc, enfermée dans son

⁶² HOOKS bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, MA, South End Press, 1992. 120.

⁶³ *Ibid.* 121. « For black female spectators who have "looked too deep" the encounter with the screen hurt ». 125. « that location of disaffection that is the starting point for many black women approaching cinema within the lived harsh reality of racism »

⁶⁴ THAGGERT Miriam, « Divided Images: Black Female Spectatorship and John Stahl's *Imitation of Life* », *African American Review*, vol. 32, n° 3, 1998, p. 481-491. 482.

⁶⁵ HOOKS bell, *Black Looks*, *op. cit.* 121.

⁶⁶ THAGGERT Miriam, « Divided Images », *art. cit.* 489.

⁶⁷ DIAWARA Manthia, « Black Spectatorship : Problems of Identification and Resistance », *Screen*, 29.4, 1988, p. 66-76. 71.

cadre filmique, c'est donc dans un premier temps mettre en scène cette tendance à faire de l'autre noir un spectacle exotique, qui accentue l'écart qui nous sépare de l'écran de cinéma. La première phrase (« I see you looking at me ») transcrit cette conscience d'être perpétuellement observée comme une attraction. En interview, Clemmons explique que cette association de l'image d'un patrimoine distant et de ces deux phrases lui permet de reconnaître les attentes du public et de les réfuter⁶⁸. Elle évoque notamment un intérêt excessif pour sa biographie. Bien qu'elle ait volontairement choisi d'écrire *What We Lose* comme une autofiction, elle se dit étonnée que beaucoup de commentateurs trouvent ce choix suspect et auraient préféré un *memoir*. Elle attribue cette tendance à l'omniprésence d'une culture de la célébrité qui attiserait la curiosité pour le matériau intime de vies exposées, mais évoque aussi l'hypothèse d'une tendance accrue à traiter les écrits de personnes racisées comme autobiographiques. Le concept de la distance est aussi suggéré lorsqu'elle s'oppose à l'idée d'être, en tant qu'auteurice, une sorte de guide touristique de son expérience minoritaire⁶⁹. De manière intrigante, une telle injonction à la transparence rejoint ce que dit Thaggert sur la manière dont, dans le film de Stahl, les personnages noirs du mélodrame n'ont droit à aucune sphère privée. Toutes leurs effusions sont des « manifestations publiques de traumatismes privés [nous traduisons] », ce qui atteint un paroxysme dans la scène où Peola (la jeune femme du film de Stahl) rejette sa mère au beau milieu d'un restaurant, le pathos étant renforcé par la présence de multiples témoins⁷⁰. Il faut ajouter à cela ce que dit Karen M. Bowdre sur la différence entre Sarah Jane dans le film de Sirk et Peola dans le film de Stahl. Pour Bowdre, Sarah Jane est un personnage plus caricatural car il est bien plus sexualisé ; le drame de son « passing » est essentiellement lié à des aventures érotiques avec des hommes blancs et on la voit fréquemment dénudée dans des scènes de danse⁷¹. Clemmons condamne aussi cette acception de l'intimité spectaculaire qui fait d'elle, en tant qu'auteurice, quelqu'un qui serait réduite à un corps séduisant – ce que l'on retrouve dans le regard potentiellement lascif de Kohner sur cette photo, et la manière dont sa chair apparente saute aux yeux.

Sarah Jane est l'héritière distante d'un cliché qui hante l'imaginaire américain, celui de la « mulâtre tragique » née d'une femme noire mais blanche de peau, en proie à des dilemmes

⁶⁸ BALESTIER Courtney, « Cutting Away the Obvious w. ZINZI CLEMMONS », art. cit. « I have those parts where I acknowledge, where I break the fourth wall and I speak directly to the reader and that's because I knew that when people were picking up my book they would have those assumptions and so in those parts where I say there's this one page specifically where I say "I know how you see me" and that is me as an author talking to the reader directly because I know the assumptions about my work going into it and I want it to say I acknowledge that I see you making that assumption and I want to tell you that it's not what you think it is ».

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ THAGGERT Miriam, « Divided Images », *op. cit.* 486. « The public manifestation of private trauma is perhaps best realized in the scene in which Peola rejects her mother in the restaurant. »

⁷¹ BOWDRE Karen M., « Passing Films and the Illusion of Racial Equality », *Black Camera*, vol. 5, n° 2, 2014, p. 21-43. 34-37.

spécifiques nés de cette expérience limite de la ségrégation. L'un des moteurs dramatiques du film de Sirk, comme de celui de Stahl, consiste, pour Sarah Jane, à chercher à jouir de privilèges sociaux liés à son apparence, au risque de devoir renier sa mère. Clemmons choisit donc aussi, comme reflet biaisé d'elle-même, de nous confronter à cette figure controversée, incarnant mieux que quiconque les affres des conflits de loyauté. Comme l'observe Thaggert, dans le film de Stahl, le regard de la femme noire peut se trouver déchiré entre la quête de fierté de Peola et le traumatisme de Delilah à l'idée de voir sa fille l'abandonner⁷². Elle montre aussi que la figure de Peola condense les problèmes d'identification de la spectatrice noire, forcée à se positionner soit du côté de l'image de féminité séduisante dont l'héritage racial a été effacé, soit de celui du stéréotype racial grossier, duquel toute féminité a été évacuée⁷³. Si Peola remporte finalement la mise, c'est qu'elle incarne à merveille les sentiments de contradiction et de double-conscience⁷⁴. Un tel choix n'est donc pas innocent de la part de Clemmons, qui, dans un livre plutôt critique sur sa mère sud-africaine, pourrait anticiper le fait que le regard de certains lecteurs hésite à se ranger du côté de la défunte. Si elle en appelle au parangon de la fille indigne, c'est aussi qu'elle anticipe la manière dont son discours sur la race pourra être reçu. Peola est une figure de la fracture, particulièrement filmée dans des scènes de regards jetés au miroir, parce qu'elle est perçue comme blanche mais vit l'expérience de sa minorité raciale. Ainsi, sa conscience semble divisée entre deux êtres irréconciliables⁷⁵. Clemmons a elle-même la peau claire, et parle du fait qu'il lui est possible de « passer », c'est-à-dire que la noirceur qu'elle vit culturellement soit lue comme un héritage biracial. Le trope de la “mulâtre tragique” a souvent été décrié. En effet, il aurait permis à l'industrie de ne pas engager des actrices noires et de perpétuer un schéma de discrimination en effleurant la réalité de la ségrégation pour mieux la rendre invisible par une absence capitale⁷⁶. Dans *Imitation of Life*, Sirk profite de l'ambiguïté raciale de Susan Kohner, qui est en réalité, d'ascendance mexicaine. Une telle identification douloureuse à Sarah Jane/Kohner peut aussi être une manière pour Clemmons de devancer les critiques qui feraient d'elle une autrice symbolique des minorités raciales, mise en valeur par le milieu de l'édition sans être supposément exposée aux affres de la discrimination en raison de sa peau claire. Dans la même interview, lorsqu'on l'interroge sur

⁷² THAGGERT Miriam, « Divided Images », art. cit. 486.

⁷³ *Ibid.*, p. 487.

⁷⁴ THAGGERT Miriam, « Divided Images », art. cit. 489.

⁷⁵ *Ibid.* 487. « For Peola, looking in the mirror involves not identification but rupture, a break between what she has been designated and her physical appearance, between the self categorized as black by others and the ideal, visibly white self she imagines she could be. »

⁷⁶ Voir par exemple BOWDRE Karen M., « Passing Films and the Illusion of Racial Equality », art. cit. ; CRIPPS Thomas, *Making Movies Black: The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*, New York, Oxford University Press, 1993 ; MAPP Edward, *Blacks in American Films: Today and Yesterday*, Metuchen, Scarecrow Press, 1972. 39.

l'influence des attentes du public sur la question de la race, Clemmons revient sur la diversité contradictoire de lecteurs auxquels elle s'adresse. À l'instar de son personnage né d'une union multiculturelle, elle se dit placée au centre d'une matrice identitaire complexe avec une mère sud-africaine et un père africain-américain. Le reflet qu'elle renvoie en tant qu'autrice dépend du public : pour un lectorat blanc, elle est une autrice noire, mais pour un public noir, elle peut être renvoyée au privilège de son teint très clair. Par ailleurs, aux États-Unis, son livre tend à être lu comme un livre sud-africain tandis qu'en Afrique du Sud, c'est le contraire. L'entre-deux qu'exprime aussi Sarah Jane dit bien la variété de critiques contradictoires à laquelle Clemmons doit faire face. De part et d'autre, elle peut être accusée de trahison potentielle⁷⁷.

Sarah Jane n'intervient pas seulement sur la page comme un modèle honni et rejeté. Le riche regard caméra qu'elle jette au lecteur ne saurait être réduit à de la mélancolie ou de la lascivité. Il y affleure aussi de la défiance et de la fierté. Dans le texte de hooks, celle-ci rend tout de même hommage à Peola dans *Imitation of Life* comme une figure déroutante, nouvelle, hypnotisante, l'incarnation d'un vide émouvant dont elle aurait voulu se saisir⁷⁸. Chez hooks, Peola comme promesse de la figure absente fait naître les prémisses d'un regard repensé sur le cinéma dominant, regard qu'elle dit « oppositionnel [nous traduisons]⁷⁹ ». Dans un régime de pouvoir où les yeux africains-américains ont toujours été punis, hooks identifie une marge de liberté qui consisterait à inverser la projection visuelle de manière plus analytique et critique, en entretenant avec les tableaux hégémoniques un rapport scopique contestataire. Le choix de Clemmons apparaît comme particulièrement réflexif si l'on lit Sarah Jane et son œillade soupçonneuse comme porteuse du regard oppositionnel que hooks attribue à la spectatrice noire de cinéma. Le visage penché et incrédule de Sarah Jane est aussi celui qui, à force d'avoir été nié par une théorie cinématographique psychanalytique construisant un récit totalisant de la « femme » comme en seule relation avec le patriarcat⁸⁰, explore le plaisir affectif particulier de la négation, de la confrontation ou, tout au moins, celui de l'interrogation⁸¹. hooks revient sur la manière dont beaucoup de spectatrices noires qu'elle a interrogées disent être sur leurs gardes au cinéma, soucieuses de ne pas être séduites par des récits qui colporteraient leur propre

⁷⁷ BALESTIER Courtney, « Cutting Away the Obvious w. ZINZI CLEMMONS », art. cit. « It can make you scream the number of people who are able to criticize me ».

⁷⁸ HOOKS bell, *Black Looks, op. cit.* 122. « You were different. There was something scary in this image of young sexual sensual black beauty betrayed-that daughter who did not want to be confined by blackness, that "tragic mulatto" who did not want to be negated. "Just let me escape this image forever," she could have said. I will always remember that image. I remembered how we cried for her, for our unrealized desiring selves. She was tragic because there was no place in the cinema for her, no loving pictures. She too was absent image. It was better then, that we were absent, for when we were there it was humiliating, strange, sad. We cried all night for you, for the cinema that had no place for you. And like you, we stopped thinking it would one day be different ».

⁷⁹ Ibid. 116. « That all attempts to repress our black peoples' right to gaze had produced in us an overwhelming longing to look, a rebellious desire, an oppositional gaze ».

⁸⁰ HOOKS bell, *Black Looks, op. cit.* 123-124.

⁸¹ Ibid. 126.

négligence. Cette attention particulière au lecteur, ce regard alerte jeté sur celui ou celle qui observe, évoquent aussi les actes contemporains de « sousveillance », réponses à un pouvoir étatique panoptique par le geste de retourner la caméra vers les institutions, notamment face à des abus comme la violence policière⁸². Une telle lecture inverse l'ordre de déchiffrement des deux pages : c'est parce que Clemmons est consciente du contrôle visuel dont elle fait l'objet (« I see you looking at me. I know how you see me ») qu'elle choisit de s'approprier l'œil de Sarah Jane pour répondre à cette observation monopolistique, par une démultiplication des points de vue⁸³. Il est particulièrement pertinent, à cette fin, qu'elle choisisse une image du film de Sirk, dans lequel les métaphores visuelles sont très nombreuses⁸⁴. Pour condenser son rapport au lectorat, elle fait le choix d'un personnage qui se retourne, au sens mémoriel et physique, pour interroger le regardeur.

3. L'écriture du blog et le cannibalisme chez Chimamanda Ngozi Adichie

Americanah est majoritairement une œuvre fictionnelle. Cependant, le texte comporte de nombreuses références à la popularité du genre du *memoir*, notamment à *Dreams of My Father* de Barack Obama qu'Ifemelu lit d'une seule traite, ainsi que dans le portrait qui est fait de Shan, elle-même autrice d'une autobiographie⁸⁵. Les conventions propres au *memoir* se retrouvent dans un fil parallèle à celui de l'intrigue, celui du blog que commence Ifemelu pour gérer la violence et la complexité de la discrimination raciale aux États-Unis. La littérature critique a mis en valeur le caractère « métanarratif » de ce dispositif dans lequel un ton différent émerge. Plus distant, ce dernier est caractérisé par un certain recul critique vis-à-vis des émotions dépeintes et permet de raconter deux fois certains épisodes, dans une double chronologie aux modalités différentes⁸⁶. Pourtant, il semble que les affects et l'enjeu de leur communication soient plus présents dans les extraits de blogs. Comme le montre Serena Guarracino, le blog est une forme hybride dans laquelle se mêlent reportage et récit de soi. Il y

⁸² Le terme vient de Steve Mann. Voir STERN Simon, DEL MAR Maksymilian et MEYLER Bernadette (dir.), *The Oxford Handbook of Law and Humanities*, New York, Oxford University Press, 2020. 789. « the focus here is on "sousveillance," the term Steve Mann uses for turning the cameras on the state to watch the watchers ».

⁸³ SIMONSON Jocelyn, « Copwatching », *California Law Review*, vol. 104, n° 2, 2016, p. 391-445. 415. « Sousveillance serves as a counter to the disciplining effects of surveillance; it is a technique for pushing back against the monopoly of those in power over information, technology, and control. With sousveillance, observation becomes a form of resistance ».

⁸⁴ THAGGERT Miriam, « Divided Images », art. cit. 488.

⁸⁵ Il est d'ailleurs intéressant de constater à quel point l'œuvre imaginaire de Shan semble faire référence à d'autres œuvres du corpus et à leurs questionnements, notamment *What We Lose* de Zinzi Clemmons. S'agirait-il d'un clin d'œil caché à un manuscrit en cours de rédaction dont Adichie aurait entendu parler ? : « So, everyone, this book is a memoir, right ? It's about tons of stuff, growing up in this all-white town, being the only black kid in my prep school, my mom's passing, all that stuff. [...] » (A, 334)

⁸⁶ GUARRACINO Serena, « Writing "so raw and true": Blogging in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* », *Between*, vol 4, n° 8, 2014, [<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1320>], consulté le 5 juillet 2022. 3 et 13.

émerge aussi un accent mis sur les sentiments et l'expérience personnelle, plus proche en cela du *memoir* et déconstruisant les conventions de l'écriture créative fictionnelle⁸⁷. Bien que fiction et non-fiction dialoguent dans *Americanah* (la non-fiction d'Ifemelu étant imbriquée elle-même dans un cadre fictionnel), il faut reconnaître cette spécificité formelle et le mode d'adresse qu'elle introduit dans le roman. Effectivement, on considère usuellement que le blog suppose un récepteur actif et une forme d'interactivité : c'est le lectorat qui, en commentant et en réagissant, contribue à créer du sens et à influencer les prises de parole de la blogueuse⁸⁸. Par ailleurs, la présence d'hyperliens accentue la dimension communicative de cette écriture qui a tendance à créer des communautés⁸⁹.

Ce narrataire est explicite dans les billets de blogs qui commencent à apparaître dans le roman, avant même que la généalogie de sa création ne soit expliquée. Ifemelu s'adresse à une communauté noire diasporique qu'elle cherche à guider sur le terrain miné de la question raciale aux États-Unis, en ethnographiant leur pays d'accueil sur le mode humoristique. Ainsi, les apostrophes initiales visent ces « étrangers » : « Understanding America for the Non-American Black: American Tribalism » (A, 184), « Understanding America for the Non-American Black: What do WASPS Aspire to? » (A, 205) ou encore « To My Fellow Non-American Blacks: in America, You are Black, Baby » (A, 220). Le rapport qu'elle cherche à établir pourrait ressembler au « soutien émotionnel » que décrit Nina Baym sur certaines plateformes web, destinées à créer une communauté identitaire fondée sur le soin et l'attention prêtée à des expériences partagées⁹⁰. Après tout, Ifemelu décide de lancer son blog suite à sa propre découverte d'un site qui aborde ses questionnements sur les cheveux naturels. On pourrait prendre au mot son injonction au déshabillage émotionnel, dans un espace sans danger où la vulnérabilité serait de mise (« Unzip yourself. This is a safe space », A, 307). Cependant, il apparaît que cette disposition apaisante du blog se double d'un discours plus offensif. L'une des premières images qui intervient dans le roman pour décrire l'écriture du blog est à cet égard révélatrice : « she began, over time, to feel like a vulture hacking into the carcasses of people's stories for something she could use » (A, 15). En se comparant à un oiseau de proie cherchant à dépecer le racisme ordinaire, Ifemelu dit aussi une écriture prédatrice dont l'objet serait implicitement morbide (« carcasses of people's stories »). Ce plaisir cannibale pris à la destruction est également latent au moment de la naissance du blog, suite à des discussions frustrantes sur la question raciale avec un compagnon blanc. Ifemelu rédige alors un message indigné à l'attention de son amie Wambui qui l'incite à prendre la plume :

⁸⁷ *Ibid.* 14.

⁸⁸ *Ibid.* 5.

⁸⁹ BAYM Nancy K., *Personal Connections in the Digital Age*, Cambridge, Polity, 2010. 16.

⁹⁰ *Ibid.* 82.

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. It was a long e-mail, digging, questioning, unearthing. Wambui replied to say, "This is so raw and true. More people should read this. You should start a blog" » (A, 295)

Les qualificatifs utilisés par Wambui (« so raw and true ») et le double sens du mot « raw » convoquent aussi l'imaginaire anthropophage d'une peau à vif et d'une chair crue. De même, le mouvement de l'écriture même (« digging, questioning, unearthing ») n'est pas sans rappeler la nécrophagie du vautour. Pour Guarrancino, il y a là une manière de parler de la pulsion anthropophage de l'écriture de blog qui se nourrit de la vie des autres. Mais la violence même du geste évoque aussi les clichés associés à ce type d'écriture. Jodi Dean les invoque lorsqu'elle s'interroge sur la manière dont les blogs sont souvent perçus comme « infligés » au lecteur, leurs contenus blessants pouvant générer anxiété et victimisation⁹¹. La généalogie du blog nous montre que les intentions ne sont pas tout à fait celles d'un réconfort émotionnel, ou d'une communication parfaitement empathique des affects à des fins de construction collective. Effectivement, il apparaît que c'est moins la quête d'un soulagement affectif qui guide le prolongement de l'écriture du mail en blog, mais précisément le contraire : le constat d'une frustration partagée vis-à-vis de la difficile, voire de l'impossible communication de sentiments tus ou réprimés (« How many other people chose silence ? How many felt as though their world was wrapped in gauze? », A, 295). Ce n'est pas un hasard si le blog naît après la relation manquée avec Curt et les malentendus qu'elle a occasionnés⁹². Ce qui s'échangera par la suite perpétue la négativité explorée avec Curt (celle du non-dit et du non-terminé). La genèse de l'écriture du blog consiste davantage à interroger les motifs de la répression, de certaines émotions jugées négatives, qu'à offrir un espace de parole, à mettre en forme la frustration émotionnelle (« emotional frustration », A, 423) dont Ranyundo dira, plus tard, qu'elle est le moteur de l'écriture d'Ifemelu.

Les métaphores de l'écriture prédatrice s'accroissent avec la personnification du blog sous la forme d'une mâchoire aiguisée : « The blog had unveiled itself and shed its milk teeth » (A, 303). Les dents de lait annoncent le crépuscule d'une phase d'insouciance mais la couleur du lait renvoie à la véritable cible de cette écriture dévorante : la blancheur. Dans les premiers posts de blog, il apparaît que les blancs font l'objet de moqueries déguisées par de la curiosité (« So if everyone in America aspires to be WASPs, then what do WASPs aspire to ? Does anyone know? », A, 205). Souvent désignés à la troisième personne du pluriel, ils ne sont pas vraiment interpellés mais interviennent comme des figures récurrentes et caricaturales, à l'instar de la « copine blanche » qui croit que les cheveux des personnes africaines-américaines

⁹¹ DEAN Jodi, *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge, Polity, 2010. 91-92.

⁹² ISAACS Camille, « Mediating women's globalized existence through social media in the work of Adichie and Bulawayo », *Safundi*, vol. 17, n° 2. 2016, p. 174-188. 187.

poussent de manière naturellement lisse, ou de l'« Ex blanc sexy⁹³ ». Progressivement, l'écriture se fait plus conflictuelle, et les prend à partie, ce que reflète la transformation du titre du blog : « Raceteenth or Various Observations about American Blacks (Those Formerly Known as Negroes) by a Non-American Black » (A, 315). Les curieuses observations se muent en observations multiples et donc moins amusées, et le mot « negroes » vient souligner une intention plus accusatoire de l'Histoire américaine. Le narrataire est ouvertement critiqué, plus qu'apaisé, avec un billet de blog qui l'invective, pour la première fois, avec une deuxième personne du singulier généralisable : « So if you haven't lynched somebody then you can't be called a racist. If you're not a bloodsucking monster, then you can't be called a racist » (A, 315). L'adresse à un « vous » racialement spécifique est amplifiée dans une lecture publique du blog d'Ifemelu par Paula, l'ancienne petite amie blanche de Blaine, qui choisit le texte suivant : « Friendly Tips for the American Non-Black : How to React to an American Black Talking About Blackness » (A, 325). Ici, une figure surplombante dérobe les mots d'Ifemelu et le choc n'est pas palpable dans la pièce : au contraire, le public d'étudiants semble plutôt ravi d'être ainsi mis en pièce, comme si les émotions négatives n'étaient pas véhiculées. Tous louent l'humour extraordinaire sans percevoir une incitation à changer. Le fossé entre l'intention correctrice d'Ifemelu, l'espoir d'une communication, même heurtée (« Here's to possibilities of friendship and connection and understanding »), et la réception amusée et presque indifférente de ses enjeux les plus graves (« I love the part about the dress! ») rejoint bien ce qu'observe Dean sur l'insuffisance d'un attachement affectif au média digital à faire émerger une véritable communauté⁹⁴. Au mythe d'une « citoyenneté digitale » égalitaire et utopique reposant sur le partage empathique des émotions, *Americanah*, dans cette scène de *sourde oreille*, semble répondre par un tableau plus critique d'une blogosphère reproduisant les coupures et les exclusions du monde social⁹⁵.

De fait, le public d'Ifemelu a changé et le schéma de communication s'altère davantage avec le succès économique grandissant de sa plateforme à l'échelle du marché mondial. Elle semble alors être dépossédée de sa voix et devenir un objet manipulé par des forces extérieures. La force de ces médiations, qui viennent altérer le lien complexe entre autrice et lectorat, se manifeste d'abord par le lien Paypal qu'elle ajoute sur son blog pour financer la création :

⁹³ L'expression, qui traduit « hot white ex » vient de la traduction française de 2014. Voir ADICHIE Chimamanda Ngozi, *Americanah*, trad. Anne Damour, Paris, Gallimard, 2014. 436. « Elle mentionnait Curt sous l'appellation de l'« Ex Blanc Sexy ». »

⁹⁴ DEAN Jodi, *Blog Theory*, op. cit. 96.

⁹⁵ A cet égard, Isaacs lit ainsi les billets de blog chez Adichie en les éclairant à la lumière des réflexions de Dean sur le « blogipelago », espace fracturé, fait d'îles ne communiquant pas entre elles. Voir ISAACS Camille, « Mediating women's globalized existence through social media in the work of Adichie and Bulawayo », art. cit. 177.

Support. That word made the blog even more apart from her, a separate thing that could thrive or not, sometimes without her and sometimes with her. So she put up a link to her PayPal account. Credits appeared, many small and one so large that when she saw it, she let out an unfamiliar sound, a blend of a gasp and a scream. [...]. She wondered if it was from Curt, just as she wondered if he followed the blog, and what he thought of being referred to as The Hot White Ex. (A, 303)

Le cri d'effroi ou de surprise que pousse Ifemelu en découvrant les sommes déversées sur son compte (« a blend of a gasp and a scream ») matérialise ce que Dean dit d'une économie de l'affection reposant sur l'échange entre flux émotionnels et flux d'argent⁹⁶, la profitabilité de l'aventure ne faisant qu'accentuer l'émotivité mécanique de l'héroïne. La manière dont Ifemelu contemple avec étrangeté l'offre de soutien financier, isolée textuellement (« Support ») souligne, comme le propose Guarrancino, la dissociation du personnage vis-à-vis du produit de la force de travail (« sometimes without her and sometimes with her »). Il en va, comme le développe Isaacs, d'espaces numériques contrôlés en dernier ressort par des appareils capitalistes hégémoniques sur lesquels son corps marginalisé de consommatrice n'a que peu de contrôle⁹⁷. L'interrogation sur la source des financements est aussi assez ironique, dans la mesure où Ifemelu en vient à contempler la possibilité que la cible originelle de la satire soit devenue le principal financeur (« she wondered if it was from Curt »). Cela illustre un régime économique aux contours flous, où la frontière entre divertissement et travail serait peu claire, de même que l'identité précise du patronat pour lequel on s'échinerait⁹⁸. L'autonomie accrue de la page elle-même (« a separate thing that could thrive or not ») crée un obstacle supplémentaire entre l'autrice et son public : on croit voir s'affirmer le pouvoir que donne Lisa Nakamura à l'« interface » qui ajoute un interlocuteur dans l'équation puisqu'elle nous invite à nous identifier au parcours mental d'une instance normative, souvent mâle et blanche, ayant conçu l'accès même à l'information. Ainsi, loin d'être un dépositaire neutre de la parole de personnes minorisées, l'interface est selon elle un lieu central de formation raciale, qui organise les corps selon des frontières très nettes⁹⁹.

Au projet d'émancipation et de contre-culture de l'écriture d'Ifemelu répond ce lien Paypal qui vient illustrer la logique du capitalisme numérique, transformant la femme de couleur en objet à consommer, en capital visuel, plutôt qu'en sujet sensible¹⁰⁰. Ceci est accru lorsqu'Ifemelu commence à faire figurer des publicités faisant apparaître des figures de femmes en marge de son écriture (« A fellow blogger who made hair butters first suggested advertising, and, for a token fee, Ifemelu put up the image of a bounteous-haired woman on the top right

⁹⁶ DEAN Jodi, *Blog Theory*, *op. cit.* 63.

⁹⁷ ISAACS Camille, « Mediating women's globalized existence through social media in the work of Adichie and Bulawayo », *op. cit.* 178.

⁹⁸ DEAN Jodi, *Blog Theory*, *op. cit.* 119.

⁹⁹ NAKAMURA Lisa, *Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008. 16-17.

¹⁰⁰ *Ibid.* 20 et 27.

side of the blog page », A, 304). Ces questions, comme nous invite à y réfléchir Guarracino, sont redoublées par le prolongement du roman *Americanah* en un véritable blog créé par l'éditeur (*The Small Redemptions of Lagos*) et mis en ligne au moment de la sortie en librairie¹⁰¹. Cette stratégie *marketing* comme paratexte du roman en dit long sur la transformation de l'anonymat glorieux de la blogueuse en outil de dépossession de l'auctorialité dans un régime proposant des produits dérivés de sa célébrité – sans qu'il soit certain qu'Adichie y participe. Pour Dean, le régime contemporain est celui d'un capitalisme communicatif reposant sur l'exploitation de l'expressivité, ne pouvant mener qu'à la corruption ou à l'aliénation de cette dernière. Lorsqu'Ifemelu commence à participer à des ateliers sur la diversité à destination d'un public majoritairement blanc, la communication d'émotions à laquelle elle aspirait se heurte à la réalité d'un régime économique de l'information numérique reposant sur la « communication de la communicativité [nous traduisons]¹⁰² ». Ainsi, c'est la forme de sa présence qui prime sur ses mots politisés et leur sens (« they did not want the content of her ideas ; they merely wanted the gesture of her presence », A, 305). Par ailleurs, le rêve de dire la frustration liée à des sentiments refoulés et jugés négatifs affronte un accent mis sur des affects d'autosatisfaction produits et manipulés comme des marchandises attractives¹⁰³ (« The point of diversity workshops, or multicultural talks, was not to inspire any real change but to leave people feeling good about themselves », A, 305).

Les sentiments négatifs dans l'écriture du blog tiennent donc à la présence même de ce public mondial, hétérogène et composite. La conscience qu'Ifemelu a de cette assemblée absente n'est pas irénique mais soucieuse :

Its readers increased, by the thousands from all over the world, so quickly that she resisted checking the stats, reluctant to know how many new people had clicked to read her that day, because it frightened her. And it exhilarated her [...]
She checked her blog e-mail too often, like a child eagerly tearing open a present she is not sure she wants. (A,303)

Tout comme elle avait initialement supprimé son premier billet de blog quand elle avait constaté que des personnes l'avaient lu, Ifemelu est enthousiasmée et effrayée par la présence de lecteurs (ceci est particulièrement perceptible dans l'opposition antithétique entre « frightened » et « exhilarated »). La métaphore du cadeau empoisonné pourtant déballé avec ferveur porte cette ambiguïté (que souligne bien la contradiction entre « eagerly » et « not sure »). On retrouve ici ce que Dean dit du rapport affectif que créent les plateformes numériques pour les utilisateurs : elles provoquent une forme de jouissance liée à l'espoir d'un lien et d'une mise en mouvement et font naître de manière constante des surplus intenses de

¹⁰¹ GUARRACINO Serena, « Writing «so raw and true» », art. cit. 21-22.

¹⁰² DEAN Jodi, *Blog Theory*, op. cit. 102 et 110. « the communication of communicativity ».

¹⁰³ HARDT Michael et NEGRI Antonio, *Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 2000. 293.

divertissement. Cependant, Dean suggère que ces plaisirs ont tôt fait de se convertir en nœuds d'angoisse, sentiment qui arrête ou donne l'impression de faire du surplace. Cette expérience de l'anxiété mêlée au divertissement se retrouve dans le mélange d'expansion et de retenue dans le passage cité¹⁰⁴. Le rythme effréné de lecture de ses emails (désigné comme excessif avec l'adverbe « too ») et la référence au caractère puéril de son comportement (« like a child ») esquissent un rapport « pulsionnel » d'Ifemelu à la plateforme. Pour Dean, la notion psychanalytique de pulsion est utile pour comprendre les ressorts du capitalisme de la communication : chaque contribution au réseau offre dans son sillage une pépite de récompense affective¹⁰⁵. Or la pulsion est négative, car elle consolide la dimension émotionnelle du réseau cybernétique sans lui donner la texture d'une véritable structure politique organisée¹⁰⁶. Ce mouvement dynamique de la pulsion ressemble plutôt à une boucle répétitive procurant un sentiment de vide et de passivité¹⁰⁷ : celle-ci est bien incarné par la tentative de suicide de Dike, qui vient mettre un terme brutal à l'écriture du blog et plonge Ifemelu dans une immense solitude. L'aspect autotélique de cette boucle la transforme en un piège, tout comme le blog d'Ifemelu se referme sur elle et lui donne le sentiment d'un échec. Dès le début du roman, son départ des États-Unis correspond à une lassitude ambivalente vis-à-vis de sa création, le désir de l'arrêter et celui de le reprendre se faisant inlassablement suite.

Le rapport d'Ifemelu à son lectorat est d'autant plus intense et douloureux que le texte prend soin de mettre en scène des réponses violemment négatives propres à l'espace numérique. La question de la nécessaire modération des commentaires est présente tout au long du roman et Adichie fait en sorte de faire figurer des flambées racistes qu'occasionnent les propos d'Ifemelu, à l'instar de ce mail reçu après un atelier sur la diversité : « YOUR TALK WAS BALONEY. YOU ARE A RACIST. YOU SHOULD BE GRATEFUL WE LET YOU INTO THIS COUNTRY » (A, 305). Ici, les majuscules et les jurons (« baloney », « racist ») manifestant le décrochage vis-à-vis des règles sociales imposant politesse et civilité, viennent confirmer le lien entre anonymat, absence physique et « brutalisation » des rapports sociaux¹⁰⁸. Des images encore plus inquiétantes désignent le « flaming » dont Ifemelu est l'objet, ces messages antagonistes d'insultes caractérisés par des affects négatifs qui escaladent parfois dans des formes de guerre en ligne¹⁰⁹. Ainsi, lors de nuits sans sommeil, le blog fait renaître le spectre des lynchages publics : « There were times, lying awake at night, when [...] the blog's

¹⁰⁴ DEAN Jodi, *Blog Theory*, op. cit. 116.

¹⁰⁵ *Ibid.* 114.

¹⁰⁶ *Ibid.* 119.

¹⁰⁷ *Ibid.* 121-122

¹⁰⁸ L'expression est de Romain Badouard, voir BADOUARD Romain, « Internet et la brutalisation du débat public », *La vie des idées*, 6 novembre 2018, [<https://laviedesidees.fr/Internet-et-la-brutalisation-du-debat-public.html>], consulté le 5 juillet 2022.

¹⁰⁹ BAYM Nancy K., *Personal Connections in the Digital Age*, op. cit. 57.

many readers became, in her mind, a judgemental angry mob waiting for her, bidding their time until they could attack her, unmask her » (A, 306). L'autrice fait le constat d'une addiction paradoxale aux mauvais sentiments provoqués par ces messages, une accoutumance à la laideur du monde qui se manifeste dans l'attente de commentaires visqueux ou disgracieux (« Her post about trying to date online [...] continued to draw comments, like something sticky, after many months », A, 305 ; « Sometimes she wrote some posts expecting ugly responses, her stomach tight with dread and excitement », A, 306). Plus tard, ce seront les forums de discussion sur Obama qui lui feront relativiser la douceur des échanges sur son blog : « The chat rooms made her blog feel inconsequential, a comedy of manners, a mild satire about a world that was anything but mild. She did not blog about the vileness that seemed to have multiplied each morning she logged on, more chat rooms springing up, more vitriol flourishing » (A, 354). La réalité des rapports sociaux désignée par la croissance (« multiplied », « more », « springing up », « flourishing ») de substances destructrices (« vileness », « vitriol ») finit d'atomiser le rêve d'une sphère protégée. La communication empathique est explicitement caractérisée comme de plus en plus anachronique sur Internet (« a comedy of manners »), face au constat d'une douceur inadéquate (« anything but mild »).

II. Possibilité de la compassion et authenticité des sentiments

Or, la mise à distance par Ifemelu de son blog, annoncée dès le prologue du roman, nous interroge nécessairement sur la réception des textes qu'elle y propose : à quel degré doit-on les lire ? De même, étant donné le regard soupçonneux que Clemmons fait peser sur son texte par la référence à Sirk et le rapport adversatif au lectorat que souligne Hong, il convient de nous demander comment ce scepticisme les conduit à questionner l'empathie qui accompagnerait le geste de lecture. Cette deuxième partie interrogera la possibilité de la compassion comme rapport au texte. Une certaine représentation de la souffrance, destinée à un public qui lui serait étrangère, n'aboutirait qu'à une spectacularisation de la douleur ou à son effacement, posant la question de l'authenticité des sentiments représentés. Nous verrons que les autrices du corpus revendiquent une certaine forme de théâtralité affective impliquant la responsabilité du lectorat tout en cherchant à rendre tangibles et objectiver des émotions souvent décrédibilisées.

1. Compassion pour les bourreaux

Dans un autre passage intermédiaire du texte de Zinzi Clemmons, l'autrice soulève l'épineuse question de l'identification affective et de la compassion en nous confrontant à un nivellement embarrassant de plusieurs douleurs. Son support est la fameuse photographie de

Kevin Carter publiée le 26 mars 1993 dans le *New York Times*, longtemps appelée « The Vulture and the Little Girl » et récompensée par le prestigieux prix Pulitzer. Conformément à la nature morcelée du texte, Clemmons ajoute à une courte biographie de Carter la photographie sur la page suivante (selon la disposition reproduite ci-dessous), laissant au lecteur le soin de faire le lien entre texte et image. Il convient d’observer que la photographie n’est pas légendée, si ce n’est par le paragraphe du texte qui précède :

Kevin Carter was the first professional photographer to document a brutal necklacing execution, in which a victim has a gasoline-soaked rubber tire placed around their neck, and the tire is lit on fire. His photo of a Sudanese child emaciated from famine, struggling to walk while a vulture gazes at her from the background, came to symbolize the desperation on the African continent in the 1990s. Carter, a white South African born to liberal parents, was drawn to the racial conflict going on in the black townships of Johannesburg. According to his friends, he empathized deeply with the plight of blacks under apartheid and experienced tremendous guilt for being a white South African. This guilt, combined with his constant exposure to the atrocities that were part of his job, were reportedly major factors that led him to abuse drugs.

In April 1994, Carter found out that his photograph of the Sudanese child had won the Pulitzer. A few days later, his best friend, photographer Ken Osterbroek, was killed in the Thokoza township while documenting a violent conflict. Carter had left that scene earlier in the day, and after his friend’s death, he agonized that he ‘should have taken the bullet’ for him. The Pulitzer-winning photograph drew criticism from those who thought Carter should have done more to save the child, as well as from fellow journalists who found him inexperienced and undeserving of the honor.

In July of 1994, three months after his win, he committed suicide by running a plastic hose from his exhaust pipe to the passenger-side window of his truck. In his suicide note, he wrote:

“depressed...without phone...money for rent...money for child support... money for debts... money !!!... I am haunted by the vivid memories of killings & corpses & anger & pain... of starving or wounded children, of trigger-happy madmen, often police, of killer executioners... I have gone to join Ken if I am that lucky.”



(WWL, 21-22)

Ailleurs dans son œuvre, Zinzi Clemmons professe de la sympathie pour des figures réprouvées ou coupables de violence, comme les femmes complices de criminels en série¹¹⁰. Sans suggérer qu'il y aurait ici une provocation insincère, on peut postuler que Clemmons utilise ces exemples inconfortables afin de matérialiser la difficulté de la compassion qu'elle prétend offrir à ces victimes. Il va de soi que le portrait qu'elle dresse de Kevin Carter tient de l'éloge funèbre. Elle le présente comme un précurseur (« the first professional photographer »), courageux et capable de s'exposer à des situations d'extrême danger. Le registre de l'hagiographie est manifeste dans la manière dont elle emprunte les éléments de langage officiels qui circulaient à l'époque comme les mots de *Time*¹¹¹ sur le caractère iconique de la photographie (« came to symbolize the desperation on the African continent in the 1990s »). Elle reprend à son compte ses propres éléments de langage¹¹², complimente aussi sa sensibilité militante (« drawn to the racial conflict going on in the black townships of Johannesburg »), invoque une généalogie qui le disculpe (« born to liberal parents »), souligne sa disposition éthique à la compassion (« empathized deeply ») sans interroger de manière critique la source peut-être douteuse de ces remarques flatteuses mais difficiles à prouver (« according to his friends »). Le rapport assez lâche à la preuve ne ressemble pas aux autres passages informationnels de *What We Lose*, où abondent habituellement les notes de bas de page. Par ailleurs, Clemmons crée du pathos autour des douleurs psychologiques du photographe (« constant exposure to the atrocities that were part of his job »), qui est aussi présenté comme une figure romantique cherchant à fuir le monde dans ses addictions (« led him to abuse drugs »). S'ajoute à cela le deuil d'un ami pour qui il aurait été prêt à se sacrifier (« should have taken the bullet for him »), qui le dépeint comme loyal. Les critiques qui lui sont adressées semblent décrédibilisées par la narration car Clemmons met sur le même plan les reproches majeurs qui furent adressés à Carter lors de la publication sur son absence d'aide apportée à l'enfant (« those who thought Carter should have done more to save the child ») et la jalousie mesquine de ses rivaux accusant son immaturité (« fellow journalists who found him inexperienced and undeserving of the honor »). Leur injustice semble d'autant plus appuyée qu'elles font suite au récit du deuil amical de Carter et semblent receler une charge de cruauté en visant un homme affaibli. L'invitation que nous lance Clemmons à souffrir *avec* Carter culmine avec le récit de son suicide. L'étouffement particulièrement horrible qui est décrit (« by running a plastic hose from his exhaust pipe to the

¹¹⁰ « How common are their reasons for entering these relationships. How many times have I hungered for loyalty, for the feeling of being needed » (*WWL*, 65).

¹¹¹ Cité dans MOELLER Susan D., *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War, and Death*, New York, Routledge, 1999. 147-148. « The picture immediately became an icon of Africa's anguish ».

¹¹² Cité dans BROWN Elspeth H. et PHU Thy (dir.), *Feeling Photography*, Durham, Duke University Press, 2014. 45. « "I recognized what I was seeing as a very powerful set of symbols," the photographer continues, "and I wanted to be sure that I had the shot." »

passenger-side window of his truck ») l'est d'autant plus qu'il ressasse la technique de torture décrite au début du paragraphe, consistant à mettre un pneu en feu autour du cou du supplicié (« necklacing execution »).

Ce portrait biaisé qui ne dit pas son nom reproduit ce que Kimberly Juanita Brown reproche à la mythologie du suicide de Carter, c'est-à-dire un transfert d'empathie étrange. On serait presque tenté, après avoir lu le portrait apitoyé de Carter par Clemmons, de voir son reflet allégorique dans l'enfant que s'apprête à manger le vautour et de faire de lui une proie¹¹³. L'empathie provoquée par le suicide de Carter, intimement intriqué dans son expérience de l'horreur au Soudan, a déclenché ce que Brown appelle « une cacophonie d'émotions [nous traduisons] ». Dans ce même processus, la subjectivité de l'enfant photographié, déjà très amoindrie dans le cadre photographique (avec ce visage couvert, ce corps anonyme, cette place restreinte dans l'image) s'est alors d'autant plus évanouie, et Carter a pris toute la place¹¹⁴. Ce que l'on pouvait initialement ressentir pour l'enfant en souffrance a été redirigé vers le photographe : ceci est reproduit dans le texte de Clemmons par le fait qu'elle dédie tout ce texte au photographe en désignant l'enfant par un terme neutre (« the child ») sans prendre soin d'évoquer le travail d'enquête et d'identification de ce petit garçon¹¹⁵. L'enfant n'est pas davantage personnalisé par les mots de Clemmons et elle ne l'autorise pas à retourner le regard. Le texte reproduit le processus historique d'une substitution de la douleur du témoin blanc à celle de l'enfant. Elle entérine le fait que la mort de Carter, humanisé, mérite d'être commémorée tandis que celle de l'enfant, chair à canon ou symbole, n'est même pas consignée¹¹⁶. L'impression d'une incommensurabilité ou d'une différence entre les deux expériences (et notamment la différence entre une mort subie et choisie¹¹⁷) rend difficile l'homologie signalée par le passage fluide d'une page à l'autre chez Clemmons.

Beaucoup de zones d'ombre concernant la photographie émaillent le récit de Clemmons. Celle-ci semble postuler que Carter était surpris du succès inattendu de sa photographie (« found out that his photograph of the Sudanese child had won the Pulitzer ») alors que de

¹¹³ C'est la lecture de la photographie à laquelle nous invite la fille de Carter si l'on en croit le réalisateur du documentaire sur l'artiste: *Ibid.* 193. « She said something very enlightening I thought, and wise beyond her years, because she was a sixteen year old when she spoke to me. She said that in the photograph of the vulture and the child she actually saw Kevin as the child and the world as the vulture. »

¹¹⁴ *Ibid.* 183. « his death setting off a cacophony of emotion for viewers of the photograph of the little girl »

¹¹⁵ ROJAS Alberto, « Kong Nyong, el niño que sobrevivió al buitre », *El Mundo*, 21 février 2011, [<https://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html>], consulté le 5 juillet 2022. En 2011 un journaliste espagnol révèle que l'enfant n'était pas une fille comme on le croyait initialement mais un petit garçon ayant survécu à la famine et mort de paludisme des années plus tard.

¹¹⁶ BROWN Elspeth H. et PHU Thy (dir.), *Feeling Photography*, *op. cit.* 193 et 197. « Since Carter's suicide is associated exclusively with the now-famous photograph, and the empathy located on the Sudanese child's near-dead body is transferred to Carter, it is he who is memorialized ever after as a man unable to live with the inhumanity of humanity. It is she who disappears inside the frame so that the viewer may register Carter's fragility, Carter's heightened human decency. »

¹¹⁷ *Ibid.* 196.

nombreux récits font état d'un contexte médiatique favorable aux images de famine¹¹⁸ et insistent sur la dimension profitable de ces clichés. Comme l'explique Kimberly Juanita Brown¹¹⁹, Carter était vraisemblablement conscient que l'image aurait un impact, et voulait amplifier cet effet en attendant que l'aigle ouvre ses ailes. Ses ambitions, une fois replacées dans leur contexte, étaient plus mercantiles qu'éthiques. Un déséquilibre de pouvoir préside aussi à la capture scopique et perturbe la mise sur le même plan par Clemmons des deux expériences : Carter domine le cliché plutôt qu'il ne l'habite. La « lecture humanitaire » que l'on pourrait faire de la photographie selon Slaughter (« humanitarian reading¹²⁰ »), attribuant à la description de souffrances le potentiel d'enrichir la sensibilité du spectateur, confirme l'idée que c'est la bienveillance d'un lecteur libéral et puissant, à l'image de Carter, que l'image sollicite. Celui-ci est d'autant plus capable d'être bienfaiteur qu'il occupe une position privilégiée et sécurisante qui l'épargne : le cliché postule qu'il ne connaît pas ces souffrances. Brown considère que le groupe de photographes du Bang Bang Club, auquel Carter appartenait, s'est intéressé aux violences liées à l'apartheid mais a mis l'accent sur la colère noire, alimentant la légende d'une impossibilité de l'autogouvernance de ces populations¹²¹. Le cliché de l'enfant reproduit cela selon elle : la famine comme échec politique sert une mise en cause du gouvernement postcolonial incapable de maintenir en vie ses citoyens, et une justification implicite de l'impérialisme¹²². Brown va même jusqu'à dire que la photographie participe d'un désir de voir le corps noir en souffrance, en voie de disparition ou de mort. Elle charrie l'idée d'une inévitabilité de la destruction, une présomption d'extinction¹²³. Cette supériorité est aussi conférée par extension au lecteur, car l'impression d'intimité que peut nous conférer le cliché est en fait teintée de déséquilibre¹²⁴. Notre anonymat privilégié de lecteur mondialisé peut nous permettre de regarder sans peur d'être regardés en retour. Nous pouvons utiliser le corps de l'enfant pour réitérer notre supériorité et notre distinction vis-à-vis de cet ailleurs chaotique¹²⁵.

Dans l'absence de commentaire et de légende, Clemmons reproduit l'effet embarrassant qu'elle a pu générer à l'époque de sa publication. Moeller insiste sur la dimension contre-productive de ces images de guerre, qui ne jouent pas sur le principe de plaisir, mais au contraire, sur un mécanisme d'horreur. Si elle postule que la collision visuelle pourrait parler directement à nos émotions, faciliterait l'identification plutôt qu'un discours intellectuel (« That

¹¹⁸ Voir sur le succès des photographies de famine MOELLER Susan D., *Compassion Fatigue*, op. cit. 97-157.

¹¹⁹ BROWN Elspeth H. et PHU Thy (dir.), *Feeling Photography*, op. cit. 182

¹²⁰ WILSON Richard Ashby et BROWN Richard D. (dir.), *Humanitarianism and Suffering: The Mobilization of Empathy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 90.

¹²¹ BROWN Elspeth H. et PHU Thy (dir.), *Feeling Photography*, op. cit. 184-185.

¹²² *Ibid.* 189.

¹²³ *Ibid.* 190.

¹²⁴ *Ibid.* 193-194.

¹²⁵ *Ibid.* 197.

is a picture of a child. I, too, have a child¹²⁶ ») en excitant notre fibre empathique, elle dit qu'elle peut aussi provoquer le contraire, c'est-à-dire ce qu'elle appelle « fatigue compassionnelle [nous traduisons] » (« compassion fatigue ») une forme d'apathie et d'indifférence provoquée par le découragement. Moeller analyse précisément le cas de cette photo de Carter, qui provoque ce qu'elle appelle une « réponse émotionnelle contrôlée [nous traduisons] » (« controlled emotive response¹²⁷ »). Le cliché s'adresse à nos instincts mais nous avons le pouvoir de tourner la page et de nous en désintéresser. Nous nous trouvons face à elle – paralysés et suspendus – dans un mélange d'innocence et de culpabilité, non responsables de l'horreur mais pouvant en devenir complices si nous nous en désintéressons. Dans les mots de Moeller : « Compassion fatigue is a result of inaction and itself causes inaction¹²⁸ ». Cette image a-t-elle fait quelque chose pour soulager les maux du Soudan ? Quelle efficacité a-t-elle dans le texte de Clemmons ? Il semble qu'elle réitère un état de stupeur stérile, d'autant plus que le cliché fait suite à la description des malheurs de Carter. Un sentiment de frustration peut naître face à la surenchère de douleur qui nous implique sans nous permettre vraiment d'agir. Pour Kimberly Juanita Brown, en regardant, non seulement nous n'aidons pas, mais nous participons à la désintégration de l'Autre jugé sacrificable et superflu¹²⁹. Les mauvais sentiments de trop-plein peuvent conduire à l'impression de devoir faire un choix entre le texte et l'image, nous rappelant par là-même la nature sélective et politique de notre empathie¹³⁰.

Cette impression de choix présidant au mécanisme compassionnel est très présente dans le texte de Gurba, tant au niveau thématique que structurel. Elle évoque son propre viol et celui d'une dénommée Sophia Castro Torres par le même homme, Tommy Jesse Martinez Jr. Sophia est morte sous les coups de l'agresseur. Plus tard dans le *memoir*, le récit du procès de Michael Jackson intervient dans le texte après que ce dernier a fait une apparition comme prédateur notoire sévissant dans la communauté de la narratrice. L'événement se superpose aux réflexions sur l'agression, la violence et le pouvoir précédemment développées. Une coïncidence rapproche les deux procès puisque le même juge préside à l'un et à l'autre : Tommy Jesse Martinez Jr. est jugé coupable, Michael Jackson est disculpé. Le parallèle permet à Gurba de fustiger la publicité dont a bénéficié le procès de Jackson ainsi que les soutiens qui lui ont été

¹²⁶ MOELLER Susan D., *Compassion Fatigue*, *op. cit.* 38.

¹²⁷ MOELLER Susan D., *Compassion Fatigue*, *op. cit.* 39.

¹²⁸ *Ibid.* 52.

¹²⁹ BROWN Elspeth H. et PHU Thy (dir.), *Feeling Photography*, *op. cit.* 190.

¹³⁰ Moeller revient longuement sur la manière dont le gouvernement états-unien ne s'est pas intéressé à la situation au Soudan mais exclusivement à celle de la Somalie parce que des intérêts géopolitiques étaient en jeu, que l'intervention était possible politiquement et logistiquement. Mais, elle souligne comment l'explosion médiatique sur la Somalie a contribué à éclipser la crise soudanaise et comment les enjeux historiques ont pu déterminer le « tri » alors effectué dans les désastres justifiant une intervention militaire. Elle expose alors les fondements politiques de la sympathie et met en valeur la manière dont celle-ci engage toujours des choix. MOELLER Susan D., *Compassion Fatigue*, *op. cit.* 126-128.

apportés, tandis que l'accusation de Tommy Martinez est tombée dans l'oubli. De même, elle regrette la sélectivité de l'attention publique, ayant apporté une forme de célébrité aux victimes de Jackson, tandis que Sophia est un spectre sans mémoire, qu'elle cherche à faire revivre dans son texte.

It was weird watching people get famous through Michael Jackson's body. It was weird watching people get famous through sick boys' bodies. They never would've gotten so famous through a dead strawberry picker's body. Through a Mexican woman's semen-stained corpse. Sophia had regularly eaten lunch at the Salvation Army across the street from the courthouse. Paparazzi now besieged it. [...]
The trial's most infamous moment didn't happen in the courtroom; it happened in the parking lot. [...] Fans cheered from the sidewalks Sophia had walked down glumly [...]
When his not-guilty verdict was announced, some crazy bitch released doves into the air outside the courthouse. They flew over the parking lot over the Salvation Army, and into the sun. (*M*, 164-165)

Les répétitions (« get famous through ») appuient ici ce qu'Yves Citton appelle un « échosystème » médiatique, une « *infrastructure de résonances conditionnant notre attention à ce qui circule autour de nous comme en nous*¹³¹ ». Selon Citton, les médias fonctionnent moins comme des canaux que comme des milieux qui réverbèrent et envoûtent, conduisant l'attention humaine à « *se porter vers les objets dont elle reconnaît les formes, sous l'impulsion de la direction prise par les attentions environnantes*¹³² ». Ce phénomène d'envoûtement est bien reproduit par le faisceau d'attentions braqué vers le procès de Jackson tandis que des victimes moins puissantes restent dans l'ombre. La dimension arbitraire de l'attention soudainement portée sur une situation au détriment de vies précaires, jugées moins dignes d'être célébrées, est bien mise en valeur par le système d'antithèses entre les affects passés de morosité liés à l'habitude (« regularly eaten lunch », « glumly ») et la liesse et la ferveur présente (« besieged it », « cheered from the sidewalks »). En réinscrivant la présence de Sophia dans le décor par un effet de synchronicité factice, Gurba oppose, peut-être caricaturalement, la solitude de sa vie sans public à l'excès caricatural d'une réjouissance collective injuste désignée comme folie (« some crazy bitch released doves into the air outside the courthouse »). Par un rapprochement textuel, elle semble vouloir offrir une forme de liturgie compensatoire à la mort de Sophia (« they flew over the parking lot over the Salvation Army ») en faisant en sorte que les colombes lui soient destinées.

Cependant, le texte de Gurba complique cette volonté de justice poétique. Elle affiche le désir de ne pas montrer de charité chrétienne pour les agresseurs, notamment à l'endroit de Mr. Osmond, instructeur de catéchisme renommé du quartier, accusé d'avoir violé les petits garçons dont il s'occupait comme coach et seulement contraint à suivre une thérapie. Une telle générosité lui apparaît non seulement inutile mais dangereuse : « My heart refused to have

¹³¹ CITTON YVES, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Le Seuil, 2014. 52.

¹³² *Ibid.* 58.

compassion for those involved in our local *chomo* mess. Compassion was too risky » (*M*, 47). Un autre type de péril surgit dans l'empathie qu'on témoigne à la narratrice après le viol et qui prend la forme d'un regard condescendant : « It was one I'd never seen before but recognized immediately. It was the oh-god-she's-been-raped look. It was rotten to receive that look. I didn't ever want to be looked at that way again » (*M*, 121). Mettre de la distance avec la tolérance religieuse inculquée n'empêche pas l'autrice d'être dépassée par un sentiment irrépressible que Charlotte Lacoste appelle « séductions du bourreau¹³³ ». Plus encore, ce sont certains bourreaux qui obtiennent des faveurs textuelles tandis que certains, moins puissants, ne bénéficient pas du même régime de bienveillance. Il en va ainsi de Michael Jackson dont la narratrice apprend la mort à la fin du texte. Les accusations dont il fait l'objet sont évaluées sous la forme du doute et de l'euphémisme, comme si la narration n'osait pas attaquer frontalement une telle icône (« I don't know if Michael Jackson molested kids [...] I know he *really* liked being around kids and shared his bed with them, which is weird. Come on, it's weird », *M*, 163). La narratrice évoque aussi sa réticence à croire à la violence en raison de la valeur artistique de ses productions (« I really like his music », *M*, 163). Tout se passe comme si l'écriture tissait un lien involontaire avec Jackson, qui travaille contre la condamnation explicite par Gurba de la réhabilitation relativiste des agresseurs. Comme l'écrit Charlotte Lacoste, dans ce genre de productions textuelles contemporaines qui revalorisent la figure du bourreau, l'idée sous-jacente que « mieux vaut commettre l'injustice que la subir¹³⁴ » est propagée. Ceci est particulièrement manifeste dans l'éloge funèbre de Michael Jackson devenu figure symbolique de la discrimination raciale. La narratrice s'identifie¹³⁵ à lui et scande son nom :

Mr. Osmond was still alive and Michael Jackson lived through him. Mr. Osmond *was* Michael Jackson. Tommy *was* Michael Jackson. Michael Jackson *was my* childhood. [...]
 Michael Jackson was now another racially ambiguous corpse. As a racially ambiguous living person, he'd been tried in a courtroom presided over by the whitest of judges. A Melville. [...]
 I wondered about Michael Jackson's dying. I wondered about Michael Jackson dying his skin. The idea of his corpse moved me. All racially ambiguous bodies move me. They feel close. Like family. The dead are still our family. (*M*, 167-168)

¹³³ LACOSTE Charlotte, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, PUF, 2010.

¹³⁴ *Ibid.* 6.

¹³⁵ Une tradition critique féministe des récits autobiographiques de femme a pu mettre l'accent sur le caractère relationnel du modèle de subjectivité qu'on voyait y émerger, à rebours d'une représentation d'un soi autonome et fermé. Ceci est présent dans un premier corpus inspiré de la psychanalyse dont Nancy Chodorow est une représentante : cette dernière parle d'un modèle de construction de la personnalité féminine comme égo aux frontières plus souples dans une lecture des textes cherchant à faire émerger des différences avec l'écriture des hommes (CHODOROW Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1979.). Cette mise en crise de l'authenticité d'un soi poreux s'accroît avec les réflexions sur l'écriture des femmes racisées qui ont tendance à mettre en valeur des notions comme celles de l'hybridité ou du métissage. Lionnet par exemple a pu s'intéresser à des textes d'autrices postcoloniales comme à un tissage polyphonique et dialogique d'influences et de sites culturels (LIONNET Françoise, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1989.).

L'utilisation de la figure du bourreau n'est pas vraiment destinée à avertir le lecteur sur sa propre capacité à faire le mal en inspirant terreur et pitié. L'ordinaire de la violence est certes souligné par l'intégration de Michael Jackson et du lecteur dans une même communauté familiale (« All racially ambiguous bodies move me ») mais les crimes sont tout à fait évacués. Gurba cherche plutôt à comprendre Jackson « en s'imprégnant de sa détresse passée¹³⁶ », en rappelant comment le « bourreau fictionnel a d'abord été un enfant martyr¹³⁷ », en éclipsant les victimes à la faveur de l'« ennemi intérieur¹³⁸ » de l'homme. Effectivement, Jackson apparaît comme tourmenté par l'Amérique blanche et ses discriminations raciales si l'on en croit la dérision implicite du nom du juge (« a Melville » associé au superlatif « the whitest »). On le voit contraint à se dissimuler ou à mourir (comme le suggère le jeu de mot sur « dying »). Tout ceci pourrait être cohérent avec les méditations que développe Gurba tout au long de *Mean* sur le cercle de la violence et la reproductibilité des agressions sexuelles. Cependant, l'agresseur de Sophia et de la narratrice ne bénéficie pas de la même clémence. Malgré l'équivalence ontologique affirmée (« Tommy was Michael Jackson »), le catalogue qui suit tient moins d'une égalisation démocratique que d'une élévation sacrée du nom de Michael Jackson, scandé jusqu'à faire de lui une substance cosmique dont chacun participerait. Le corps racisé de Tommy Martinez Jr. reste toujours déshumanisé ; sa vie n'est évoquée sobrement et brièvement que par un rapport de police, souvent évoqué avec mépris (« the Mexican guy who murdered the lady in the park », *M*, 145). Évidemment, l'absence d'indulgence tient au trauma de l'agression mais la dissymétrie entre le traitement qui lui est réservé et la quasi-absolution Michael Jackson interroge. Qu'il s'agisse d'un procédé conscient ou inconscient, Gurba interroge ainsi formellement et structurellement notre empathie sélective.

2. Impersonnalité, retrait ou exhibitionnisme de la douleur

Cathy Park Hong fustige idéologiquement deux méthodes opposées pour créer de la compassion littéraire. Elle s'attaque d'une part à l'impersonnalité, et d'autre part à un lyrisme fondé sur une expression exacerbée de la douleur. Nous nous intéresserons à la confusion et aux sentiments étrangement mineurs que l'invective fait naître, dans un fil logique proche du lyrisme polémique dont parle Hong, c'est-à-dire ne cherchant pas à résoudre ses propres contradictions. La forme du *non sequitur* problématise structurellement la question de la compassion soulevée thématiquement – en questionnant notre adhésion à l'indignation de l'autrice. Hong commence par reprocher à Jhumpa Lahiri l'aspect *désaffecté* de son œuvre :

¹³⁶ LACOSTE Charlotte, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, op. cit. 322.

¹³⁷ *Ibid.* 332.

¹³⁸ *Ibid.* 339.

For the last twenty years, until recently, Jhumpa Lahiri's stories were the template of ethnic fiction that supports the fantasy of Asian American immigrants as compliant strivers. The fault lies not in Lahiri herself, who I think is an absorbing storyteller, but in the publishing industry that used to position her books as the "single story" on immigrant life. Using just enough comforting ethnic props to satisfy the white reader's taste for cultural difference, Lahiri writes in a flat restrained prose, where her characters never think or feel but just *do* [...] Her characters are always understated and avoid any interiority, which, as Jane Hu writes in *The New Yorker*, has become a fairly typical literary affect that signals Asianness (in fact, more East Asianness than South Asianness) to readers. [...] Much of Lahiri's fiction complies with the MFA orthodoxy of *show, don't tell*, which allows the reader to step into the character's pain without having to, as Susan Sontag writes, locate their own privilege "on the same map" as the character's suffering. Because the character's inner thoughts are evacuated, the reader can get behind the cockpit of the character's consciousness and cinematically see what the character sees without being disturbed by incessant editorializing. (*MF* 48-49)

L'attaque polémique mélange deux charges de manière intrigante. D'une part, le versant assimilationniste de la prose de Lahiri orientée vers le public blanc est mis en cause (« satisfy the white reader »). Elle serait manipulée par une industrie hégémonique (« the publishing industry that used to position her books as the "single story" on immigrant life ») et emploierait un style méfiant vis à vis de l'expression de la vie intérieure (« a flat restrained prose, where her characters never think of feel but just *do* ») guidé par les institutions dominantes comme les programmes de *creative writing* (« the MFA orthodoxy of *show, don't tell* »). Il s'agit d'une part de brocarder une écriture docile (« compliant strivers ») qui sacrifierait aux impératifs esthétiques de la littérature américaine canonique et – implicitement – blanche. Effectivement, ce que Hong analyse pourrait se rapprocher d'un mode d'écriture *épuré* indéniablement américain¹³⁹, que Mark McGurl appelle « minimalisme [nous traduisons] » ou « modernisme de classe moyenne inférieure [nous traduisons] », forme la plus caractéristique issue des programmes de *creative writing* dont Carver et Hemingway seraient d'excellents modèles. Associé au genre de la nouvelle que pratique Lahiri, ce style incarne l'une des trois maximes essentielles de ce type de formations (« show, don't tell ») ; il valorise esthétiquement la retenue émotionnelle et la figure de l'euphémisme¹⁴⁰, et est particulièrement mobilisé pour manifester les problèmes d'ordre économiques et culturels de la communauté blanche¹⁴¹. De même, l'affinité avec l'écriture cinématographique (« cinematically see what the character sees »), trait souvent épinglé comme spécifiquement américain, fait aussi figure de remontrance vis-à-vis des velléités d'affiliation nationale de l'autrice.

¹³⁹ MCGURL Mark, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Harvard University Press, 2009. 374.

¹⁴⁰ *Ibid.* 294. « To which the defender of minimalism could respond: yes, but emotionally and intellectually poorer in a deeper, more literal, but also more aesthetically powerful sense than its detractors are prepared to credit. Minimalism was in any case founded on a skepticism of the idea that fiction is emotionally rich when it is emotionally "articulate," which sounds like an incipient violation of the aesthetic law that it almost always obeys: show don't tell. Minimalism had very little to say about emotion. »

¹⁴¹ L'expression « modernisme de classe moyenne inférieure » traduit « lower middle class modernism » : *Ibid.* 63-66.

Dans le même temps, cette impersonnalité est désignée comme résultant d'une discrimination raciale idiosyncratique. Elle est aussi alléguée à un stéréotype formé par l'industrie (« the template of ethnic fiction », « the fantasy of Asian American immigrants ») ce qui fait allusion en creux aux nombreuses critiques faisant de Lahiri une passeuse interculturelle à destination d'un public blanc¹⁴² (« just enough comforting ethnic props »). La référence elliptique à l'article de Jane Hu intitulé « The Inscrutable Voices of Asian anglophone fiction » sur la particularité est-asiatique de cette anesthésie affective (« as Jane Hu writes in *The New Yorker*, has become a fairly typical literary affect that signals Asianness (in fact, more East Asianness than South Asianness) to readers ») fait référence à une glose du livre de Weike Wang intitulé *Chemistry*, dans lequel Hu identifie une tonalité détachée qu'elle rattache à une filiation asiatique américaine¹⁴³. On pourrait lire dans la superficialité que reproche Hong à Lahiri une manière de se conformer à l'image de l'Orientale impénétrable et mystérieuse, véhiculée par toute une littérature américaine au vingtième siècle¹⁴⁴ ou encore une instance d'« ornamentalisme¹⁴⁵ » réduisant les femmes asiatiques à leurs parures comme nous l'avons vu dans le chapitre 1. Toutefois, Hong n'est-elle pas conditionnée à voir de l'impersonnalité en raison même de la racialisation de Lahiri¹⁴⁶ ? N'est-il pas simpliste de réduire cette neutralité affective à un archétype raciste là où Hu y voit aussi une marge de manœuvre créative ? Si Hong fait référence à l'article de Hu, c'est peut-être parce qu'elle cible implicitement la réponse que Wang apporte sur le caractère distant de sa prose. Cette dernière revendique la dimension abstraite du texte (l'absence de noms ou d'ancrages identitaires) afin de laisser chacun s'identifier à une expérience apparemment universelle¹⁴⁷. Hong ne dit pas autre chose quand elle associe la retenue émotionnelle à la création d'une subjectivité creuse dans laquelle le lecteur puisse, dans un geste narcissique, aisément se loger en devenant le véritable pilote dans

¹⁴² SHANKAR Lavina Dhingra, « Not Too Spicy: Exotic Mistresses of Cultural Translation in the Fiction of Chitra Divakaruni and Jhumpa Lahiri », dans Nalini IYER et Bonnie ZARE (dir.), *Other Tongues: Rethinking the Language Debates in India*, op. cit. p. 23-52.

¹⁴³ HU Jane, « The “Inscrutable” Voices of Asian-Anglophone Fiction », *The New Yorker*, 15 novembre 2017, [<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-inscrutable-voices-of-asian-anglophone-fiction>], consulté le 6 juillet 2022.

¹⁴⁴ Sur le sujet voir XIANG Sunny, *Tonal Intelligence: Temperament, Temporality, and the American Cold War in Asia*, New York, Columbia University Press, 2020.

¹⁴⁵ CHENG Anne Anlin, *Ornamentalism*, op. cit. 19 et 4-5.

¹⁴⁶ À ce sujet, voir la réponse de Maxine Hong Kingston aux critiques qui voient dans son texte une manifestation d'impénétrabilité : KINGSTON Maxine Hong, « Cultural Mis-readings by American Reviewers », dans Guy AMIRTHANAYAGAM (dir.), *Asian and Western Writers in Dialogue*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 1982, p. 55-65. 57. « To say we are inscrutable, mysterious, exotic denies us our common humanness, because it says that we are so different from a regular human being that we are by our nature intrinsically unknowable. Thus the stereotyper aggressively defends ignorance. Nor do we want to be called not inscrutable, exotic, mysterious. These are false ways of looking at us. We do not want to be measured by a false standard at all. »

¹⁴⁷ HU Jane, « The “Inscrutable” Voices of Asian-Anglophone Fiction », art. cit. « She wanted to come at things “from a different angle” ... to explain the experience through something a little more universal.” That, she said, is why she didn't name the narrator, or the school that she attends: “I wanted to create the sense of a world without pinpointing the specificity of it.” »

l'avion du texte (« Because the character's inner thoughts are evacuated, the reader can get behind the cockpit of the character's consciousness »). Elle dénigre par là l'un des problèmes structurels de la compassion, et par extension de la lecture compassionnelle, qui, déjà pour Adam Smith, est une manière d'entrer dans le corps de celui qui souffre en ne faisant qu'approcher ses tourments, par le biais de l'appropriation ou de la substitution¹⁴⁸.

Pourtant, le lien logique proposé par Hong entre cette retenue de l'intériorité et une confrontation à la douleur du personnage n'est pas évident (« to step into the character's pain »). Comment voit-on la douleur si celle-ci est précisément évacuée ? Le sens du propos s'opacifie avec la référence elliptique à un développement lié à l'ambiguïté du rapport empathique aux images de guerre qui exempteraient le spectateur d'action politique réelle dans *Regarding the Pain of Others* de Susan Sontag¹⁴⁹. L'incohérence ramène la prose de Lahiri à un mode sentimental classique, qui présumerait, comme l'écrit Berlant, une universalité et une intelligibilité collective des émotions au-delà des différences sociales¹⁵⁰, tandis que le paragraphe précédent a précisément insisté sur la dimension peu affective de ses œuvres. Si Hong identifie une « douleur » exprimée dans l'œuvre de Lahiri, il s'agit peut-être d'une détresse plus clandestine. Pour Sontag, dans les lignes qui précèdent la citation de Hong, l'apathie ou l'anesthésie ne sont pas dénuées de sentiments négatifs : « The states described as apathy, moral or emotional anesthesia, are full of feelings; the feelings are rage and frustration¹⁵¹ ». Berlant parle d'une esthétique récessive caractérisée par une expressivité émotionnelle minimale qui n'en porterait pas moins la possibilité de signaler un désordre dans le présent et une suspension inquiétante annonciatrice d'obstacles¹⁵². Cette peine de l'écriture lahirienne tient peut-être au labeur pénible et technique nécessaire à l'effacement de soi vanté dans les cours de « creative writing ». Mac Gurl voit dans ce cheminement vers le métier de l'épure un plaisir teinté de contrainte¹⁵³. Selon lui, cette esthétique sublime le sentiment de la honte en reproduisant l'acquisition de la retenue verbale chez l'enfant. C'est ainsi que l'on peut comprendre le dernier membre de phrase énigmatique du passage, qui met l'accent sur la satisfaction du lecteur (« without being disturbed by incessant editorializing »). Pour McGurl, la discrétion littéraire peut être une manière de séduire, de flatter et d'attirer l'attention¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Cité dans CONSTANTINESCO Thomas, *Writing Pain in the Nineteenth-Century United States*, New York, Oxford University Press, 2022. 15-16. L'accent compassionnel dit Thomas Constantinesco dans sa glose du passage reste sur l'observateur et ses propres problèmes

¹⁴⁹ SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003. 102-103.

¹⁵⁰ BERLANT Lauren, « Structures of Unfeeling: Mysterious Skin », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol. 28, n° 3, 2015, p. 191-213. 195.

¹⁵¹ SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, *op. cit.* 102.

¹⁵² BERLANT Lauren, « Structures of Unfeeling », *art. cit.* 195-196.

¹⁵³ MCGURL Mark, *The Program Era*, *op. cit.* 102.

¹⁵⁴ *Ibid.* 295.

Le développement suivant, présenté comme la continuité des remarques sur Lahiri et consacré à l'auteur d'origine vietnamienne Ocean Vuong, perturbe par le saut structurel qu'il contient et l'aspect désordonné qu'il confère à l'essai :

The ethnic literary project has always been a humanist project in which nonwhite writers must prove they are human beings who feel pain. Will there be a future where I, on the page, am simply I, on the page, and not I, proxy for a whole ethnicity, imploring you to believe we are human beings who feel pain? I don't think, therefore I am—I *hurt*, therefore I am. Therefore, my books are graded on a pain scale. (MF, 49)

Pour obtenir la compassion du lecteur dominant, il faudrait cette fois ne pas effacer sa subjectivité mais, au contraire, exprimer sa douleur sur le mode majeur (« imploring ») pour *devenir humain*. L'association entre humanisation et douleur (appuyée par la répétition de la formulation de « human beings who feel pain » et le polyptote associé à « humanist project ») culminant dans la reformulation parodique du cogito cartésien (« I don't think, therefore I am – I *hurt*, therefore I am ») fait signe vers une survivance de la culture américaine de la douleur que Thomas Constantinesco identifie dans la première partie du dix-neuvième siècle. D'une part, elle naît d'une culture chrétienne qui fait du sujet religieux élu quelqu'un qui doit avoir souffert. La confession martyrologique a donc une fonction sociale : elle donne le droit d'appartenir à la communauté sociale des croyants¹⁵⁵. Par ailleurs, cette souffrance est valorisée par une culture de la rédemption que le texte transpose au vingt-et-unième siècle. La perte sera récompensée dans un royaume de Dieu libéré de la souffrance – le sacrifice est la garantie d'une rétribution future¹⁵⁶, en l'occurrence, ici, la valorisation économique et esthétique de l'œuvre (« therefore, my books are graded on a pain scale »). D'autre part, plus ontologiquement, peut-être, comme le rappelle Thomas Constantinesco, il existe au début du dix-neuvième siècle une conception vitaliste de la douleur où celle-ci fonctionnerait comme preuve d'un corps en vie¹⁵⁷. Cependant, Hong insiste sur la nature discriminante de cette injonction à la matérialisation (« nonwhite writers » « I, proxy for a whole ethnicity ») par le biais de l'intensification de l'affect¹⁵⁸ : si le corps est invité à se manifester comme souffrant, c'est que l'on postule une invisibilité première. La nature sélective de ce devoir de souffrance renvoie également à ce que dit Constantinesco sur l'effacement progressif de cette culture de la douleur, dans la deuxième partie du dix-neuvième siècle au profit d'un nouvel humanisme utilitariste fondé sur l'absence de peine. Le revers de ce nouveau standard, comme il l'explique, tient paradoxalement à

¹⁵⁵ CONSTANTINESCO Thomas, *Writing Pain in the Nineteenth-Century United States*, op. cit. 13.

¹⁵⁶ *Ibid.* 5 et 12.

¹⁵⁷ *Ibid.* 13.

¹⁵⁸ Voir ce que dit Ahmed sur le lien entre affection et matérialisation du corps, ici le corps racisé prend forme moins dans le sentiment que dans l'injonction à mettre en mots la douleur : AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit. 24-25.

l'expansion d'une pornographie de la douleur pour les corps minorisés, utilisés comme survivances scandaleuses et émoustillantes d'un tabou devenu inacceptable¹⁵⁹.

Ce deuxième spectre normatif d'un lyrisme excessif et codifié perturbe l'argumentation car il n'est pas signalé comme étant aux antipodes de la désaffection constatée chez Lahiri. Le revirement brutal évoque la situation de dilemme dans laquelle se trouve l'auteur racisé qui chercherait à exprimer ses sentiments : trop ou pas assez. Dans sa quête du mineur, Hong, quant à elle, cherche aussi l'entre-deux :

The public reception to his latest novel, *On Earth We're Briefly Gorgeous*, has been sensitive to the intersectional complexities of his identity, a response that shows signs of change. But even as recently as 2016, much of the media ignored Vuong's queer identity because it didn't fit into their image of the tragic Vietnamese refugee. In multiple interviews, Vuong is asked to rehearse his shattering experiences of refugee impoverishment and the salvation he found in poetry. He reassures the public that he has not only sung but lived through his libretto of hurt so that his poetry and biography have become welded into a single American myth of individual triumph. (*MF*, 51)

On demande à Vuong le contraire de l'indifférence pour nous émouvoir : chanter sa peine (« he has not only sung but lived through his libretto of hurt ») comme un ténor d'opéra aux mimiques exagérées et mélodramatiques. L'invitation à la sérénade convoque une autre règle apparue dans les années 1960 dans les ateliers d'écriture face à un public démographiquement élargi selon McGurl : celle qui consisterait à « trouver sa voix » (« find your voice »). Davantage associé à une production qu'il appelle « haut pluralisme culturel [nous traduisons] » (« high cultural pluralism »), le crédo de la voix s'adresse particulièrement aux populations ethniques, incitées à raconter leur expérience authentique dans la langue du modernisme¹⁶⁰. C'est une rupture romantique très claire avec la consigne « montrer et ne pas dire ». L'utilisation séquentielle des deux injonctions, par Hong, montre bien les fardeaux antinomiques et impossibles qui pèsent sur les auteurs racisés. Cette fois-ci c'est bien le spectre du roman sentimental du dix-neuvième siècle qui ressuscite, celui qui selon Lauren Berlant définit la citoyenneté comme une performance affective face à la souffrance, qui dédouanerait d'action politique¹⁶¹. Ainsi, la réception médiatique construit le sort de Vuong comme « tragique » et donc immuable (« tragic Vietnamese refugee »), signalant par là la substitution d'une affliction collective à un désir de transformation de ce destin.

Par ailleurs, la citation souligne bien la tension à laquelle doit faire face le réfugié qui chercherait à susciter la compassion, son expérience étant soit banalisée, soit rendue extraordinaire – en tous les cas, transformée¹⁶². D'une part, Hong montre bien comment la

¹⁵⁹ CONSTANTINESCO Thomas, *Writing Pain in the Nineteenth-Century United States*, *op. cit.* 17.

¹⁶⁰ MCGURL Mark, *The Program Era*, *op. cit.* 57.

¹⁶¹ Voir la glose qu'en propose Thomas Constantinesco dans CONSTANTINESCO Thomas, *Writing Pain in the Nineteenth-Century United States*, *op. cit.* 10

¹⁶² GOYAL Yogita, « "We Are All Migrants": The Refugee Novel and the Claims of Universalism », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 66, n° 2, 2020, p. 239-259. 253. « Caught between the banal and the spectacular, the figure of

réception peut universaliser cette vie et en faire un paradigme de la trajectoire américaine (« welded into a single American myth of American triumph »). Goyal résume ces critiques par une tendance à amalgamer la figure du réfugié avec celle du citoyen mondial par le biais de paraboles maladroites mélangeant élites et populations subalternes aux trajectoires historiques bien différentes¹⁶³. D'autre part, le réfugié est aussi traité comme une exception : on lui demande de mettre l'accent sur la grammaire de la crise¹⁶⁴. C'est le sens des termes ayant trait à la catastrophe (« impoverishment », « shattering ») qui reproduisent la dynamique d'un gouvernement humanitaire, animé par une politique de la compassion, qui, selon Nando Sigona, traite de manière condescendante le réfugié, considéré comme pathologiquement traumatisé et incapable d'action politique¹⁶⁵. Cependant, cette exceptionnalité crée aussi une uniformisation. L'interview littéraire avec l'auteur reproduit la perte de soi que Sigona identifie dans les procédures judiciaires de demande d'asile, qui se caractérisent par leur protocole formaliste conduisant à une standardisation des récits¹⁶⁶. La nécessité d'obéir au script du demandeur d'asile apparaît ici dans manière dont Vuong est décrit comme « répétant » un texte (« is asked to rehearse his shattering experiences of refugee impoverishment and the salvation he found in poetry »). De fait, l'image univoque et monolithique du « réfugié vietnamien » éclipse la composante intersectionnelle de l'identité de Vuong dont l'appartenance à la communauté LGBTQI+ est mise de côté (« much of the media ignored Vuong's queer identity »).

Une telle incitation à la spectacularisation de la souffrance, et son revers antinomique qui serait l'injonction à la neutralité universalisable, peuvent conduire à un désir éthique de pudeur et de retrait du récit. Comme nous avons pu le montrer au sujet de la nature politique du trauma dans *Mean* de Myriam Gurba, l'autrice procède ainsi au sujet de son agression sexuelle, en annonçant de manière fanfaronne l'épisode attendu (« Here comes a classic moment », *M*, 108). Cependant, très vite, la voix fait demi-tour, s'arrête et fait part de sa réticence à partager ce qui va suivre pour ne pas satisfaire à des instincts qu'elle pressent :

A possessive part of me wants to hoard this story. [...] When a man asks, "What did he do to you?", he's asking to eat one of these traumatic acorns. Girls never ask for these seeds. They know what it's like to be degraded and fucked up by this world, to be made a big-time bottom by life. They don't need the details of my particular shame to construct empathy. (*M*, 108)

the refugee, in such moves, either enables national fantasies to reconstitute themselves in sentimental fashion or is rendered extraordinary and exceptional, marking an unresolvable crisis ».

¹⁶³ Dans son article, Goyal critique notamment l'approche universalisante de la figure du migrant par Mohsin Hamid. Elle décrit l'émergence d'un genre : le roman de réfugié qui insisterait sur les distinctions historiques et géographiques entre différentes formes de déplacement. *Ibid.* 240-242.

¹⁶⁴ *Ibid.* 249.

¹⁶⁵ SIGONA Nando, « The Politics of Refugee Voices », dans Elena FIDDIAN-QASMIYEH, Gil LOESCHER, Katy LONG et Nando SIGONA (dir.), *The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2014. 4.

¹⁶⁶ *Ibid.* 7.

Gurba s'intéresse à la manière dont l'« hypothèse répressive » que Foucault déconstruit en soulignant, au contraire, l'injonction contemporaine à divulguer des aspects de sa vie sexuelle, est également mise à mal par toutes les pressions, notamment masculines, qui pèsent sur le personnage pour qu'elle raconte son histoire dans ses détails les plus sordides. La métaphore du gland et de la graine vient souligner la suprématie phallogratique sur la gestion des récits de viol mais elle dénonce aussi la transformation des abus sexuels en spectacle sensationnel à consommer¹⁶⁷. Gurba dessine ainsi un autre mode d'empathie implicite qui ne repose pas sur la communication verbale mais sur une expérience implicitement partagée (« Girls never ask for these seeds ») – l'empathie plus traditionnelle réitérant ce que Sedgwick appelle « privilège épistémologique de l'ignorance [nous traduisons]¹⁶⁸ », c'est-à-dire l'hommage rendu à une certaine ingénuité masculine, qui est en réalité soigneusement travaillée comme outil de pouvoir. Parfois, Gurba avoue explicitement avoir dissimulé des éléments à la police, plaidant la nécessité d'une armure de protection : « Sometimes, it's best to protect what the arms, faces, fingers and mouths of strangers have done to you from misinterpretation » (*M*, 154). Ce « droit à l'opacité » dans les mots d'Edouard Glissant¹⁶⁹ que revendique l'autrice est perceptible dans un texte où abondent les images brouillées, les filtres protecteurs, la figure tutélaire de la guerrière Jeanne d'Arc, destinés à contrer la surexposition à laquelle la voue sa position de femme bisexuelle Chicana. En refusant d'être vue, elle déjoue à la fois la construction du corps racisé et *queer* comme transparent et surveillé¹⁷⁰.

3. Spectacles émotionnels

Gurba déjoue aussi cette injonction au spectacle codifié de la douleur en impliquant le spectateur dans des confrontations brutales qui tiennent plutôt de la performance. C'est ainsi que le prologue de *Mean*, caractérisé par un romantisme et un suspense dérangeants, engage la responsabilité du regardeur en lui donnant à voir, *in medias res*, le viol de Sophia Castro depuis un point de vue complice de l'agresseur. En suggérant que son narrataire aurait un désir de destruction, Gurba déconstruit totalement le postulat d'une lectrice idéale. Elle rapproche

¹⁶⁷ Voir ALCOFF Linda et GRAY Laura, « Survivor Discourse: Transgression or Recuperation? », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 18, n° 2, janvier 1993, p. 260-290.

¹⁶⁸ SEDGWICK Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 2008. 5. « this epistemological privilege of unknowing »

¹⁶⁹ GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990. 204-205.

¹⁷⁰ ADJERAD Gabrielle, « “I just don't want to be so likeable that anyone wants to rape me”: queering the affects of trauma in Myriam Gurba's *Mean* », *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, n° 14, 2021, p. 134-160. 140-142.

également son texte des performances d'Ana Mendieta, dans lesquelles l'artiste regarde le spectateur regarder la cruauté, le condamnant à une posture passive :

Testing the onlooker's gaze and their intentions in an experiment of thought could be the crux of this bizarre incipit. Its effects are close to what Maggie Nelson attributes to the work of Ana Mendieta in *Rape Scene* or in *People Looking at Blood*, Moffitt. In these two works, Mendieta recreated a rape then invited students to come to her apartment to witness her horrific corpse and filmed passersby as they contemplated a massive stain of blood over a doorway. Nelson considers that, in Mendieta's work, cruelty "leaks out to the viewer" (79) who find themselves questioned: how will they participate in the terrible spectacle they are given to contemplate? According to Nelson, the interest of Mendieta's art stems from the compulsion to reenact scenes whereby terror is inflicted, reflecting the "more aggressive borderline sadistic motivations and effects" of her projects (78-79). Similarly, in Gurba's opening, we seem to see the writer lurking and whispering: "Look at this pile of carnage, with no clear story, source, assailant, or victim. Just look at it. Now look at others looking at it. (And I will be looking at you looking.)" (80). Interestingly, the similarity between Gurba's intentions and Ana Mendieta's artistic pieces seems to be pointed at by the memoir itself which frequently makes reference to the artist's legacy, deemed a great influence on the narrator/character/author. At some point in the narrative, Gurba unexpectedly recreates the alleged murder of Mendieta by her husband, sculptor Carl Andre ("The other day, as I was cleaning my bedroom, I decided, for fun, to act out Mendieta's murder", *M* 32). In spite of the apparent levity of the recreation ("for fun"), the character really endangers herself by attempting to mimic her fall ("I took off my clothes, set up my camera, and struggled against an imaginary husband...My shadow froze mid-plummet", *M* 32) and capture this image ("My camera clicked", *M* 32). As the eye of the camera, we are forced to attend a tangential scene of self-harm, and this shock-treatment could emphasize a sense of passive cruelty on the part of the reader¹⁷¹.

Chez Hong, c'est par une certaine forme de masochisme que l'autrice espère heurter son public. L'expérience des lectures revisitées ne va pas sans une forme d'autodérision et de dénigrement de soi qui a pour but de mettre mal à l'aise le spectateur (« My jokes were terrible and my delivery was awkward at best », *MF*, 47). Dans la quête du bide et d'une virtuosité du désastre (« If people didn't find my jokes funny, I wanted to bomb spectacularly while telling jokes about my life. I wanted to fall on my face doing it » *MF*, 45), on retrouve aussi la méthode des autoportraits de Pryor qui, selon Carpio, n'hésitait pas à se peindre sous les traits stéréotypés du macho ou de l'homme sexuellement insatiable. Carpio voit, dans ces postures peu flatteuses, un geste symbolique et sacrificiel de sa personne destiné à délivrer la communauté de ses animosités, tragiquement perpétué par la tentative d'immolation par le feu à la fin de sa vie. Carpio analyse notamment un sketch où Pryor surjoue l'ivrogne et le drogué comme une forme d'auto-abjection témoignant de l'incorporation d'une honte et d'une culpabilité héritées : sans nommer explicitement le racisme, il rend sensibles les symptômes d'une histoire de discrimination et son impact sur des corps opprimés¹⁷².

La douleur devient spectacle chez Gurba et Hong en invitant le lecteur à constater qu'elle est avant tout le résultat d'une fabrique culturelle à laquelle il participe activement. Plus généralement, les *memoirs* étudiés réfléchissent ainsi à l'association entre émotion et authenticité, en mêlant affectivité négative et artifice. Dans la généalogie théorique que propose

¹⁷¹ *Ibid.* 139-140.

¹⁷² CARPIO Glenda, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.* 98-100.

Nicholas Manning du concept de « sincérité », il montre bien que l'avant-garde contemporaine poétique américaine s'en méfie et taxe bien souvent ceux et celles qui s'en réclament de conservatisme, d'un rapport rétrograde à une conception du sujet unifié mais aussi d'une restriction de la possibilité poétique à l'expressivité affective¹⁷³. Pourtant, pour Manning, la posture sincère est toujours mêlée de rhétorique et d'intellectualité. Quand elle est utilisée par la critique, elle est un critère malléable et évolutif, à ne pas départir d'un contexte sociologique précis et de fonctions axiologiques et normatives¹⁷⁴. *Mean et Minor Feelings* témoignent d'une sincérité qui s'avoue comme spectacle : des sentiments sont communiqués *sincèrement* mais avec la conscience de ne pouvoir le faire que par le biais faillible et menteur des mots. Les émotions elles-mêmes ne sont pas naturalisées ni jugées à l'aune de leur authenticité, déconstruisant le postulat fréquent que constate Manning d'une association entre vérité et sentiment, d'une « sincérité émotionnelle¹⁷⁵ ». Autrement dit, ces textes ne font pas de choix dans le dilemme fréquent entre l'engagement sincère et la distance ironique¹⁷⁶ ; leur posture n'est pas dépourvue d'ironie vis-à-vis du sentiment qui naît d'artifices et qui est lui-même une fabrication sociale, leur engagement et témoignage politique n'en est pas pour autant amoindri.

Chez Gurba, le sujet se constitue aussi dans une forme de performativité théâtrale exagérée, de manifestation stylisée et de citation hyperbolique des déterminants sociaux qui le constituent. La défense du spectacle émotionnel comme stratégie de survie passe par une référence au documentaire *classique Paris Is Burning* réalisé par Jeannie Livingston sur la scène de voguing de la Latino House of Xtravaganza de Manhattan : « Being mean isn't for everybody. It's best practiced by those who understand it as an art form. These virtuosos live closer to the divine. They're queers. To observe the queer art of being mean, watch *Paris is Burning* » (*M*, 17). Nous avons vu que l'apologie de la méchanceté rejoignait la pratique du « shade », c'est-à-dire une maîtrise de l'attaque à des fins de protection dans des communautés *queer* marginalisées¹⁷⁷, mais ce qui est particulièrement intéressant dans le passage cité est l'élévation d'un certain type d'agressivité au rang de *technê* élitiste, acquise au prix d'une formation sophistiquée et fruit d'un travail ardu. Ce film a été violemment critiqué par bell

¹⁷³ MANNING Nicholas, « The Rhetoric of the Rearguard? Sincerity in Innovative American Poetics », *Transatlantica*, n° 1, 2016, [<https://journals.openedition.org/transatlantica/8133>], consulté le 7 juillet 2022. 2 et 5.

¹⁷⁴ MANNING Nicholas, *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai.*, Paris, Honoré Champion, 2013. 72-124.

¹⁷⁵ MANNING Nicholas, « The Rhetoric of the Rearguard? », art. cit. 1-2. « What, after all, is “actual feeling”? How is actual feeling to be distinguished from a supposedly artificial affect when all poetic emotion is necessarily, in part, a construction of an ethos, and thus an artificial product of a self-reflexive interrogation? ». Voir aussi pour l'expression « sincérité émotionnelle » MANNING Nicholas, *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai.*, *op. cit.* 166.

¹⁷⁶ MANNING Nicholas, « The Rhetoric of the Rearguard? », art. cit. 9.

¹⁷⁷ ADJERAD Gabrielle, « “I just don't want to be so likeable that anyone wants to rape me” », art. cit. 144.

hooks, qui l'a mis en cause en tant qu'appropriation blanche d'expériences noires et latino¹⁷⁸, mais aussi pour sa dimension spectaculaire, mettant en lumière les *balls* et non la vie privée des différents protagonistes. Pour hooks, Livingston transforme ces existences en dispositifs dramatiques destinés à un spectateur extérieur, dans un esprit général fantasmatique de rupture avec la réalité¹⁷⁹. Il est donc étonnant que Gurba se réclame d'une production si controversée, puisqu'elle a pris ailleurs des positions fermes contre des pratiques d'appropriation, mais il semble que, si elle le fait, c'est pour se réclamer d'une position plus proche de celle de Butler sur le film, dénigrant l'idée d'une authenticité sentimentale qu'il s'agirait de démasquer derrière les travestissements pour suggérer un mélange constant de vérité et de performativité. Pour Butler, le documentaire est ambigu car il montre que la performance de genre est toujours une répétition et une réarticulation des normes : ainsi, les sentiments mis en scène ne peuvent être perçus comme parfaitement contestataires ni, au contraire, comme purement aliénés. En réalité, ils occupent le terrain délicat et parfois embarrassant d'un entre-deux politique complexe¹⁸⁰. L'inspiration que trouve Gurba chez Venus Xtravaganza repose précisément dans la compétence et les efforts dont sa vie affective témoigne, et non dans le caractère brut de son émotivité. La diction de Venus est parfois excessive, ses gestes calculés, mais c'est ce degré de manigance qui confère à sa méchanceté le statut d'œuvre d'art dont elle serait l'autrice : « Venus Xtravaganza, a trans woman who's murdered partway through the documentary, inspires me to be a better mean. In a scene where she's so beautifully lit she looks like a painting, Venus cries, "You wanna talk about reading? Let's talk about reading!" » (M, 17). Venus réagit à quelqu'un qui prétendrait la « lire », c'est à dire mettre au jour l'échec de sa performance transparente de la féminité, mais Gurba cherche précisément la beauté dans cet écart à une nature absente¹⁸¹ : c'est la perception du labeur derrière son comportement qui crée de l'émulation (« a better mean ») ; ce sont la façon dont le corps franchit la ligne de la *mimesis* pour devenir son propre portrait (« she looks like a painting ») et la manière dont l'expressivité est perçue comme excessive et extravagante (« cries ») qui inspirent l'admiration et créent un sentiment saisissant de vérité.

La projection dans des personnages de la télé-réalité *The Real World* montre aussi l'adhésion de la narratrice à l'artifice :

I also blame MTV's *The Real World*. Do you even know what The Real World was? It was reality. It was a TV show where a bunch of fairly good-looking people with conflicting identity politics were put together in a house, plied with free alcohol, and filmed giving one another lectures and HPV [...]

¹⁷⁸ HOOKS bell, *Black Looks*, op. cit. 145-156.

¹⁷⁹ *Ibid.* 150 et 155.

¹⁸⁰ BUTLER Judith, *Bodies that Matter*, op. cit. 95.

¹⁸¹ *Ibid.* 88.

Pedro starred as the gay cast member. That was a thing in the nineties – the gay cast member. Like me, Pedro wasn't white. He was light skinned but not white; there's a difference. Pedro dated a black guy. He had a handsome face and spoke with a Cuban accent. When had a Cuban on TV last been so popular? [...] Pedro was dying of AIDS. He was doing it better than Magic Johnson.

Pedro had beef with one of his roommates, Puck. Puck was a white guy of the worst type: a white guy with a bicycle. [...]

A scene opens with Pedro being interviewed. In an accent similar to Mom's, he says, "I really have a big problem with Puck. I'm fixing myself a bagel with peanut butter and I'm really getting into it." Cut to Pedro in the kitchen. Sensual R&B plays as he slices a bagel. The musical choice suggests that gay Latinos sexually interact with everything. [...]

We don't see the fingering happen, but we see Puck walking out of the kitchen, seemingly chewing, and over his shoulder Pedro calls, "Did you stick your finger in the peanut butter?" Cut back to the interview, where Pedro confirms that yes, Puck stuck his finger up his nose and then fingered the peanut butter jar, licked his digit, and went on with his straight life. [...]

Watching this drama made me hungry for a bagel. It also made me wonder if Pedro ever got so frustrated he wished he could give Puck AIDS. (*M*, 57-58)

La jeune femme a un rapport affectif conflictuel à la télé-réalité qui est à la fois présentée comme une influence corruptrice (« I also blame MTV's *The Real World* ») aux principes vains (« fairly good-looking people with conflicting identity politics »), reposant sur des instincts hypocrites et pornographiques (que montre bien le zeugme, « giving one another lectures and HPV ») et en même temps élevée à une factualité suprême (« it was reality ») dans un renversement total de l'opposition entre simulacre et essence. Il y a dans cette idolâtrie de l'existence feinte des traces de la sensibilité *camp* que Susan Sontag associe à une adoration de l'artifice et de l'exagération, comme en témoigne l'attention aux mécanismes de voix-off et de montage qui amplifient la tension (« Cut to Pedro »)¹⁸². Pour Sontag, la disposition *camp* qui consisterait à contempler le monde comme un phénomène stylistique refuserait à la fois une distance indifférente au sentiment et, au contraire, une invasion passionnelle¹⁸³. La frivolité avec laquelle Gurba aborde la situation tragique de Pedro, atteint du SIDA, et le sérieux avec lequel elle traite la confrontation avec Puck n'est pas faite seulement d'ironie : on y trouve aussi une adhésion tendre à son expérience¹⁸⁴. La gravité avec laquelle Gurba raconte l'épisode du beurre de cacahuètes témoigne d'un désir d'élever le banal et l'insignifiant au statut d'événement (notamment avec la substantivation « the fingering »). On voit évidemment comment ce sérieux échoue, car les enjeux sont délibérément montrés comme dérisoires et ennuyeux (en témoigne la chute qui dégonfle le drame, « watching this drama made me hungry for a bagel ») mais, en même temps, l'indignation partagée avec Pedro est perceptible au-delà de la moquerie (« it also made me wonder if Pedro ever got so frustrated he wished he could give Puck AIDS »). Ce mélange de gravité et de légèreté comique apparaît dans la répétition obsessionnelle du nom de Pedro, qui lui confère un statut de légende. Comparé, bien que

¹⁸² SONTAG Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001. 510. « its love of the unnatural: of artifice and exaggeration ».

¹⁸³ *Ibid.* 533.

¹⁸⁴ *Ibid.* 541. « Camp is a tender feeling ».

cruellement, à Magic Johnson, Pedro est une figure mythique et idéalisée (« Pedro's accent soothed me. His beauty soothed me », *M*, 59) qui inspire à la narratrice un désir de se révéler à elle-même et à ses proches (« Pedro partly made me come out to my mom », *M*, 59) de sorte que le médiocre épisode dans la cuisine semble devenir l'objet d'une fixation affective sincère, en dépit de sa facticité.

Contrairement à ce que dit Sontag de la posture apolitique ou dépolitisée que la sensibilité *camp* supposerait, même si elle la rattache à la communauté homosexuelle, Gurba rapproche les excès de Pedro des performances subversive d'artistes *queer* latinos et latinas décrites par Muñoz : le *camp* est, pour lui, un mode de critique culturelle efficace qui permet d'aborder des idéologies hégémoniques sans les traiter sur le mode phobique ou tragique. Pour lui, l'adhésion au simulacre n'est pas seulement l'apanage d'une élite urbaine blanche et masculine. Au contraire, elle peut représenter un mode de survie dans un univers de représentations dominantes hostiles : performer le stéréotype pourrait en montrer l'inanité¹⁸⁵. Dans la scène décrite, Pedro est renvoyé à un rôle figé et étroit qu'il joue à la perfection (« Pedro starred as the gay cast member. That was a thing in the nineties—the gay cast member », « Cut to Pedro in the kitchen. Sensual R&B plays as he slices a bagel. The musical choice suggests that gay Latinos sexually interact with everything. »). Les choix de réalisation échappent à Pedro, mais Gurba prend plaisir à voir cet homme surjouer le poncif, voire y sauter à pieds joints. Gurba s'approprie la disproportion qui consiste à répondre à un incident culinaire par un scandale : il y a dans sa rhétorique de la démesure une manière de réagir à l'indifférence et à la pseudo-naturalité de certains comportements normatifs dont le texte cherche à montrer la nature révoltante et étrange (« fingered the peanut butter jar, licked his digit, and went on with his straight life »).

Le rapport au *camp* de Myriam Gurba, et l'affinité que cette disposition esthétique entretient avec les existences diasporiques, sont mis en valeur dans un entretien avec l'autrice Porochista Khakpour¹⁸⁶. Gurba interroge Khakpour sur le *camp* comme manière aristocratique de se distinguer d'une naturalité Américaine oppressante et désespérante. Khakpour affirme que toutes les identités, notamment celle des femmes, relèvent avant tout du *drag*, c'est-à-dire d'une forme de mascarade de la norme. Les personnes racisées peuvent aussi surjouer le stigmatisme de manière hyperréaliste pour se protéger d'une injonction à la vulnérabilité

¹⁸⁵ MUÑOZ José Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. 121 et 128.

¹⁸⁶ GURBA Myriam et KHAKPOUR Porochista, « Pessimism Is More Inclusive: Porochista Khakpour Interviewed by Myriam Gurba », *BOMB Magazine*, 29 mai 2020, [<https://bombmagazine.org/articles/porochista-khakpour/>], consulté le 7 juillet 2022. « Camp also attracts diaspora, becoming a mode we use to joyfully assert an “un-American” snobbishness. Why do you think that so many different diasporic communities gravitate to camp? »

traumatisée, l'humour permettant de mettre à distance la tragédie¹⁸⁷. Pour Khakpour, la civilisation américaine normative serait elle-même une performance particulièrement kitsch¹⁸⁸. Cette théâtralité apparaît dans la manière dont Puck, jeune homme blanc, interprète sa vie comme un acteur en jouant une comédie de caractère (« He delivered things on his bike. He was a bike messenger. He reveled in being disgusting in a very “boys will be boys” kind of way, and the show’s editors dedicated a segment to his grossness », *M*, 58) et dans l'éloge d'une féminité blanche qui trouverait son paroxysme chez les drag queens de Baltimore (« Baltimore drag queens make the prettiest white girls », *M*, 59). Dans sa réflexion sur des identités qui croisent des paramètres de genre, de nation, de classe et d'orientation sexuelle, *Mean* manifeste une disposition accrue à voir le monde à la lumière d'un répertoire théâtral segmenté, toujours réducteur, dans lequel il est néanmoins possible de piocher de manière ludique pour interroger le partage entre réel et artifice¹⁸⁹.

La revendication d'une certaine sincérité de l'artifice passe, chez Cathy Park Hong, par un éloge du stand-up comme mensonge :

When African American entertainers in the forties told tall tales for laughs backstage, they called these backstage jokes *lies*. Lies were tendentious, told on street corners, in pool halls and barbershops, away from the prim company of whites. Pryor told lies—by spinning stories, ranting, boasting, and impersonating everything from a bowling pin to an orgasming hillbilly. And by telling lies, Pryor was more honest about race than most poems and novels I was reading at the time. (*MF* 37-38)

Hong admire Pryor comme ventriloque de rôles à contre-emploi parce qu'il est, en somme, un *bon menteur*, et que, de manière paradoxale, son art de la tromperie le conduit à une forme d'exactitude et de justesse politiques. Pour mener à bien cette démonstration qui confine au paralogisme, Hong commence par poser la prémisse d'une affinité de la plaisanterie avec le mensonge, du rire avec l'escroquerie (« they called these backstage jokes *lies* »). En faisant du mensonge une simple appellation nominaliste, elle déconstruit ses connotations immorales et propose une généalogie plus innocente, faite de plaisir et de divertissement (« entertainers », « for laughs »). Elle donne aussi une portée politique au mensonge, dans la mesure où la

¹⁸⁷ *Ibid.* « Authenticity too often requires that one display their wounds and be so horribly tender that you can be cut right into. Camp is a sort of armor, a delightful one. Camp is an owning of the narrative. It forces the audience to reconsider their relationship with the subject. That injection of humor that camp provides feels so necessary—the lives of those on the margins are often so bleak and serious, and depicted as such, of course, for trauma porn. Camp is a welcome appropriation of the tragic, not just in favor of the comic, but in favor of a whole other argument—what is real and what is artifice. »

¹⁸⁸ *Ibid.* « If nature is the ultimate "authentic," then civilization must be seen as the true "camp." »

¹⁸⁹ Ceci est manifeste quand l'autrice montre que la téléralité lui fait découvrir des nouveaux habits, des nouveaux costumes, notamment celui de la lesbienne, plus proche de celui qu'elle souhaite embrasser même si évidemment caricatural et étriqué (« *The Real World : San Francisco* had a gay. *The Real World: Los Angeles* had a lesbian. The roomates found out when she wore her “I’m Not Gay but My Girlfriend Is” T-shirt to shoot pool », *M*, 59). On retrouve ce que Shohat et Stam disent du sujet hybride qui doit évoluer entre plusieurs performances théâtrales. Voir SHOHAT Ella et STAM Robert, *Unthinking Eurocentrism Multiculturalism and the Media*, New York, Routledge, 1994. 42. «The hybrid diasporic subject is confronted with the theatrical challenge of moving, as it were, among the diverse performative modes of sharply contrasting cultural and ideological worlds ».

dissimulation est également esquivée d'un monde blanc omniprésent aux yeux baladeurs (« backstage », « away from the prim company of whites ») porteur d'une forte injonction à la vertu à laquelle répond une irresponsabilité défensive (c'est le sens de « lies were tendentious » qui vient répondre à « prim »). Il est intéressant, dans ce passage, que Hong utilise l'expression « tall tales » pour désigner une pluralité de traditions orales folkloriques africaines-américaines. Dans l'histoire littéraire américaine, ces termes ont longtemps été utilisés pour désigner plutôt une production de l'ère jacksonienne issue du Sud-Ouest des États-Unis. Ces textes, caractérisés par une énergie mythomane et par des aventures corporelles grotesques et humoristiques révèlent l'aplomb et la foi des pionniers dans leur pouvoirs physiques¹⁹⁰. Toutefois, comme l'a montré Zora Neale Hurston dans son travail d'anthropologie, cette littérature emprunte aux histoires orales africaines-américaines caractérisées par un rapport élastique à la vérité et une tendance à emprunter les voix des autres¹⁹¹. La mégalomanie du conteur propre au *tall tale* prend alors un autre sens. Le rythme accumulatif (« Pryor told lies—by spinning stories, ranting, boasting, and impersonating everything from a bowling pin to an orgasming hillbilly ») dit bien l'emprunt d'un ton fanfaron et incongru aux prétentions cosmiques, mais la tendance à se grandir dans des histoires tirées par les cheveux et peu crédibles semble agir plutôt comme compensation d'un régime de pouvoir qui aurait tendance à mettre ce genre de voix en minorité.

Analysant un corpus de poésie européenne de l'après-guerre travaillée par le doute, avouant explicitement sa nature mensongère et faisant de l'incertitude une « idole paradoxale¹⁹² », Nicholas Manning considère que ces déclarations sceptiques quant aux possibilités du langage sont autant de captations du lecteur qui raffermissent le discours, lui confèrent force et autorité. Ces textes rejouent l'antique « paradoxe du menteur » d'un poème qui se désignerait lui-même comme insincère :

Autrement dit, si tout poète, et tout poème, feint et dissimule, et que l'objet que nous avons ici sous les yeux, où cet opprobre est exprimé, constitue bien un texte poétique, la feinte et la dissimulation qu'il identifie ne peuvent qu'être, elles aussi, feintes et dissimulées¹⁹³.

Hong ne dit pas autre chose quand elle se réclame d'un menteur, qui en mentant serait plus honnête que les autres (« And by telling lies, Pryor was more honest about race than most poems and novels I was reading at the time »). Si tout comme Pryor qu'elle admire, elle ne dit pas la

¹⁹⁰ Ils sont souvent associés à un éthos qui serait substantiellement américain, celui de la Frontière, fait de confiance dans le bon sens et d'indépendance : « it contains, in short, a set of values that affirms common sense, self-reliance and a kind of predictability in the world ». HILL Hamlin, « Modern American Humor: The Janus Laugh », *College English*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 170-176. 171.

¹⁹¹ Sur cette manière dont Zora Neale Hurston a pu se réapproprier le *tall tale* et en montrer les origines africaines-américaines, voir SANDERS Barry, « How to Tell a Story in America: (Make It All True, Damned Near) », *The North American Review*, vol. 284, n° 1, 1999, p. 38-42. 40.

¹⁹² MANNING Nicholas, *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai.*, op. cit. 414.

¹⁹³ MANNING Nicholas, *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai.*, op. cit. 412.

vérité, et que toute production poétique est essentiellement distorsion, alors elle cherche étonnamment à rassurer sur les certitudes qui se logent au sein de son scepticisme. Il en va là d'une sincérité cartésienne « selon laquelle le doute avoué de la valeur de la parole se trouve souvent doté d'une puissance positive¹⁹⁴ ». La négativité et la rigueur dont fait montre Hong dans son examen critique de toute une production littéraire (« most poems and novels I was reading at the time ») n'est pas loin de construire une « démarche expérimentale » dans laquelle doute et croyance seraient moins des pôles opposés que des étapes logiques et dialectiques¹⁹⁵. En s'avouant comme humblement factice, le texte « confirme l'existence d'une "vérité silencieuse", rendue perceptible par ce discours défaillant¹⁹⁶ », ici celle qui a longtemps été décrédibilisée comme « mensonge » africain-américain.

4. La charge de la preuve

Tout en faisant le choix du spectacle contre celui de l'authenticité, ces *memoirs* n'en cherchent pas moins à rendre tangibles les perceptions provoquées par les discriminations, précisément parce que ces dernières sont sans cesse remises en question, y compris par les personnes qui les ressentent. C'est le sens des références intertextuelles chez Hong et Clemmons qui semblent avoir valeur de crédit épistémique et de légitimation d'une expérience mineure considérée comme sujette à caution. Iris Marion Young évoque les émotions difficiles qui naissent lorsqu'un sujet cherche à donner voix à des dominations, dans un contexte libéral où elles entrent en contradiction avec les principes explicites et idéaux d'égalité :

When the more bold of us do complain of these mundane signs of systematic oppression, we are accused of being picky, overreacting, making something out of nothing, or of completely misperceiving the situation. The courage to bring to discursive consciousness behavior and reactions occurring at the level of practical consciousness is met with denial and powerful gestures of silencing, which can make oppressed people feel slightly crazy¹⁹⁷.

Être accusée de surréagir, d'exagérer, de mal percevoir : autant de reproches qui deviennent des injonctions au silence et à la dissociation psychique entre expérience intuitive et sanction sociale. Dans le champ des études du droit, des théoriciennes ont pu évoquer le défaut de crédit qui affecte les personnes minorisées, dont le témoignage tend à être dévalorisé au regard de ceux d'hommes blancs. Lolita Buckner Innis plaide, par exemple, en faveur de la vidéosurveillance qui aurait tendance à agir comme « témoin blanc [nous traduisons] », selon ses propres termes, en venant valider l'existence de discriminations racistes¹⁹⁸.

¹⁹⁴ *Ibid.* 418.

¹⁹⁵ *Ibid.* 421.

¹⁹⁶ *Ibid.* 429.

¹⁹⁷ YOUNG Iris Marion, *Justice and the Politics of Difference*, *op. cit.* 134.

¹⁹⁸ INNISS Lolita Buckner, « Video Surveillance as White Witnesses », *Ain't I a Feminist Legal Scholar Too?*, 30 septembre 2012, [<http://innissfls.blogspot.com/2012/09/video-surveillance-as-white-witnesses.html>], consulté le 7 juillet 2022. « video surveillance is the modern day white witness ».

Hong raconte le discrédit jeté sur la formulation d'une expérience de la domination par une anecdote. Elle fait état de l'expérience désagréable de la poétesse Prageeta Sharma, nommée professeure à l'Université du Montana, qui a protesté contre des atteintes discriminatoires à sa personne et s'est progressivement vue dépouillée de toutes ses prérogatives de direction, à l'instar de son père une génération avant elle. Après cette histoire qui a valeur d'exemplum, Hong prend un temps pour anticiper la défiance du lectorat qui se pencherait sur son épaule pour jeter un regard sceptique sur le récit :

I can feel a reader's incredulity prickling the back of my neck, where that reader might overlook the structural racism that connects the events to conclude it must be a problem with the family—a venality, an unruliness—that runs in the blood. [...]. Sharma's experiences enrage me but they don't surprise me. But because we know we won't be believed, we don't quite believe it ourselves. (MF, 26)

En construisant la figure d'un lecteur sourcilieux, vigilant et qui ne s'en laisserait pas compter (« I can feel a reader's incredulity »), Hong montre bien que les sentiments mineurs dont elle parle occasionnent eux-mêmes une réponse au deuxième degré. À l'expérience incommode de la violence s'ajoute le sentiment d'être réduit au silence, de ne pas être cru et transformé en coupable de ses propres infortunes. Hong trouve une image frappante d'invasion pour décrire cela : une substance dégoulinante et désagréable qui lui coulerait le long de la nuque (« prickling the back of my neck »). Plus elle assure le lecteur de la vérité de ses dires, plus elle montre le caractère insidieux et destructeur de ce doute systématique qui ébranle ses certitudes et sa santé mentale (« But because we know we won't be believed, we don't quite believe it ourselves »). Il en va ainsi de la folie que décrivait Young et qui correspond à la mise en question d'une expérience intime : si la réalité que j'évoque n'est pas confirmée par autrui, alors je dois être un narrateur non fiable – névrosé ou psychotique – et le problème doit se loger dans ma propre conscience plutôt que dans le monde qui m'entoure. L'allégation raciste est pourtant là, en filigrane, même si elle n'est pas formulée explicitement et ramenée à un héritage incommode de *caractère* (« a venality, an unruliness- that runs in the blood »). La discrimination consiste à faire, précisément, du mauvais sang la cause qui propage la mythomanie, fait circuler les fables invraisemblables, la preuve du mensonge et du vice¹⁹⁹.

Clemmons évoque plutôt la méfiance hostile qu'elle rencontre lorsqu'elle se désigne comme une personne noire, alors qu'elle a la peau claire :

At a party during my senior year of high school, when my friends and I were just beginning to drink beer and learn how to be ourselves in the company of these new factors—drunkenness, adulthood—I

¹⁹⁹ Bennett Capers parle des impensés du système judiciaire américain qui repose sur un système de preuve suffisante supposé garantir la solidité de ses conclusions mais qui néglige de prendre en compte les différentes preuves qui échappent à l'institution et qui attestent de ses biais : il suggère par exemple que la race jouerait comme preuve dans l'inculpation d'accusés, sans que cela soit reconnu officiellement. CAPERS Bennett, « Evidence Without Rules », *Notre Dame Law Review*, vol. 94, n° 2, 2019, p. 867-907. 887.

mentioned, as I often did (I fashioned myself as a politically engaged contrarian in my high school years), that I was the only black person at the party.

“But you’re not, like, a *real* black person,” a white girl named Anabel said to me, smiling, solicitation in her eyes. I felt ashamed, stunned. Uncomfortable, I said nothing, and after that day I never spoke to her again, indignant, but still unsure how to respond. (*WWL*, 27)

Le caractère de couperet que représente l’accusation de fausseté, ou tout au moins de défaut de réalité, est bien montré par l’italique (« But you’re not, like, a *real* black person »). L’insistance sur le « réel » (« real ») doit être comprise relativement à l’aspiration de Thandi à s’inscrire dans la communauté africaine-américaine, qu’elle associe ailleurs schématiquement à la culture hip-hop. Le « réel » (« real ») est un étalon crucial de cette culture, repris par le féminisme de troisième vague pour se réclamer d’une authenticité pratique à rebours des abstractions théoriques et postmodernes des générations précédentes²⁰⁰. Ne pas être réelle, c’est se voir refuser l’accès à ces deux communautés. L’attaque est d’autant plus mal vécue qu’elle vient confirmer le sentiment d’une performance de la rébellion (« I fashioned myself as a politically engaged contrarian in my highschool years »). Dans une atmosphère de malaise général, Thandi elle-même demeure silencieuse et procède au déni de ses sensations (« I said nothing, and after that day I never spoke to her again, indignant, but still unsure how to respond »). La difficulté à formuler quelque chose de la blessure s’explique par ce sourire (« smiling, solicitation in her eyes ») qui, par son inconscience de heurter, invalide davantage le ressenti. En disant le sentiment par l’écriture (« ashamed, stunned ») à défaut de l’avoir exprimé au moment même, Clemmons l’actualise et tente de lui attribuer la réalité qu’on lui refuse. En l’affirmant, elle revendique une existence qui avait été mise en doute, en raison de son caractère liminal.

Chez Clemmons comme chez Hong, on trouve, du fait de cette présomption de fausseté, un désir d’argumenter et de prouver la réalité des émotions évoquées. Le jeu des citations, dans les deux textes, est à cet égard ambivalent car il a, tout à la fois, la fonction de déguiser et de consolider une démonstration. Clemmons, par exemple, s’approprie des textes de Jean-François Lyotard ou d’Adrienne Rich, qui figurent dans le texte sans signature. Il faut aller à la fin du livre et lire les minuscules notes de bas de page pour comprendre qu’elle nous a parfois parlé par la voix d’un autre, créant, de fait, une forme de confusion sur l’originalité de ses propos. Cette forme de kleptomanie discrète entre en écho avec la réflexion qu’engage l’auteurice sur son statut de métisse, toujours soupçonné de facticité et d’artificialité, toujours chargée d’imposture. Il est tout à fait possible de lire l’ouvrage sans se douter de ce palimpseste car les textes cités ne sont pas encadrés de guillemets, mais d’autres exemples nous mettent sur la piste

²⁰⁰ WŁODARCZYK Justyna, *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writings*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010. 37-40.

de la supercherie, comme lorsque Clemmons évoque l'impact de la mort d'une mère sur l'écriture d'un livre qui lui serait dédié. Puis, au paragraphe suivant, elle divulgue que ces mots proviennent de l'autobiographie de Barack Obama : « This passage comes from the preface to the 2004 edition of *Dreams from My Father*, which contextualizes the book nine years after its original publication in 1995 » (WWL, 156). L'illusion nous dupe, mais l'objectif d'une telle tromperie est d'affermir la réalité de ces émotions liminales dont Clemmons tient à nous montrer qu'elles ne lui sont pas propres, qu'elles ont une généalogie publique et collective. Face à une journaliste qui l'interroge sur ce « piège », Clemmons dit s'être inspirée de *Reality Hunger* de David Shields, livre qui compile des citations non attribuées. En empruntant le même procédé, Clemmons affirme vouloir restituer la manière dont nous traitons l'information en ligne, et particulièrement sur les réseaux sociaux : nous empruntons des fragments de-ci de-là pour définir notre identité par une consommation culturelle hétéroclite. Ce « vol » isole les textes de leur contexte, ce qui a pour bénéfice de déconstruire le concept d'authenticité²⁰¹.

La citation de Lyotard, reproduite sur une page entière, crée pourtant un décrochage avec la voix de Clemmons : « We will see that the same cannot be said for the sublime feeling. The relation of thinking to the object presented breaks down. In sublime feeling, nature no longer “speaks” to thought through the “coded writing” of its forms » (WWL, 118). La désignation référentielle (« same ») ne trouve pas d'antécédent grammatical à la page suivante car la citation est tronquée. Par ailleurs, le ton docte et sophistiqué tranche avec la prose épurée de Clemmons. Cependant, thématiquement, la déroute de la pensée évoquée par Lyotard (« relation of thinking to the object presented breaks down ») éclaire celle que vit Clemmons suite au deuil et l'éclatement du code (“coded writing”) fait suite aux réflexions sur l'impossibilité mathématique de quantification des affects dont nous avons déjà parlé. Grâce aux citations, Clemmons déroule un fil logique, parfois heurté, mais qui procède par étapes consécutives. En empruntant à Lyotard, elle joue de manière ironique avec les usages de la citation par la postmodernité, « une sorte de *bricolage* » caractérisé par une « fréquence élevée de citations d'éléments des périodes ou styles antérieurs²⁰² ». Clemmons formule moins un constat désabusé sur l'impossibilité de produire une pensée authentiquement singulière dans un monde saturé de représentations qu'un désir de corroboration et de validation de l'expérience subjective par le recours à l'impersonnel²⁰³. L'intention de l'autrice n'est pas tant d'exprimer

²⁰¹ MALEC Jennifer, « "Being in South Africa as an author has shifted my perspective"—Zinzi Clemmons chats to The JRB about her debut novel, *What We Lose* », *The Johannesburg Review of Books*, 4 juin 2018, [<https://johannesburgreviewofbooks.com/2018/06/04/being-in-south-africa-as-an-author-has-shifted-my-perspective-zinzi-clemmons-chats-to-the-jrb-about-her-debut-novel-what-we-lose/>], consulté le 19 avril 2023.

²⁰² JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1985. 6.

²⁰³ Marjorie Perloff remarque que T.S. Eliot fut critiqué précisément pour un usage de la citation qui contrevenait à l'objectif de la poésie, exprimer des sentiments singuliers dans une voix originale : « Rickword's basic charge is quite clear : citation, especially citation that draws on other languages, undermines and destroys the very essence

des affects idiosyncratiques que d'établir la réalité de certaines émotions par la pluralisation de leurs occurrences, jouant sur le caractère commun et empiriquement observable de ces phénomènes esthétiques. Puisque Clemmons se réfère à des auteurs et des autrices connus, on pourrait croire que la citation performe ce qu'Antoine Compagnon appelle une relation indicielle ou iconique au système cité : « une motion de confiance, ou de censure (ce qui revient au même du point de vue de la reconnaissance), par laquelle le citateur s'absente, dégage sa propre responsabilité, renvoie l'énonciation²⁰⁴ ». Elle s'abriterait derrière une *auctoritas*²⁰⁵ qui la démettrait en tant que locutrice et jouerait sur le pouvoir d'un nom comme source de légitimation de l'expérience décrite. Cependant, le nom est absent ou n'apparaît qu'en deuxième lecture attentive du paratexte. Il semble, dès lors, que Clemmons a davantage recours à une fonction ancienne de la citation décrite par Aristote, un usage rhétorique d'un témoignage inclus dans le texte sans sa source, ayant la force de preuve d'un proverbe ou d'une parole ancienne. Clemmons s'affranchit des sujets, elle fait des textes cités des proverbes admis, des témoignages sans témoins²⁰⁶ faisant apparemment l'objet d'un consensus et agissant dans un rapport symbolique au texte citant. La citation devient « opérateur logique » qui impose la « force d'une idée ou d'une loi » sur des voix singulières et des noms propres²⁰⁷.

Les nombreuses citations, chez Hong, appuient aussi l'argumentation. Pourtant, elle n'élude pas les noms et semble précisément s'en contenter pour inspirer au lecteur l'impression d'une scientificité fondatrice sur laquelle elle s'appuierait. Il suffit de voir comment elle rend hommage à Sianne Ngai et à l'ouvrage *Ugly Feelings*, qui représente une matrice importante de l'ouvrage :

My term “minor feelings” is deeply indebted to theorist Sianne Ngai, who wrote extensively on the affective qualities of *ugly feelings*, negative emotions—like envy, irritation, and boredom—symptomatic of today’s late-capitalist gig economy. Like ugly feelings, minor feelings are “non-cathartic states of emotion” with “a remarkable capacity for duration.” (*MF*, 56)

Hong fait honneur à Sianne Ngai mais prend bien soin de montrer que le texte théorique a généré une création nouvelle qu'elle s'approprie (« my term »). Sa façon de citer Ngai sans faire référence au titre de l'ouvrage est symptomatique : elle donne à la citation l'allure d'une référence conversationnelle, assez cavalière, qui ne s'embarrasserait pas de détails et en viendrait directement à la substance du propos (« wrote extensively on »). Plus tard, on trouvera

of poetry, which is (or should be) the expression of personale motion—emotion conveyed, of course, in the poet’s own words, invented for this express purpose ». PERLOFF Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010. 2-3.

²⁰⁴ COMPAGNON Antoine, *La Seconde main, ou, Le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, version eBook. 174.

²⁰⁵ Originellement Compagnon explique qu'il s'agit d'« une phrase d'un discours théologal répétée dans un autre discours théologal ». *Ibid.* 501.

²⁰⁶ *Ibid.* 289.

²⁰⁷ *Ibid.* 170-171.

la mention suivante : «The scholar Kathryn Bond Stockton writes about how the queer child “grows sideways”» (*MF*, 69). Il y a moins de solennité que chez Clemmons, le propos est inséré brièvement dans sa réflexion, et on ne trouve aucun appareil de notes en bas de page ou en fin d’ouvrage. Il semble toutefois que l’effet de révérence est plus fort (« the scholar »). Les noms connus qui parsèment le livre ont l’allure d’arguments d’autorité qui dispensent l’essai d’entrer davantage dans la profondeur des différentes démonstrations. *Minor Feelings* se lit comme une synthèse créative qui ouvrirait la voie vers d’autres ouvrages : grâce à la référence universitaire, elle signale qu’elle se situe dans un champ épistémologique et ne se contente pas de transmettre des sensations personnelles. On retrouve pourtant la même fonction de partage que chez Clemmons, comme si la solitude des expériences affectives de la discrimination ou le trouble de l’isolement l’avaient conduite à se forger une armée solidaire de camarades intellectuels.

Ce désir de corroboration de sentiments subjectifs passe aussi, chez Zinzi Clemmons, par le recours au document. Tandis qu’elle revendique la partie fictionnelle de son *memoir* en fustigeant les lectures purement autobiographiques de son œuvre, le texte se montre méfiant vis-vis de l’expérience personnelle, toujours appuyée par des récits qui ne lui appartiennent pas, des extraits d’articles de journaux, des rapports sociologiques chiffrés, des définitions de dictionnaire ou des graphiques. Tout se passe comme si le récit de soi cherchait à se neutraliser et à s’objectiver, dans une conscience aiguë de ses propres partis pris. Selon Naomi Toth, cette insertion documentaire dans une part importante de la production contemporaine témoigne d’un rapport renouvelé entre esthétique et justice. Pour Toth, on a affaire à des œuvres d’art travaillées par l’imaginaire judiciaire, qui cherchent tout à la fois à s’y substituer et à s’en départir par leur critique de l’institution et par la conscience d’une tension entre esthétique et politique. Le registre documentaire de Clemmons aspire à suppléer la justice dans la production épistémique d’une réalité affective peu mise en valeur, et dans l’examen critique de pièces qui interrogent ce que l’on entend communément par réalité²⁰⁸. Pourtant, en raison peut-être de ce à quoi Clemmons cherche à faire justice, c’est-à-dire une vérité du sujet, les vérités empiriques des sciences sociales ne concordent pas avec une satisfaction poétique. De même, son texte témoigne d’une discordance entre la reconnaissance qu’elle veut accorder à certains états de fait et le mécontentement politique qu’occasionne ces validations, qui ne compensent pas un manque de justice sociale²⁰⁹.

²⁰⁸ TOTH Naomi, « Just Art. Documentary poetics and justice », *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, n° 13, 2020, p. 1-21. 2-3 et 6.

²⁰⁹ *Ibid.* 7 et 9.

Comme le rappelle Perloff, l'étymologie du document inclut la notion de preuve²¹⁰ et, dans un moment littéraire où l'information se démultiplie, il devient de plus en plus difficile d'écrire le sujet lyrique sans proposer de dialogue entre le sentiment et une matrice de preuves publiques²¹¹. Dans une analyse d'un poème de Howe consacré au décès de sa mère, Perloff suggère que la tâche de l'éloge est rendue plus ardue par la disponibilité de photographies, de citations, de noms et de chiffres qui agissent comme autant de documents contraignant l'autrice à se rabattre sur le langage des faits pour créer de nouvelles ambitions poétiques²¹². Clemmons crée aussi une conversation entre ses propres sentiments et une vaste base de données.

C'est sur la base d'une absence de fondements objectifs et de témoignages solides qu'elle commence par décrédibiliser la peur qu'elle peut ressentir en Afrique du Sud, implicitement associée à de la paranoïa ou à de l'anxiété :

I have never personally been a victim of violence in South Africa [...] But most of what I experience is secondhand, from my family and the news [...] I see no evidence of the horror, which is what makes it terrifying to me. This is the secret I have long held from my family: South Africa terrifies me. It always has. When I am there, I am often kept awake in bed at night, imagining which combination of failed locks, security doors, and alarms will allow a burglar inside, inviting disaster. (WWL, 10)

C'est un mélange de surexposition aux médias et aux récits d'autrui qui créent chez la narratrice ce sentiment inavouable, de sorte que la référence aux nouvelles (« the news ») agit moins comme une garantie de véridicité que comme le symptôme d'une psychose collective incarnée dans les murs de sécurité qui protègent les maisons, les clôtures électriques et les gardes en patrouille. Pourtant, la peur du crime existe et doit être nommée même en l'absence de preuves, voire même précisément parce que l'absence de preuves l'avive (« I see no evidence of the horror, which is what makes it terrifying to me »). Clemmons n'aligne pas des gages de cette horreur rampante mais montre la nature commune de ce sentiment de danger particulièrement difficile à fonder sur des constatations objectives. C'est pourquoi quelques pages plus tard, on trouve des extraits d'un post de blog (« From a blog post, “ Some observations on Race and Security in South Africa, ” January 6, 2015, by Mats Utas, a visitor to Durban from the Nordic Africa Institute », WWL, 20) qui cite des interviews avec différents habitants de Durban qui attestent qu'ils sont exposés au risque sans en avoir fait l'expérience en première personne. En note de bas de page, le texte d'Utas anticipe des remarques négatives du lectorat et cherche à rassurer sur son caractère non biaisé et non partisan (« I am neither diminishing incidents of crime in Durban nor arguing that people have no reasons to protect themselves », WWL, 20). Ce geste sécurisant et amadouant a pourtant valeur de prétérition car

²¹⁰ PERLOFF Marjorie, « “The Rattle of Statistical Traffic”: Citation and Found Text in Susan Howe's *The Midnight* », *boundary 2*, vol. 36, n° 3, Fall 2009, p. 205-228. 207.

²¹¹ *Ibid.* 208.

²¹² *Ibid.* 224 et 227.

une intention biaisée avouée guide la lecture des statistiques données (« However in this text I am more interested in how insecurity cements racial categories », *WWL*, 20). Clemmons utilise paradoxalement des preuves pour montrer que des sentiments négatifs dont on ne saurait prouver l'origine existent²¹³.

Mais le rapport entre la vérité de la preuve et la fonction de justice conférée au texte est surtout perceptible dans les emprunts au rapport de la Truth and Reconciliation Commission sud-africaine. Après la fin de l'apartheid, sous la direction de l'archevêque Desmond Tutu, victimes et bourreaux défilent devant cette commission nommée par le bras législatif de l'État, pour raconter les atrocités du précédent régime autoritaire et poser les fondations d'une nouvelle nation démocratique. La recherche a pu mettre en valeur que l'objet de cette commission consistait à rendre une justice réparatrice plutôt que punitive, avec une volonté de faire émerger la vérité pour panser les plaies individuelles et guérir la collectivité dans un moment de transition politique²¹⁴. Clemmons, quand elle évoque son collage d'extraits du rapport final de la Commission, loue la valeur d'une reconnaissance publique des torts de la nation, accessible dans un document gratuit en ligne. Selon elle, la cécité historique et l'absence de réparations liée à l'esclavage aux États-Unis conduit le pays à un certain état de folie dont témoigne l'attentat de Charlottesville²¹⁵. Théoriquement, elle valorise ainsi le lien entre écriture et justice. Les extraits du rapport qu'elle intègre concernent principalement les agissements de Winnie Mandela :

From the Truth and Reconciliation Commission of South Africa's report, volume two
The Mandela United Football Club (MUFC) was the source of considerable violence and controversy between 1987 and 1989. Whilst Ms Madikizela-Mandela denied this, both the liberation movement externally and the MDM [Mass Democratic Movement] internally recognized it and stated so clearly in their statements of 16 February 1989. In the face of criticism and concerns raised by senior leaders of the liberation movement both at home and in exile, as well as the outrage of the local community, it is difficult to understand why she failed to recognize the threat that the club was posing and how damaging this was to herself. Her reluctance to disband the club is inexplicable. Ms Madikizela-Mandela denied in her testimony that there was a close relationship between her and the youths who lived on or frequented her property. However, the testimony of former MUFC members, and of individuals who tried to dissuade her from this association, indicates that Madikizela-Mandela took a much more active interest than she has admitted. The MDM statement affirms this: Not only is Mrs. Mandela associated with the team, in fact the team is her own creation. (*WWL*, 138)

²¹³ Lorsqu'une journaliste ironise sur le caractère maladroit de cet extrait de blog, Clemmons a d'ailleurs tendance à souligner le caractère anthropologique et scientifique de ce texte qu'elle a inclus pour pluraliser les récits sur l'Afrique du Sud. WATSON Alexandra, *The Mechanics of Loss*, art. cit.

²¹⁴ ROTBERG Robert I. et THOMPSON Dennis F. (dir.), *Truth v. Justice: the Morality of Truth Commissions*, Princeton, Princeton University Press, 2000. 124-125.

²¹⁵ BALESTIER Courtney, « Cutting Away the Obvious w. ZINZI CLEMMONS », art. cit. « For me, that part especially is really a special part of the book because of the significance of that document and what it means. And I've actually thought about it a lot recently, with things that are happening in the States politically like Charlottesville especially. Well you've never had that sort of acknowledgement here and I think it's become even more clear over time what effects that has had that we've never had formal reparations, I mean it's controversial to even suggest that we should consider doing reparations. »

Le texte fait référence à des faits se déroulant à deux époques différentes. Un premier procès de Winnie Mandela avait été déclenché en 1991 suite aux plaintes liées au comportement du Mandela United Football Club, la garde rapprochée de Winnie Mandela qui faisait régner terreur et intimidation à Soweto à la fin des années 1980. L'incident particulier de l'enlèvement de quatre jeunes dans la résidence de cette dernière, et de la mort de l'un d'entre eux, Stompie Moeketsi Seipei, la conduit à comparaître : ce sera finalement Jerry Richardson qui sera inculqué²¹⁶. Puis, une commission spéciale de la Truth and Reconciliation Commission réexamine les faits, fait émerger de nouveaux meurtres et de nouveaux témoignages également cités par Clemmons. Dans le passage ici cité, il faut remarquer comment le rapport prend acte contre Winnie Mandela en dépit de son absence de confession et de son silence (« Ms. Madikizela-Mandela denied this »). Il affirme le lien entre cette femme politique et le MUFC de manière péremptoire. Plus tard, dans le texte de Clemmons, ce sera le lien indiscutable de Winnie Mandela au meurtre de Seipei qui sera affirmé par l'intermédiaire du rapport : « The various versions, with the exception of that of Erasmus, all implicate Ms. Madikizela-Mandela, either directly or indirectly, in Seipei's murder or its attempted cover-up » (WWL 144). Cet appui sur le témoignage de personnes affectées et traumatisées rappelle le dispositif non adversatif de la commission qui était censé donner la parole aux victimes (« the outrage of the local community », « the testimony of former MUFC members, and of individuals who tried to dissuade her from this association »), leur permettre de raconter leur histoire librement, sans que leur parole soit interrogée de manière dubitative comme dans le système judiciaire traditionnel²¹⁷. À des fins réparatrices, il s'agissait de leur restituer le droit à être reconnus comme porteurs de vérité sans obligation d'*audi alteram partem* (d'entendre l'autre côté)²¹⁸. Cette particularité du statut juridique des conclusions de la commission est particulièrement visible dans l'extrait, qui s'appuie largement sur des témoignages comme preuves, faisant écho à la manière dont le rapport privilégia la probabilité sur l'éviction de « tout doute raisonnable » en retenant comme pièces à conviction des effets de corroboration et de récurrence²¹⁹. Clemmons se sert du rapport, qui épouse une forme plus objectiviste et factuelle que la rhétorique sentimentale des audiences, faisant allusion à des documents et à des dates (« in their statements of 16 February 1989 »)²²⁰. Cette réification positiviste des mauvais sentiments à l'endroit de Winnie Mandela participe d'une certaine vision de la vérité défendue par la commission qui me semble pertinente pour comprendre les intentions du texte de Clemmons

²¹⁶ Pour un bon résumé des faits, voir HOLMES Rachel, « Queer Comrades: Winnie Mandela and the Moffies », *Social Text*, n° 52/53, 1997, pp. 161-180.

²¹⁷ ROTBERG Robert I. et THOMPSON Dennis F. (dir.), *Truth v. Justice*, *op. cit.* 127-128.

²¹⁸ *Ibid.* 136.

²¹⁹ Sur les types de preuves retenues par le rapport, regarder la note 20 : *Ibid.* 285.

²²⁰ *Ibid.* 131.

en miroir : il ne s'agit pas tant de faire émerger un savoir nouveau que de procéder à une reconnaissance de ce qui était su mais ignoré officiellement²²¹.

Pourtant, le texte réfléchit lui-même à l'insuffisance de l'écriture comme procédure de justice. En dépit de l'importance historique de la remise du rapport et de sa publication, celui-ci ne cesse depuis d'être commenté et amendé en Afrique du Sud. Les conclusions qu'il permet relèvent d'une vérité partielle tenant à des sources détruites, des corps non identifiés, des sélections drastiques des témoignages représentés. La lecture du témoignage qu'insère Clemmons, dans les conflits partisans entre l'ANC et le MDM qu'il révèle, nous rappelle le processus anxiogène d'écriture du rapport, qui se devait de compiler des données innombrables, de faire droit à une pluralité de voix tout en prenant la mesure de l'importance du document pour les années à venir²²². Comme dans le texte de Clemmons, il s'agit moins de faire reluire la vérité dans toute sa pureté que de réduire les mensonges en circulation²²³. Une historiographie féministe a, par exemple, souligné l'effacement des voix de femmes dans le rapport de la commission, la faible fréquence de récits de viol et leurs distorsions quand ils y figurent²²⁴. La fonction thérapeutique du récit, qui était la grande mission de la commission, est mise en doute par la réaction de Winnie Mandela que consigne le passage cité par Clemmons. Cette dernière n'a pas reconnu son lien au MUFC et ceci est présenté comme un mystère inexplicable (« it is difficult to understand why she failed to recognize the threat that the club was posing and how damaging this was to herself. Her reluctance to disband the club is inexplicable »). Les mauvais sentiments que propage le rapport sont ceux d'une justice finalement non rendue²²⁵ : le déni persistant de Mandela, qui ne souhaite pas avouer pour obtenir une amnistie et bénéficia d'une forme d'impunité, dit l'importance de manifester littérairement ce qui se « passa horriblement mal [nous traduisons]²²⁶ » mais ne porta jamais vraiment atteinte à des figures de pouvoir prises dans des logiques opportunistes. Si le texte de Clemmons cherche à rendre tangibles des souffrances par l'intermédiaire du document historique, il n'en conclut pas pour autant à la mise

²²¹ *Ibid.* 133. « In such cases the issue is not so much that of a lack of knowledge as of the refusal to acknowledge the existence of these political atrocities. »

²²² *Ibid.* 279-281.

²²³ *Ibid.* « To paraphrase Ignatieff, the hearings and other revelations succeeded in reducing the number of lies that circulated unchallenged. »

²²⁴ ROSS Fiona C., *Bearing Witness: Women and the Truth and Reconciliation Commission in South Africa*, Londres, Pluto Press, 2003.

²²⁵ Cela rappelle l'esprit général de la commission, favorisant le pardon à la rétribution, quitte à accorder des amnisties aux bourreaux en échange de leur confession : ROTBERG Robert I. et THOMPSON Dennis F. (dir.), *Truth v. Justice, op. cit.* 128. « As far as perpetrators were concerned, what was required was full disclosure as a condition for amnesty, not prosecution and punishment; it amounted to an exchange of truth for indemnity. »

²²⁶ Les seuls mots de reconnaissance de Winnie Mandela lors de son audience devant la TRC furent : « I am saying it is true, things went horribly wrong. I fully agree with that ». Sur le déni de Mandela lors de la commission, voir POHLANDT-McCORMICK Helena, « Controlling Woman: Winnie Mandela and the 1976 Soweto Uprising », *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 33, n° 3, 2000, p. 585-614. 588.

en question structurelle d'un système par le biais littéraire, ni à la conversion de la vérité en praxis sociale ou institutionnelle²²⁷.

III. Impossibles thérapies

1. Fantômes et mélancolie

Mean figure l'incapacité du personnage à guérir de ses souffrances liées à l'agression sexuelle par le biais d'une figure de fantôme, celui de Sophia, femme violée et tuée par le même homme. L'héroïne ne connaissait pas Sophia mais, ayant survécu, elle a le privilège de pouvoir raconter son histoire et d'imaginer celle de la défunte. Dès le début du texte, on comprend que le personnage vit en compagnie de ce spectre, qui incarne à la fois une obsession non désirée et un partenariat psychique nécessaire : « Sophia is always with me. She haunts me » (*M*, 3). Les travaux d'Avery Gordon sur la hantise comme manifestation de systèmes abusifs de pouvoir et de violence sociale ont permis de montrer que *Mean*, à travers la persistance intrusive de cette figure qui interrompt impoliment le texte, évoque les maux collectifs de la violence patriarcale, qui englobent le stress post-traumatique de l'héroïne, et ne sauraient être soignés individuellement ou poétiquement²²⁸. La manière dont les souffrances perdurent au-delà du cadre de la narration, est aussi d'ailleurs évoquée par le trope de la « fille de la fin » (« final girl ») du film d'horreur : « Laurie Strode, the character played by Jamie Lee Curtis in *Halloween*, is a good example. Sophia is not. For every final girl, there is a cast of actors who must be sacrificed. It's all very Aztec » (*M*, 111). Si ce casting est habituellement discriminatoire, Gurba offre le rôle de la fille de la fin à Sophia, qui réapparaît à la dernière page du livre, cannibalisant avec hédonisme le corps du personnage : (« She enjoys music through me. She enjoys food through me. She enjoys sunsets through me. She enjoys the smell of certain flowers through me » *M*, 175). La résurgence incontrôlée et intempestive de Sophia est une réponse ironique à une culture macabre dont les représentants se plaisent à tuer les femmes, mais elle montre aussi la réponse mélancolique du personnage face à la cyclicité des féminicides et de la violence sexuelle. L'acceptation de la hantise, et donc du handicap psychique, devient une forme de devoir à la dernière page du roman (« It's OK for ghosts to exist through me. It has to be », *M*, 175). Cette tolérance du trouble mental s'explique par une brutalité qui ne connaît pas de répit (« Somewhere out there, Ida is probably smoking crack on

²²⁷ ROTBERG Robert I. et THOMPSON Dennis F. (dir.), *Truth v. Justice, op. cit.* 291. « Truth is truth. It is not, in and of itself, social reform, institutional transformation, or political reconciliation. It all depends on what we do with "the truth" ».

²²⁸ ADJERAD Gabrielle, « "I just don't want to be so likeable that anyone wants to rape me" », art. cit. 152-153 ; GORDON Avery, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

accident. And a woman is getting touched to death », *M*, 175). Puisque la mort rôde pour les femmes sans que cette menace banale n'alerte excessivement, la violence interne que finit par accepter le personnage prend des allures contestataires : en faisant revivre Sophia mentalement, elle rappelle toutes les victimes mortes sans commémoration et compense les formes sociales destructrices qui rendent un tel oubli possible²²⁹. Effectivement, le personnage ne procède pas par catharsis mais par rétention, comparant ses sentiments à des excréments dont elle ne parviendrait pas à se débarrasser (« shitty feelings », *M*, 172) et propose de dévorer sa douleur plutôt que de la libérer (« I tried focusing on the burn. Eating it mentally. If you enter your pain instead of letting it enter you, you can eat it until it's gone; I think that's a tenet of Buddhism », *M*, 136).

Un tel accent mis sur l'introjection perturbe la frontière classique tracée par Freud entre deuil et mélancolie. Comme le rappellent Eng et Kazanjian, *Deuil et Mélancolie* propose d'analyser deux réactions à la perte, dont l'une serait normale et l'autre pathologique. Dans le cas du deuil, la libido se détache progressivement de l'objet perdu ; en revanche, la mélancolie est anormale puisque l'ego se dévoue à l'objet perdu, le retient en lui, ce qui ne permet pas au chagrin de prendre fin : le deuil s'allonge infiniment et perturbe le bien-être du mélancolique²³⁰. Eng et Kazanjian, tout comme d'autres philosophes intéressés par la question de la minorité²³¹, ont cherché à explorer le potentiel créatif et productif de la perte sans la réduire à une maladie individuelle²³². Sans connotation pathogène, il n'est plus question de guérir.

Cela pourrait être l'enseignement de *What We Lose*, dont le titre n'annonce pas proprement un art de la perte mais plutôt une tentative d'approximation de l'objet perdu. La mère de Thandi ne disparaît pas mais reste présente dans les rêves, les cauchemars et les méditations du personnage. On observe que le journal de deuil devient mélancolique dans la place formelle qu'il donne à la béance et au vide. Ce qui subsiste dans la conclusion de *What We Lose* est moins l'obsession d'une présence joyeuse, comme chez Gurba, que la persistance d'un oubli interminable. À la fin du texte, Thandi constate qu'elle a déjà perdu des souvenirs liés à la défunte et projette que cet amoindrissement perdurera : « I will always be motherless. One day I will be fatherless. And one day after that, if all goes according to nature's plan, *M* will be motherless » (*WWL*, 206). Cette définition de la subjectivité par le manque à venir, la déperdition certaine, que souligne l'affinité phonique entre « loss » et « less », reformule la deuxième théorie de Freud glosée par Butler d'un égo dont la vie psychique se définirait

²²⁹ ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss: The Politics of Mourning*, op. cit. 365. « Is the psychic violence of conscience not a refracted indictment of the social forms that have made certain kinds of losses ungrievable? »

²³⁰ *Ibid.* 3-4

²³¹ Voir BUTLER Judith, *The Psychic Life of Power*, op. cit. Et CHENG Anne Anlin, *The Melancholy of race*, op. cit.

²³² ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss*, op. cit. ix.

précisément par ses attachements perdus²³³. Le ton de la conclusion n'est pas triomphant mais incertain quant à l'avenir : « There could be love again; I can see the places where it might fit in my life. I may be ready to try » (WWL 206). La modalisation extrême (« could », « can », « may ») dessine cet état suspendu propre à la mélancolie dans lequel le désir rechigne à s'investir dans de nouveaux objets. On a moins l'impression d'une guérison que d'une acceptation de la douleur incessante qui rappelle, sur le mode psychique, la souffrance chronique de la mère décrite par Clemmons²³⁴. Selon Constantinesco, ce type de douleur résiste à une forme canonique littéraire qui aboutirait à une conclusion en forme de rétablissement permettant de lire, rétrospectivement, l'affliction comme utile et riche d'apprentissages²³⁵ : la douleur de Clemmons ne progresse pas linéairement mais circule avec constance. Pourtant, la résilience de l'amour comme projet à venir témoigne d'un égo tourné vers autrui, qui, dans l'expérience de la mélancolie, a pour priorité de chérir à nouveau. Tout se passe comme si faire l'épreuve de la béance n'isolait pas, mais ouvrait des asiles éthiques et politiques (« it might fit in my life ») où puisse se loger l'Autre, placé au-dessus de la subjectivité même.

La particularité de la perte mélancolique selon Freud tient à l'indétermination de l'objet perdu, ce que semble interroger le titre de Clemmons²³⁶. Le deuil de la mère ouvre d'autres abîmes qui peuvent permettre une lecture politique du texte. De quoi la perte est-elle le nom ? Une impression de vide déborde le manque de la figure maternelle : « I've amazed myself with how well I've learned to live around her absence. This void is my constant companion, no matter what I do. Nothing will fill it, and it will never go away » (WWL, 206/207). Ces mots, que l'on trouve à la fin du roman, dans la surprise qu'ils formulent à l'idée de s'habituer à l'absence (« I've amazed myself »), permettent de penser une accoutumance préalable du personnage à la déficience. Le caractère résolu, serein et autoritaire du présent de vérité générale et des adverbes et adjectifs temporels (« constant », « nothing », « never ») donne au vide désigné par le déictique (« this void ») un caractère plus vaste. À l'aune du texte dans son ensemble, ces phrases expriment aussi le rapport complexe et douloureux du personnage aux injonctions de la société américaine. On peut y déceler la « mélancolie raciale [nous traduisons] » décrite par David Eng et David Kazanjian, procédé par lequel l'assimilation aux États-Unis peut prendre une forme mélancolique, c'est-à-dire un deuil interminable des normes

²³³ *Ibid.* 4.

²³⁴ « The pain she experienced from disease is unimaginable. This is not an empty statement, a flaccid grasp at empathy. Chronic pain is one of the most difficult states for humans not suffering from it to imagine. That is because most of us experience pain only for moments, or, maximum, for a few days during an extended stay at the hospital, and even then it is not constant. Few of us will experience the level of pain that does not respond to powerful painkillers. That is a hell reserved for the very unlucky. » (WWL, 167)

²³⁵ CONSTANTINESCO Thomas, *Writing Pain in the Nineteenth-Century United States*, *op. cit.* 203-204.

²³⁶ FREUD Sigmund, « Mourning and Melancholia », dans *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, trad. James Strachey, Londres, Hogarth Press, 1953, 245.

d'intégration comme celles de la blancheur, par essence vécues comme inaccessibles et interdites²³⁷. Le sujet discriminé intériorise ces idéaux comme des fantasmes auxquels il n'a pas accès car il est constamment perçu comme étranger à la nation. L'ambivalence vis-à-vis de ces normes, à la fois aimées et rejetées, se traduit dans le visage changeant de la mère, incarnation de ces désirs d'assimilation, dans les rêves de la narratrice. Parfois associée à une présence réconfortante, la mère fait aussi résonner une brèche primordiale : « The more I try, the more translucent she becomes. I realize that she is a ghost, a hologram, and eventually she disappears, and I am left with nothing but the feeling of emptiness that I knew so long ago » (WWL, 197). Clemmons fait explicitement remonter l'expérience du néant (« nothing », « emptiness ») à l'enfance (« I knew so long ago »). Est apparent le processus décrit par Kazanjian par lequel la norme fantomatique de l'Américanité standardisée est incorporée par l'égo le conduisant à s'identifier à un vide fondamental qui contribue à ses sentiments de dépréciation²³⁸. Le devenir vide de Thandi face au deuil maternel fait revivre cette expérience liminale de défaut, celle de la mélancolie raciale, qu'Anne Cheng définit comme une réaction face à une domination épistémique qui privilégie ce qu'elle (et sa mère) n'ont jamais pu être²³⁹.

Il semble bien, chez Clemmons, que la hantise du vide réponde à un besoin de solidarité collective que la dimension thérapeutique de l'écriture ne peut pallier. En témoigne cette petite fable de la femme et du chat disparu :

Unexpected events—UFOs, ghosts—can be explained by subjective experience. A person has lost a pet and is distracted with loneliness day after day. She is so sad over the cat's death that she doesn't leave the house and can only stay indoors, thinking about the way the cat used to dart across the floor, from couch to table to armchair, and under the windowsill. One day, she is sitting and watching the window in her living room, thinking of the cat. The curtain covers a window that is thin and leaky, and outside the sky is gray, brewing a thunderstorm. [...] She sees the curtain flutter, and thinks of the way the cat would walk on the windowsill and flutter the curtains in the same exact way. This could easily be explained by the wind, but because her mind is overwhelmed with grief for her lost companion, she imagines convinced, that it is the spirit of the cat.

A ghost is not a fact in itself; rather, it is a symbol for a need. The most important aspect of the ghost is the need that creates it. The cat-ghost is a symbol of the woman's grief. (WWL, 104-105)

My theory is that loneliness creates the feeling of haunting. (WWL, 108)

L'allégorie parodie le manuel de psychologie. Sur un ton didactique, elle use de généralités (« a person »), cherche à rabattre des phénomènes paranormaux sur des mécanismes particuliers de la conscience (« subjective experience ») qu'elle diagnostique de manière terre à terre. Pourtant, la pathologie de cette personne semble tenir à son inscription dans le tissu social : son genre est spécifié (« woman's grief ») et son malheur évoque l'isolement des individus

²³⁷ ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss, op. cit.* 345.

²³⁸ *Ibid.* 346.

²³⁹ CHENG Anne Anlin, *The Melancholy of Race, op. cit.* 24. « ruling episteme privileging that which they can never be ».

marginalisés (« loneliness day after day ») à la recherche d'affection et de soutien (« lost companion »). L'hallucination est mise en lien avec ses conditions matérielles d'existence et de ce confinement imposé (« she doesn't leave the house and can only stay indoors »). La conclusion confirme cette attribution de la maladie à la solitude (« My theory is that loneliness creates the feeling of haunting »). Clemmons revisite ainsi la dimension politique de la hantise, en cherchant ses sources dans l'atomisation de la société. Le fantôme comme spectre d'un lien social disparu est particulièrement visible dans les deux dernières lignes simples et mystérieuses. Pourquoi substituer le mot « symbole » à celui de « fait » (« not a fact in itself ; rather, it is a symbol for a need ») ? L'étymologie grecque du « symbole » désigne un objet coupé en deux dont il faut réunir les parties pour permettre à leurs propriétaires de se reconnaître : le substantif dérive de « symballai », qui signifie mettre ensemble ou joindre. Si le chat est symbole, c'est qu'il pourrait relier ce qui apparaît séparé. La structure syntaxique de ces quatre phrases, reposant sur le même système prédicatif simple d'un sujet rattaché par une copule à un attribut, opère cette même jonction au niveau de la forme : la réunion que la pensée du fantôme fait naître est aussi matérialisée par les signes de ponctuation comme le tiret qui crée un mot-valise (« cat-ghost ») ainsi que par le génitif (« woman's grief »). L'ellipse contenue dans l'évocation d'un besoin qui n'est pas spécifié (« a need », « the need ») nous fait implicitement penser à la manière dont la dépression féminine a pu être liée par certains sociologues à une éducation à l'intersubjectivité, qui concentre l'attention des femmes sur les besoins et désirs des autres au détriment des leurs, devenus étrangers²⁴⁰, de telle sorte qu'elles peuvent vivre l'échec de réciprocité comme une faillite personnelle. L'utilisation d'un personnage féminin n'est pas non plus anodine tant le fardeau des funérailles, depuis Antigone, a pu peser sur les épaules des femmes, comme le rappellent Eng et Kazanjian²⁴¹.

Si le chat-fantôme incarne un lien communautaire perdu, un symbole sans rassemblement, il est aussi une abstraction (« spirit of the cat ») par opposition à la réalité (« not a fact in itself »). En ce sens, il ressemble au fantôme que la communauté américaine produit d'elle-même, dans une forme de mélancolie nationale, ce mythe exceptionnaliste d'idéaux démocratiques d'égalité et d'inclusion qui ne cadre pas avec une histoire de discriminations et d'exclusions légales. Inversement, le mot « besoin » (« need ») nous oriente vers le royaume de l'inconscient et c'est le « fantôme dans la machine » américaine, dans les mots de Toni Morrison, que le chat-fantôme de Clemmons pourrait représenter. On est frappé par la manière dont l'anecdote psychologique est racontée dans une atmosphère étrangement surnaturelle et presque gothique – la peur est sécrétée à l'aide de détails incongrus comme le tonnerre ou un

²⁴⁰ USSHER Jane M., *The Madness of Women: Myth and Experience*, Londres, Routledge, 2011. 32-33.

²⁴¹ ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss*, op. cit. 10.

décor cliché de maison hantée (« brewing a thunderstorm », « a window that is thin and leaky »). Clemmons essaie de démystifier la terreur qu’inspire l’animal à la mobilité imprévisible en recherchant la pulsion qu’il représente, tout comme Morrison sonde la récurrence d’une présence noire effrayante dans la littérature américaine canonique de la romance pour mettre au jour les besoins et les désirs refoulés qu’elle incarne²⁴². Pour Eng et Kazanjian, si toute une littérature contemporaine ethnique, à laquelle le texte de Clemmons peut être rattaché, utilise de manière massive le trope du fantôme, c’est pour exprimer cette mélancolie nationale américaine, où les États-Unis sont à la fois fantôme et sujet excluant, retenant de manière compulsive la négativité obsédante d’un étranger racisé²⁴³.

Le conflit permanent déployé dans le texte est aussi celui d’un personnage qui essaie de se rappeler que la mère est morte, mais qui peine à croire à cette disparition (« She’s gone. But she’s here, I can feel her. [...] But she’s not here. But I can feel her arms around me », *WWL*, 148). La reproduction de ce dialogue intérieur témoigne de ce que dit Anne Cheng d’une mélancolie faisant exister l’intersubjectivité à l’échelle intrasubjective²⁴⁴ : la tension entre rétention de la mère et effort de lucidité, si on la comprend comme allégorie d’un rapport tendu à l’assimilation, montre bien que le sujet minorisé n’est pas blessé à vie, abîmé de manière essentielle, mais qu’il vit dans un rapport dynamique et dialectique à la norme fantôme, dans un aller-retour entre deuil et mélancolie²⁴⁵. En effet, ce qui résonne dans l’injonction à oublier la mère, à la considérer morte une bonne fois pour toute, est aussi le devoir imposé au migrant dans une société multiculturelle, qu’analyse Sara Ahmed : celui d’abandonner son passé et ses différences, de les déclarer morts, pour éviter le risque d’être jugé mélancolique, c’est-à-dire coupable d’attachements morbides²⁴⁶. Autrement dit, au-delà du deuil de la mère se joue aussi la perte toujours renouvelée d’un pays et d’une histoire, celle de l’Afrique du Sud. Pour Eng et Kazanjian, l’expérience de l’immigration est intrinsèquement liée au deuil : disparitions concrètes et abstraites qui peuvent être transmises de manière intergénérationnelle, conduisant certains enfants de seconde génération à devenir des substituts de la dépression parentale²⁴⁷. Cette perte-là ne saurait non plus être apaisée ou guérie par l’écriture. En reproduisant les gestes maternels ainsi que sa langue en parlant à son fils, Thandi se met à pleurer : « I nuzzle *M* the

²⁴² Anne Cheng considère que Toni Morrison réussit à montrer que le corpus canonique américain est intrinsèquement mélancolique. CHENG Anne A., *The Melancholy of Race*, op. cit. 24. MORRISON Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1993.

²⁴³ ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss*, op. cit. 349. CHENG Anne A., *The Melancholy of Race*, op. cit. 16. « the racial other constitutes an oversight that is consciously made unconscious—naturalized over time as absence, as complementary negative space »

²⁴⁴ CHENG Anne A., *The Melancholy of Race*, op. cit. 62.

²⁴⁵ ENG David L., *Racial Castration*, op. cit. 363.

²⁴⁶ AHMED Sara, *The Promise of Happiness*, op. cit. 141-143.

²⁴⁷ ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss*, op. cit. 352.

way she used to nuzzle me. I tell him that I love him in Afrikaans, like she used to tell me. *Why you talking funny, Mama?* he asks, and looks even more confused when my tears fall onto his little head » (WWL, 206). Le mimétisme corporel du fantôme est ici accompli par les stricts parallèles grammaticaux (« the way she used to nuzzle me », « like she used to tell me ») mais n'aboutit qu'à l'incompréhension du petit-fils (« Why you talking funny, Mama?»). Le texte interrompt le chagrin sans chercher à le résoudre, suggérant des béances dont les proportions excèdent le cadre strictement états-unien, notamment le fantôme de l'entre-deux et du *passing* dans une société d'apartheid que revit Thandi par procuration, ou encore l'exclusion des mères de l'historiographie patriarcale officielle²⁴⁸.

2. Chaos et désordre

Minor Feelings, *Mean* et *What We Lose* partagent la caractéristique formelle d'une structure fragmentée n'empruntant pas le cheminement thérapeutique de la souffrance à la guérison. Dans *Minor Feelings*, qui se présente comme un livre d'essais, l'autrice développe patiemment sept longues méditations ; bien que liées thématiquement, celles-ci semblent relativement indépendantes les unes des autres et quasiment interchangeables dans leur ordonnancement. La structure répète de manière parfois lancinante la charge polémique de l'ouvrage explorée sous différentes facettes, sans proposer un apaisement final quant à la nature des sentiments douloureux identifiés. Au contraire, le dernier essai s'achève sur des questions rhétoriques qui ressassent le postulat de départ (« But what does that mean ? Does that mean making ourselves suffer to keep the struggle alive? Does it mean simply being awake to our suffering? », MF, 203), rappelant l'importance de la figure du cercle dans la réflexion de Hong sur la race (« To truthfully write about race, I almost have to write *against* narrative because the racialized mind is, as Frantz Fanon wrote, an “infernal circle” », MF, 64). *Mean* déjoue aussi un parcours téléologique qui verrait la narratrice se remettre de son agression sexuelle et parvenir à la guérison. La construction du texte conforte cette impression de chaos : divisé en soixante fragments, parfois aussi courts qu'un paragraphe, le livre est fait de pièces hétérogènes comme des extraits de procès, des poèmes, des relevés de notes, des listes de noms tirés du registre des condamnés à mort. Ces miscellanées ont un caractère volontairement désordonné et semblent résulter d'une explosion préalable. Ce motif de la déflagration s'offre comme le corrélat littéraire de la découverte sanglante, proche du western spaghetti, du corps déchiqueté de Sophia (« Police found her in a park. They collected bits and pieces. All I know about her

²⁴⁸ Voir le chapitre d'Yvette Christiansë, « Passing Away: The Unspeakable (Losses) of Postapartheid South Africa » sur les identités perdues dans le discours de l'apartheid et du post-apartheid. *Ibid.* 372-396.

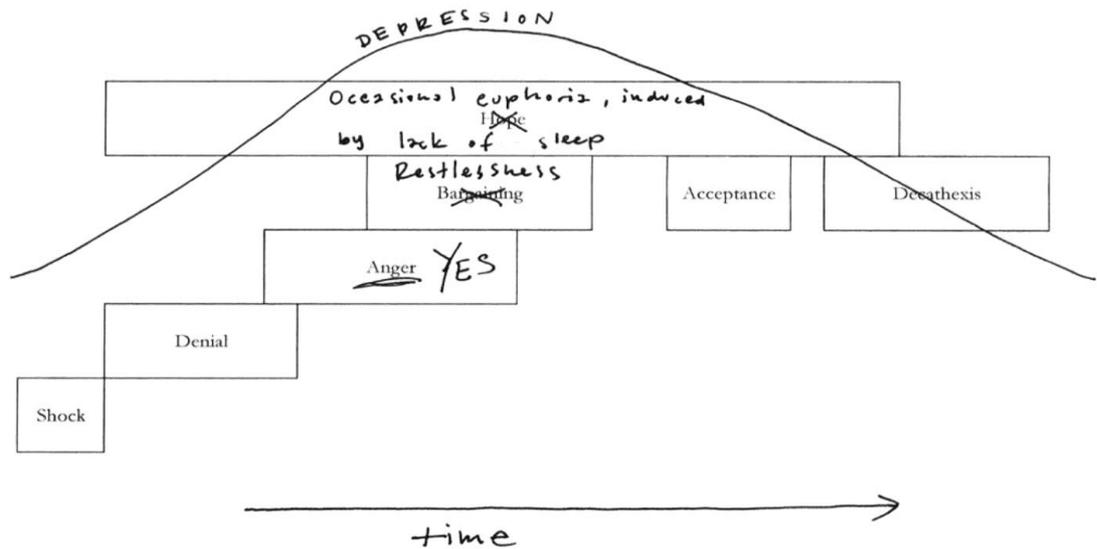
are bits and pieces. Rape cuts everything into bits and pieces », *M*, 114). Nous avons pu montrer que le calligramme illisible et confus reproduisant sa silhouette (*M*, 115) répondait à la manière dont la narratrice reprenait à son compte, et de manière bien plus intranquille, l'expression de Walter Benjamin « chaos des souvenirs », pour désigner son expérience du stress post-traumatique²⁴⁹.

Chez Clemmons, le désir de donner forme au récit d'un sujet constitué par de multiples normes extérieures aboutit à une forme centrifuge faite de vignettes progressant par associations d'idées implicites, séquences inégales constituées par une forme de montage souvent mystérieux. Bien que le récit soit apparemment structuré et divisé en trois parties, on comprend rétrospectivement qu'il développe deux fils chronologiques distincts. L'un se déroule au présent, dans lequel la narratrice raconte son histoire d'amour avec Peter, sa grossesse, les séparations et réunions menant au divorce. L'autre se déploie au passé : il raconte comment Thandi apprend le cancer de sa mère, prend soin d'elle puis tente d'en faire le deuil. Si une telle dissociation n'est pas évidente à première vue, c'est parce que chaque partie entremêle des épisodes cruciaux de ces deux fils thématiques – les deux époques étant seulement distinguées par un changement de temps grammatical donnant l'impression d'un sujet naviguant à la dérive. Des effets de simultanéité peuvent donner l'impression que certains chagrins liés au deuil sont en fait des peines d'amour, et réciproquement. C'est un chaos plus paisible que chez Gurba, et l'on ressent moins les effets de coupes et de césures d'une page à l'autre mais, au contraire, une sensation de brouillage et de mélange. La souffrance psychologique propre au personnage de Thandi est une dépression confuse qui tient à la fois au deuil et à la séparation post-partum, de sorte qu'il est difficile de lire le journal de deuil sans y voir des projections du présent, et son histoire d'amour sans y retracer la hantise du manque maternel. Un tel mélange temporel ne permet pas de lire le texte comme comportant une progression narrative. Il semble plutôt que les abandons se contaminent et s'infusent.

Il arrive que le personnage cherche à identifier des étapes d'amélioration, comme dans ce bilan lapidaire après la naissance de son enfant (« I feel like I am walking on land again, like my effort is getting me somewhere », *WWL*, 163), mais plus généralement, la linéarité des émotions prévues par les docteurs déraile. Thandi refait l'ébauche d'un parcours informe sur la brochure qu'on lui donne pour comprendre son deuil. Elle traverse les délimitations nettes entre les émotions grâce une courbe plutôt plate de dépression. Le fait qu'elle barre le mot « espoir » et le remplace par un état de joie provoqué par le manque de sommeil noircit le tableau et déconstruit le mythe d'une ascension pyramidale. La courbe dépressive barre aussi

²⁴⁹ ADJERAD Gabrielle, « "I just don't want to be so likeable that anyone wants to rape me" », art. cit. 150-151.

l'état désigné en anglais par le terme technique de « de cathexis », désignant le désinvestissement émotionnel dans un objet ou en idéal, et souligne que cet horizon lui sera refusé. Ces émotions en désordre, difficiles à ranger dans des boîtes, aboutissent à la boucle infinie que Thandi se retrouve à tracer sur le graphe où elle cherche à faire figurer ses états intérieurs :



At the point of her death, the line circles inward into itself to infinity, disappearing into infinite fractions. It was so beyond comprehension and feeling that it wasn't able to be captured on a plane of "hurt" or "sadness" or any single human emotion.

Loss is a straightforward equation: $2 - 1 = 1$. A person is there, then she is not. But a loss is beyond numbers, as well as sadness, and depression, and guilt, and ecstasy, and hope, and nostalgia—all those emotions that experts tell us come along with death. Minus one person equals all of these, in unpredictable combinations. It is a sunny day that feels completely gray, and laughter in the midst of sadness. It is utter confusion. It makes no sense. (WWL, 112)

Clemmons exprime ici la difficulté à séquencer les affects par un désarroi de la mathématique. Les équations simples et évidentes sont en déroute (« Loss is a straightforward equation : $2 - 1 = 1$ », « Minus one person equals all of these »), les systèmes de prévisions s'effondrent (« unpredictable combinations »), la capacité du nombre est mise à mal (« beyond numbers »), les plans géométriques s'entrechoquent (« that it wasn't able to be captured on a plane of "hurt" or "sadness" »), la fonction déraille, et la ligne qui devrait atteindre un pic avec la mort se brise et mute en un cercle infini. Par ce réseau métaphorique, Clemmons souligne l'inadéquation d'un modèle quantitatif d'augmentation ou de diminution pour décrire l'évolution d'affections. Les émotions se transformeraient plutôt selon un régime intense, transcrit dans le texte dans un registre de l'excès (« so beyond », « beyond numbers », « utter confusion ») ou du catalogue (« as well as sadness, and depression, and guilt, and ecstasy, and

hope, and nostalgia ») : le deuil de la mère de Thandi ne conduisant pas à une augmentation de chacune des émotions mais plutôt à leur intensification. La compréhension de l'intensité a longtemps représenté un défi épistémologique pour la philosophie, comme l'explique Tristan Garcia, car elle n'est pas augmentation mais modification de la qualité : « Quelque chose qui, en changeant, ni ne s'étend, ni ne se réduit, ni ne devient autre. Quelque chose à quoi rien n'est ajouté du dehors, mais qui, du dedans, paraît grandir ou diminuer, tout en persistant à être ce qu'il est²⁵⁰ ». Le problème de la mathématique à épouser ce mouvement intérieur dit bien, chez Clemmons, la force intensive et circulaire de ce qu'elle décrit, une évolution faite d'identité et de variation, la boucle infinie ne cessant de revenir sur le sujet affligé²⁵¹. La transcendance d'un pur régime numérique est aussi perceptible dans le mouvement vers l'infini (« infinity », « infinite fraction ») : tout se passe comme si la modélisation des émotions présupposait une rupture avec un système de décompte discret en faveur d'un canevas continu et fractionnel, cherchant la vérité dans les intervalles invisibles et infinitésimaux. On croit aboutir là à une métaphysique de l'intensité, comme le dit Garcia, apparue à l'ère moderne, pensée par analogie avec l'électricité où la substance deviendrait irréductible à la somme de ses parties. Ce modèle, qui repose de manière centrale sur l'affectivité et l'expérience vécue²⁵², attribuant à la perception cette faculté particulière de ne pas être mathématisable et d'être soumise à une forme de « grandeur intensive²⁵³ », informe le refus de Clemmons de découper des parties géométriques de sentiment (« it wasn't able to be captured on a plane of "hurt" or "sadness" or any single human emotion ») en faveur d'un bloc agglutiné et indissociable. La déroute de sens que Clemmons fait correspondre à cette intensification émotionnelle avec un recours au paradoxe (« a sunny day that feels completely gray » ; « laughter in the midst of sadness ») est aussi ce sur quoi le philosophe Brian Massumi insiste lorsqu'il décrit la dynamique énergétique de l'affect, dans son partage entre le virtuel et l'actuel. Pour Massumi, l'expérience affective est celle dans laquelle les distinctions et règles générales s'effondrent, ce qui est bien différent de la fixation sociolinguistique qu'on appelle émotion. Dans un modèle comparable à la théorie du chaos, l'affect est un point de rupture absurde entre des potentiels multiples et normalement exclusifs les uns des autres, un désordre originel²⁵⁴. Ainsi, Clemmons fait coexister des états aussi différents que ceux de la dépression, de la culpabilité, de l'espoir et de l'extase : puisqu'elle est intensément affective, la trame du récit achoppe.

²⁵⁰ GARCIA Tristan, *La vie intense une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016. 50.

²⁵¹ *Ibid.* 51.

²⁵² *Ibid.* 140-141.

²⁵³ *Ibid.* 71.

²⁵⁴ MASSUMI Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002. 25-27 et 32.

Dans *Mean*, le désordre de la progression narrative tient aussi à l'adoption de méthodes thérapeutiques iconoclastes. L'approche *queer* du traumatisme développée par Cvetkovich repose notamment sur une répétition des stimuli traumatiques liés à des situations de maltraitance pour transformer les émotions qu'ils font naître et éviter de les laisser acquérir une charge psychique²⁵⁵. Une critique de *Mean* a suggéré que le livre devrait être accompagné d'un avertissement au public bien visible (« for a fat, fluorescent trigger warning start to finish²⁵⁶ ») en raison du mélange constant d'humour et d'horreur qu'il met en scène. Un certain nombre de scènes dérangeantes de *Mean* rappellent les analyses de Cvetkovich sur Dorothy Allison et sur l'indistinction entre ce qui blesse et ce qui guérit (« queer interdependence of that which harms and that which heals²⁵⁷ »). Par exemple, on peut être frappé par la filiation entre les scènes de masturbation dans *Bastard Out of Carolina*, où la violence et la honte de l'inceste sont transformées par le fantasme²⁵⁸, et celles de *Mean*, où la narratrice se masturbe en s'identifiant à des scènes du *Journal* d'Anne Frank, où la jeune autrice déclare ressentir de l'attirance pour les filles (« Her hands wanted to feel up her own titties and tweak her nipples. I finally felt connected to this dead Jewish girl », *M*, 30).

On trouve, par ailleurs, un certain nombre de scènes érotiques dans lesquelles des agressions semblent jouées. C'est le cas dans les interactions racistes qui s'infiltrèrent dans ses activités sensuelles et sexuelles, alors que la narratrice cherche à les éviter dans sa vie personnelle. Ces tendances sont parfois célébrées comme lors de la confession fanfaronne d'une relation avec un néo-nazi (« tongue-wrestled a neo-nazi »). Après le viol, le personnage séduit aussi un professeur plus âgé et l'invite à se comporter de manière extrêmement dominante. Tout au long du livre, des contacts abusifs sont réappropriés par le personnage sous forme de répliques consensuelles qui atténuent la douleur de l'agression tout en préservant la dynamique de pouvoir initial. Cette méthode de dépassement par la répétition est parfois perceptible dans les glissements homophoniques légers que propose le texte, qui n'hésite pas à se livrer à des jeux de mots que la critique a pu déplorer²⁵⁹. Le personnage désigne par exemple sa discipline de choix à l'Université par un mot d'esprit de mauvais goût : « History is the place where I got molested. History made me cum laude » (*M*, 157). L'expression « cum laude », qui désigne une mention honorifique, déplace une première fois la honte de l'agression en la remplaçant par

²⁵⁵ CVETKOVICH Ann, *An Archive of Feelings*, op. cit. 113-114.

²⁵⁶ Sehgal Parul, « An Account of Surviving Assault Mixes Horror and Humor », *The New York Times*, 19 décembre 2017, [<https://www.nytimes.com/2017/12/19/books/review-mean-myriam-gurba.html>], consulté le 9 juillet 2022.

²⁵⁷ CVETKOVICH Ann, *An Archive of Feelings*, op. cit. 116

²⁵⁸ *Ibid.* 101-105.

²⁵⁹ SEHGAL Parul, « An Account of Surviving Assault Mixes Horror and Humor », art. cit. « Gurba is addicted to terrible puns, and they get worse and more numerous as the book goes on ».

l'orgueil de l'excellence académique, mais l'orthographe elle-même encode un autre sens (« come loud ») qui esquisse une émancipation du trauma de l'agression vers le plaisir sexuel. Dans *Mean*, les souvenirs douloureux ne sont pas évités, ni jugés irreprésentables, mais plutôt décrits avec éloquence dans une série de « chocs électriques » ou de « piques » qui laissent un malaise dans leur sillage. C'est l'art oratoire, une forme de verve, qui exprime le trauma, et non un silence révérencieux, illustrant de fait les mots provoquants et peu orthodoxes de Gurba sur la faculté créative du stress post-traumatique (« the post-traumatic mind has an advanced set of art skills », *M*, 125).

3. Psychanalyses ratées

Chez Gurba, Hong et Clemmons, l'impossibilité de la scriptothérapie passe aussi par une satire des psychanalystes, dont les pratiques sont mises à distance et épinglées dans des vignettes comiques.

a) *Histoires de transfert dans Minor Feelings*

Minor Feelings s'ouvre sur un tic psychosomatique : la paupière de l'autrice s'agite, elle croit revivre un problème ophtalmique résolu par une chirurgie. La narratrice comprend vite que son visage secoué de spasmes reflète plutôt un trouble mental, en l'occurrence un épisode dépressif :

I decided to see a therapist to treat my depression. I wanted a Korean American therapist because I wouldn't have to explain myself as much. She'd look at me and just *know* where I was coming from. Out of the hundreds of New York therapists available on the Aetna database of mental health care providers, I found exactly one therapist with a Korean surname. I left a message for her and she called me back. We set up a consultation. (*MF*, 5)

La consultation d'une psychanalyste coréenne américaine émane d'un projet concerté (« wanted », « decided ») et d'une bonne volonté qui lui confère un rôle actif dans la cure. Dans le rapport d'identification qu'elle cherche avec la docteure, on trouve même une forme excessive de croyance ou de foi, qui pourrait tenir de la naïveté, tant l'accent est mis sur le rêve d'une entente harmonieuse, intuitive et silencieuse proche du coup de foudre (« She'd look at me and just *know* where I was coming from »). Évidemment, un tel souhait est paradoxal puisqu'il consiste à dispenser la patiente de la cure qu'elle souhaite entreprendre (« wouldn't have to explain myself as much »). Par ailleurs, la recherche de perfection n'est pas exempte de stéréotypes racistes puisque l'autrice estime pouvoir débusquer les « noms » coréens (« one therapist with a Korean surname ») et exagère l'homogénéisation de trajectoires historiques coréennes en traitant l'Autre comme un miroir (« where I was coming from »). Les prémisses

de cette poursuite évoquent les problèmes politiques liés à l'ethnopsychiatrie qu'examine Didier Fassin. Pour le sociologue, l'ethnopsychiatrie contemporaine pratiquée par Tobie Nathan procède d'une « combinaison de psychologisme et de culturalisme », suggérant que les « troubles psychiques dont souffrent les immigrés sont d'origine culturelle, c'est-à-dire liés à la rencontre funeste entre des systèmes de pensée traditionnels et des modes d'intelligence moderne²⁶⁰ ». Une telle explication consiste souvent à ne pas prendre en compte les conditions matérielles de vie des personnes examinées : elle élude le rôle du politique et du social dans le mal-être que pourraient rencontrer les personnes minorisées (le racisme institutionnel, l'exploitation économique) en opérant une « surdétermination par le culturel », de fait pris pour cible et dévalorisé comme antithèse de la modernité²⁶¹. Hong oscille parfois du côté de cette « réification de la culture²⁶² », devenu pur *pharmakon*, poison et remède de ses maux : « I told her the beginning of everything—my depression, my family history—and when our consultation was over, I felt remarkably cleansed » (*MF*, 6). Ici, l'association de la dépression à l'histoire familiale par la juxtaposition dessine une étiologie liée au passé.

A ces débuts idylliques succède un transfert plus négatif, dans lequel la patiente semble substituer à la relation au médecin une liaison antérieure faite de ressentiment et de déception. Effectivement, Eunice Cho, dont Hong précise de manière humoristique en note de bas de page qu'il s'agit d'un nom inventé, arrête subitement de répondre et n'accorde plus de rendez-vous à Hong. Cet abandon déclenche un comportement frénétique, jaloux et obsessionnel. Elle tutoie Eunice, l'appelle au hasard et se livre à des formes diverses de harcèlement (« Then I began to randomly call her and hang up when I got her machine, hoping to catch her between appointments », *MF*, 7). Si de telles pulsions érotiques incontrôlables, comme a pu le montrer Freud, peuvent servir d'instruments pour comprendre le conflit infantile du personnage, elles entravent aussi la thérapie puisque ces réactions incongrues conduisent Eunice Cho au geste brutal d'arrêter la cure²⁶³. Le transfert positif et amoureux vire donc au cauchemar. Ceci est peut-être dû à un contre-transfert²⁶⁴, dont la composante émotionnelle n'est pas suffisamment

²⁶⁰ FASSIN Didier, « Les politiques de l'ethnopsychiatrie », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 153, 2000, p. 231-250. 240.

²⁶¹ *Ibid.* 244. Eng et Kazanjian disent la même chose dans leur étude de la dépression dans la population asiatique américaine et regrettent l'accent mis sur la culture asiatique et le conflit intergénérationnel au détriment de ces déterminants sociaux, quitte à faire de la tradition un bouc émissaire. ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss, op. cit.* 356.

²⁶² FASSIN Didier, « Les politiques de l'ethnopsychiatrie », art. cit. 244.

²⁶³ Sur la nature d'obstacle et d'instrument du transfert chez Freud NATANSON Jacques, « L'évolution du concept de transfert chez Freud », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 2, n° 2, 2001, p. 7-19. 22/05/2023 11:08:00

²⁶⁴ BOKANOWSKY Thierry, « Des transferts négatifs à la réaction thérapeutique négative », *Société psychanalytique de Paris*, 2005, [<https://www.spp.asso.fr/textes/textes-et-conferences/introduction-psychanalyse/2005-2006/des-transferts-negatifs-a-la-reaction-therapeutique-negative/>], consulté le 11 juillet 2022.

reconnue mais qui transparaît dans cet échange final entre Hong et Eunice Cho, qui a tout d'une rupture mélodramatique :

"I'll handle the paperwork! I love paperwork!"

"I can't be your therapist."

"Why not?"

"We're not right for each other."

I was shocked. Every pore in my skin sang with hurt. I had no idea that therapists could reject patients like this.

"Can you tell me why?" I asked feebly.

"I'm sorry, I cannot."

"You're not going to give me a reason?"

"No."

"Why not?"

"I'm not allowed to reveal that information."

"Are you serious?"

"Yes."

"Is it because I felt too many voicemails?"

"No," she said.

"Are you seeing someone I know?"

"Not to my knowledge."

"Then it's because I'm too fucked up for you, isn't it?"

"Of course not," she said.

"Well, that's how I'm going to feel if you don't tell me why. You're making me feel like I should never open up and never share my feelings because I'm going to scare everyone away with my problems! Isn't this the opposite of what a therapist is supposed to do?"

"I understand how you feel," she said blandly.

"If I do anything drastic after this phone call, it will be all your fault"

"This is your depression talking."

"It's *me* talking," I said.

"I have another patient waiting," she said.

"Don't fuck her up too," I said.

"Good-bye." (*MF*, 8-9)

Le psychiatre Ravi Chandra considère que la déception du personnage vient de son espoir d'obtenir une « expérience émotionnelle réparatrice » (« corrective emotional experience²⁶⁵ ») là où l'analyste ne fait revivre qu'abandon et aliénation. L'intensité du transfert érotique, particulièrement ambivalent, est perceptible dans l'obsession semblable à celle d'une amante éconduite (« Are you seeing someone I know? ») à laquelle répondent, de manière presque

²⁶⁵ CHANDRA Ravi, « Cathy Park Hong's Minor Feelings and Asian American Erasure », *Psychology Today*, 10 mars 2020, [<https://www.psychologytoday.com/intl/blog/the-pacific-heart/202003/cathy-park-hong-s-minor-feelings-and-asian-american-erasure>], consulté le 11 juillet 2022.

comique, des mots qui pourraient avoir une connotation affective en dépit de leur froideur (« We're not right for each other »). À la curiosité infinie de Hong, manifeste dans toutes ses questions, succèdent les réponses lapidaires et sans appel de l'analyste. À sa tentative phatique de maintenir le lien à tout prix et à ses expressions passionnées (soulignées par la ponctuation très expressive) répond le congé donné sans cérémonie à toute forme de relation, une volonté de rupture neutre et dépourvue d'enthousiasme. On pourrait voir dans ce retrait péremptoire une manière de mettre en application les règles dictées par Freud sur l'attitude du médecin face au transfert, laquelle « doit être opaque pour l'analysé et, telle la surface d'un miroir, ne rien montrer d'autre que ce qui lui est montré²⁶⁶ », faire subsister les désirs du patient et ne pas y répondre.

Si l'analyste dit comprendre les sentiments chaotiques et abondants de Hong (« I understand how you feel »), elle semble pourtant tellement décontenancée par le quiproquo de cet investissement fantasmatique qu'elle met fin à l'analyse plutôt que de considérer qu'il est utile au processus de soin. Ce qui semble refoulé, comme le suggère Chandra, dans la négativité réitérée d'Eunice Cho (« cannot », « no », « no », « not to my knowledge », « of course not »), dans l'absence de sollicitude et la volonté peu masquée de se débarrasser de Hong sans précaution, c'est la réalité elle aussi ambivalente du contre-transfert, c'est-à-dire l'investissement affectif du médecin envers le patient. Citant D.W. Winnicott, dans un article intitulé « Hate in the Counter-Transference », Chandra suggère que le passage manifeste le déni de la part de l'analyste de sa propre haine à l'égard de Hong²⁶⁷. Effectivement, pour Winnicott, il est absolument nécessaire que l'analyste soit lui-même analysé, particulièrement s'il travaille avec des psychotiques. Beaucoup de problèmes psychanalytiques peuvent être résolus par une introspection plus poussée du thérapeute, qui doit pouvoir parvenir à une forme de « haine objective » en reconnaissant les facteurs multiples qui peuvent le conduire à entretenir du ressentiment pour le patient, à l'image d'une mère qui devrait discerner des motifs de détestation de son nouveau-né²⁶⁸.

Il est aussi ironique que l'interaction avec le médecin exagère les symptômes de Hong, dont la douleur devient protéiforme (« Every pore in my skin sang with hurt »), évoquant la manière dont la médecine a pu utiliser le diagnostic d'hystérie, comme le montre Elsa Dorlin, pour rendre le corps féminin essentiellement pathogène et morbide, faire de la maladie l'essence

²⁶⁶ FREUD Sigmund, « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique », *La technique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013. 78.

²⁶⁷ CHANDRA Ravi, « MOSF 16.3: Minor Feelings and Sister Outsider: A Brown Psychiatrist Thingsabouddit », *East Wind : Politics and Culture of Asian America*, 7 août 2021, [<https://eastwindezine.com/mosf-16-3-minor-feelings-and-sister-outsider-a-brown-psychiatrist-thingsabouddit/>], consulté le 11 juillet 2022.

²⁶⁸ WINNICOTT D. W., « Hate in the Counter-Transference », *The Journal of Psychotherapy Practice and Research*, vol. 3, n° 4, 1994, p. 348-356. 350-351 et 355.

même du corps²⁶⁹. Autrement dit, le soin semble non seulement reproduire mais accentuer les différenciations hiérarchiques entremêlées de genre et de race. Hong consulte suite à une douleur certes localisée mais diffuse et irradiante qui n'est pas sans évoquer les mystérieuses algies sans lésion chez les Algériens que cherchait à traiter Fanon, et que la médecine de l'époque décrédibilisait, rendant les patients coupables d'inventer leurs maux²⁷⁰. La brève thérapie a le même genre d'effets pervers sur Hong car elle augmente son sentiment de culpabilité et la décourage durablement de demander de l'aide (« You're making me feel like I should never open up and never share my feelings because I'm going to scare everyone away with my problems! »). Dans cette courte interaction aboutissant à une menace de suicide et à un recours final à l'invective (« Don't fuck her up too! »), on a donc affaire à une médecine qui abîmerait plutôt qu'elle ne réparerait (« Isn't this the opposite of what a therapist is supposed to do? »), qui pourrait même tuer plutôt que faire revivre – médecine légale dont Foucault dit qu'elle a un « pouvoir de vie ou de mort²⁷¹ ». On trouve une même désidéologie des analystes chez Gurba, qui prend soin de réancrer les professionnels de la médecine dans un milieu social, d'insister sur leur ennui à faire leur travail (« So far, she had been my best therapist. She hadn't fallen asleep on me. Yet » *M*, 171) et de faire ressortir leurs travers les plus pathétiques. Tout comme chez Hong, le docteur peut être celui qui condamne à mort au lieu de guérir, à l'image de ce médecin qui déclare, dans un éclat de rire, que la petite sœur du personnage ne saurait souffrir d'anorexie étant donné ses origines mexicaines, ce que Gurba lit comme une exécution (« I left his office feeling he'd sentenced Ofelia to die », *M*, 51). Cette association entre psychanalyse et mort est d'autant plus frappante lorsque l'autrice décrit les vêtements maculés de sang de Sophia Castro Torres par le biais des images du psychodiagnostic de Rorschach – mis au point par un psychiatre : « Blood smears her clothes. It makes dark Rorschachs on various surfaces » (*M*, 2). Il faut noter l'inversion : dans le sang, la narratrice voit une tache de Rorschach et non l'inverse, de sorte que la lecture dit moins l'obsession du personnage pour le meurtre de Sophia qu'elle ne suggère une affinité entre la tâche des psychiatres et une activité criminelle.

Chez Hong, l'épisode ne s'achève pas sur une rémission ni sur une clôture. Un second médecin légitime sa colère et l'aide à comprendre l'attitude ambiguë de l'analyste (« She then wondered if my personal history was somehow *too* close to the first therapist's, issues that she herself had not fully processed, and that was why she felt that she wasn't the right fit for me »,

²⁶⁹ DORLIN Elsa, *La matrice de la race: généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, la Découverte, 2009. 49.

²⁷⁰ AJARI Norman, *Race et violence : Frantz Fanon à l'épreuve du postcolonial*, Thèse de philosophie, Université Toulouse 2, 2014. 150-151.

²⁷¹ Cité dans *Ibid.* 151.

MF, 28). Cependant, cette esquisse d'empathie, qui pourrait nous faire croire à une résolution placée sous le signe du pardon, est totalement contredite par le paragraphe suivant, qui refuse la résolution éthique. Un narcissisme blessé s'y venge dans un dernier geste de transfert violent, matérialisant un résidu de sentiments non traités par la cure (« unresolved feelings », MF, 28)

After that phone call, I wrote an angry evaluation on RateMyTherapist to get back at her. In my long screed, I started taking my resentment out not only on her, but on Koreans as a whole. "Koreans are repressed! Rigid! Cold! They should not be allowed to work in the mental health care profession!" I banged out. I clicked submit, but for some reason my long unsaved rant never posted. It dissolved into the ether. (MF, 28)

L'issue de la thérapie semble particulièrement catastrophique. Non contente de diriger son ressentiment contre elle-même, les rêves de punition prennent des proportions plus vastes (« Koreans as a whole ») et aboutissent à la propagation d'injures raciales (« Koreans are repressed! Rigid! Cold! »). L'épisode n'accroît pas seulement le mal-être du personnage, il porte aussi atteinte à l'employabilité de personnes en minorité dans la profession (« they should not be allowed to work in the mental health care profession »). En même temps, la vanité de cette hostilité, ou son impuissance à corriger le problème plus vaste, est mise en valeur par son évanouissement (« it dissolved into the ether ») à tel point que le lecteur peut se demander si le cri de rancœur ne relève pas d'un pur fantasme. Il ressort tout de même de *Minor Feelings* l'impression d'une association entre guérison et réconciliation que l'auteur refuse. Il semble important pour elle, au prix d'une hostilité persistante et regrettée, de ne pas conférer à la littérature l'impératif éthique de « recoudre toute forme de scission sociale²⁷² » de manière prématurée. Quand on lui évoque la fonction thérapeutique de la littérature, Hong répond par un texte qui, dans ses résidus de souffrance, manifeste l'inégalité structurelle de toute lutte pour la reconnaissance :

"I wish you'd read your poems," she said sternly. "We need poems to heal."
"I'm not ready to heal," I said as gently as I could because I was afraid how she'd respond.
She nodded.
"I respect that," she said, and walked away. (MF, 30)

b) *Psychoanalyse et pathologisation dans What We Lose*

Mais, il va de soi chez Hong que la réticence implicite formulée dans le désir d'aller vers une soignante coréenne, et donc de ne pas consulter une personne blanche, tient aussi à la « formation sociale pathologique et pathogène²⁷³ » qu'a pu représenter le colonialisme. Norman Ajari s'intéresse à la manière dont des psychiatres comme Carothers ont pu, par exemple,

²⁷² Pour Norman Ajari, c'est le problème de la lutte pour la reconnaissance telle qu'elle est décrite par Axel Honneth, comme favorisant l'éthicité hégélienne, la Sittlichkeit. AJARI Norman, *Race et violence*, op. cit. 22/05/2023 11:08:00190.

²⁷³ AJARI Norman, *Race et violence*, op. cit. 135.

continuer de légitimer l'idée de l'inégalité des races humaines en la rendant biologique et naturelle, et en faisant du colonisé un être intrinsèquement malsain mentalement. Il y a une grande différence, rappelle Ajari, entre l'approche de Frantz Fanon, qui s'est intéressé aux pathologies de la colonisation, et celle de ces psychiatres colons : Fanon parle de « damnés » mais il faut comprendre « la dimension intrinsèquement provisoire et contingente de la damnation », sa composante dynamique et historique, tandis que la psychiatrie coloniale transforme la damnation en tragédie dont on ne revient pas²⁷⁴. Même dans le cabinet du docteur Cho semble rôder le spectre de cette ancienne noso-politique indexant la santé mentale sur la couleur de peau :

Her small, dimly lit waiting room had a framed Diego Rivera poster of a kneeling woman holding a giant basket of calla lilies. The whole room was furnished in Rivera's tranquilizing palette: the brown vase of cattails, the caramel leather armchair, a rug the color of dying coral. (*MF*, 5)

La pièce est assez obscure (« dimly lit ») et l'œuvre de Diego Rivera semble signaler le désir de la psychiatre d'afficher un artiste mexicain. Symboliquement, le décor insinue donc la racialisation d'Eunice Cho. Le tableau comporte pourtant une image de soumission qui fait signe vers le caractère dominateur de ce qui se joue dans ce cabinet médical (« a kneeling woman »). Le bouquet qu'embrasse la femme représentée de dos sur le tableau est un immense assemblage de fleurs blanches qui semblent apporter au personnage apaisement et joie (« a giant basket of calla lilies »). Toutefois, comme fardeau trop lourd à porter, la gerbe est aussi étouffante. La palette, décrite comme apaisante, propose une gradation progressive du sombre vers le clair avec la description du tapis (« a rug the color of dying coral »). Ce spectre colorimétrique donne à la clarté l'allure d'un aboutissement. Il semble se jouer là une esquisse programmatique du projet thérapeutique dans lequel l'extinction des passions néfastes est aussi un éclaircissement, le cheminement vers la santé, un blanchiment où l'on lit aussi des connotations morbides de suppression de soi (« dying coral »). Par ailleurs, le choix de l'adjectif « tranquilizing » est particulièrement révélateur dans un lieu où l'on administre des sédatifs. On croit retrouver là l'appareil idéologique de la colonisation associant la pathologie mentale à un défaut d'acculturation²⁷⁵. Gurba explore aussi la salle d'attente du médecin comme un lieu de pouvoir, dans un geste proche de celui de Fanon et de la psychologie institutionnelle cherchant à évaluer les effets disruptifs de l'institution dans la pratique médicale²⁷⁶. Il en émane une atmosphère étrangement stérilisée et faussement neutre, travaillée par des démarcations implicites : « Dr. Hamilton's office smelled like glass, steel, and immunity, how I imagined it smelled inside a syringe » (*M*, 50). Tous ces matériaux sans odeur donnent lieu à une

²⁷⁴ *Ibid.* 143-144.

²⁷⁵ FASSIN Didier, « Les politiques de l'ethnopsychiatrie », art. cit. 239.

²⁷⁶ AJARI Norman, *Race et violence*, op. cit. 215-218.

synesthésie étrangement anesthésiée, par laquelle les sens ne saisissent qu'un grand vide qui n'est pas synonyme d'inclusion. Le jeu de mots sur le terme « immunité », renvoyant à la fois à la santé et au privilège social, rappelle l'homologie entre cet espace inodore et la fortune que l'on trouvait déjà dans l'incipit d'*Americanah* (voir chapitre 1) : « “So this is what mental health smells like...” I thought. It wasn't cheap. It certainly wasn't Mexican.” » (*M*, 52).

Chez Clemmons, Thandi trahit plus de haine lorsqu'elle se rend chez la psychanalyste après la naissance de son enfant et l'abandon de son compagnon. Par contraste avec la foi initiale de Hong, le texte exprime plutôt une distance désabusée et mêlée d'irritation vis-à-vis du médecin, un silence lourd de scepticisme qui semble avivé par la réouverture de blessures historiques :

I call a therapist and arrange an appointment. When I walk into the waiting room at her office, I suddenly feel very aware of how disheveled I look. I am wearing Peter's old flannel shirt. Its front pocket has ripped off, and I've been using the sleeve as a handkerchief for the past few days.

The therapist starts with the usual background-gathering, thumbing through the paperwork I filled out in the lobby just minutes before. “No addictions, no psychiatric history. Africa, that's interesting.”

“South Africa,” I correct her. She looks up from the papers briefly, frowns slightly at me, and lowers her eyes again.

“And you're going through a divorce,” she says. “I'm sorry to hear that.”

“Yeah, well.”

“It's quite a common thing for people who have recently experienced loss to rush into relationships,” she says robotically. She looks up at me again, reading my expression.

“Oh,” I say. “It's that simple.”

The therapist smirks, raises her pen in the air, and turns the page. “Well, I can't say that”.

“Of course you can't,” I mutter.

It takes the rest of the session for her to review the paperwork. At the end of the session, she shakes my hand and says “I look forward to working with you” in a very businesslike manner before ushering me out the front door. (*WWL*, 195)

Le rendez-vous chez l'analyste provoque un sentiment de dédoublement : Thandi s'observe de l'extérieur (« I suddenly feel very aware ») dans un mouvement qui, comme l'explique Fanon à propos de la psyché du colonisé, la voit se retourner contre son corps et son esprit sous l'effet d'une injonction hégémonique et devenir étrangère à elle-même. L'éveil qui a lieu renvoie au personnage un reflet vraiment dégradé : son apparence débraillée (« how disheveled I look ») connote désordre, sauvagerie, saleté, état de nature. La dépréciation à laquelle elle se livre est aussi perceptible dans les fluides dont elle porte la trace (« using the sleeve as a handkerchief for the past few days »). Il est frappant que ce soit dans ce cadre précis qu'une telle image avilie d'elle-même lui vienne en tête. Le laisser-aller ainsi décrit vient conforter des images de dévalorisation pathologiques étudiées par Elsa Dorlin dans un contexte de psychiatrie coloniale. Dans *La Matrice de la race*, Dorlin montre notamment comment le corps de la femme a été construit, depuis l'Antiquité, comme essentiellement malade, pour fonder la différence sexuelle

et légitimer la domination des hommes, et ce grâce à la théorie du tempérament flegmatique attribuant à la femme une humeur particulière, froide et humide, ainsi qu'une chair souffrante, molle et poreuse. Elle montre aussi comment cette même matrice du tempérament, qui a servi la domination de genre, a également pu engendrer un système raciste de légitimation de la société plantocratique attribuant aux « Africains » une nature flegmatique dans une forme de naturalisation des dispositifs de pouvoir²⁷⁷. Le mucus étalé sur les manches de Thandi évoque cet héritage flegmatique, d'autant plus que la chemise d'homme qu'elle arbore déplace son identification de genre.

A contrario, l'analyste est perçue comme condescendante – à travers une série de brefs regards soupçonneux (« frowns slightly at me »), d'évitements optiques (« She looks up from the papers briefly...and lowers her eyes again »), de sourires ambigus et moqueurs (« smirks »). Ce que lui reproche Thandi, qui ne parvient qu'à murmurer sa révolte de manière étouffée, tient d'une prétention à la surplomber dans son travail de compréhension (« Of course you can't »). Le texte retranscrit bien la susceptibilité de Thandi puisque l'on entend dans les remarques minimalistes de l'analyste, comme celle sur le divorce (« and you're going through a divorce »), un accent mis sur la surenchère (« and »). Toutes ces perceptions sont subordonnées à la remarque que la médecin propose sur les origines du personnage (« Africa, that's interesting ») et à la correction immédiate apportée par cette dernière (« "South Africa," I correct her ») : la mention du continent africain dans sa généralité n'est pas anodine, et les sous-entendus et conclusions implicites réfutés par Thandi ont avoir avec une histoire de pathologisation de l'Afrique, au sens fantasmatique, proposée par la médecine coloniale. Thandi ne peut pas s'empêcher de lire une insinuation blessante qui ferait de ses origines une raison d'être dans un cabinet de psychanalyste, au même titre qu'une addiction ou une pathologie psychiatrique clinique. Ce qu'elle entend intuitivement dans les mots de la figure d'autorité est l'hypothèse d'une équivalence entre le continent africain et une maladie (« No addictions, no psychiatric history. Africa, that's interesting »). Il est intéressant que Thandi se sente négligée mais il s'agit, dans le même temps, d'une négation saturée de savoir. Le personnage réagit à tout un faisceau de discours multiples contenus dans un seul mot. Derrière l'insinuation peut-être anodine se trouve le paradoxe de la « zone du non être » que constate Fanon, dans laquelle peut évoluer la personne colonisée, une zone remplie de discours et servant de fondement ontologique à la colonisation²⁷⁸.

²⁷⁷ DORLIN Elsa, *La matrice de la race*, op. cit. 199 et 217.

²⁷⁸ AJARI Norman, *Race et violence*, op. cit. 157. « La « zone du non-être » où croupissent les colonisés est en excès sur l'être car s'y conglomèrent les sciences et les droits, mais aussi car d'elle est dérivé le principe colonial entier. Ce paradoxe est le théorème de la colonialité de l'être ».

Une autre raison pour laquelle Thandi estime l'analyste méprisante est la causalité établie rapidement entre son mariage et son deuil (« It's quite a common thing for people who have recently experienced loss to rush into relationships »). Au-delà de la généralité des termes qui supposent un sujet universel de la psychanalyse sans particularités et sans différences (« people »), la remarque rejoue la manière dont la psychiatrie coloniale raciste a pu supposer que les « Africains » avaient justement une topique différente, caractérisée par une absence de vie intérieure et une existence par trop sociale, dans laquelle le conscient et le conscient seraient difficiles à démêler²⁷⁹. Cette manière d'être privé de moi se manifeste dans la suggestion que Thandi aurait été incapable d'entretenir un rapport mélancolique à la perte, de loger en soi l'objet inassimilable et non digéré dans une crypte intérieure, en se ruant au contraire vers une compensation extérieure. On retrouve là ce que dit Ajari de la manière dont la psychiatrie coloniale considérait les sujets colonisés comme incapables de vivre la mélancolie, théorisée comme une maladie de la conscience morale et ayant tendance à agir sur l'environnement social en répétant la perte dont ils ne pouvaient faire le deuil (en allant parfois jusqu'à des comportements dangereux, comme le meurtre, pour avoir quelque chose à pleurer)²⁸⁰. Par ailleurs, l'interprétation qui verrait le personnage se ruer vers une relation érotique suggère, en plus du manque de lucidité sur elle-même, un naturel pulsionnel difficilement maîtrisable, des besoins et une lascivité correspondant au stéréotype évoqué par Dorlin. La dispute assourdie met aussi en cause l'idéologie peu personnalisée que l'analyste met en œuvre de manière presque mécanique (« she says robotically »). Tout se passe comme si la vulgate était perçue ici comme source d'autorité à laquelle on ne saurait déroger. Judith Butler a bien montré la nécessité d'un rapport critique au Symbolique, tel qu'il est défini par Lacan, pour en cerner les impensés, plutôt que de le voir comme une « série de tabous ». Elle s'intéresse notamment à la manière dont la psychanalyse a pu faire du genre un site d'identification prioritaire, mais réducteur, et de la loi psychique le régissant un texte hégémonique et incontestable. Au contraire pour Butler, il faut interpréter le Symbolique comme le résultat d'actes performatifs réitérés, une loi tirant son pouvoir de son itération et de sa réarticulation constante²⁸¹. Il est possible que Thandi résiste à cette assimilation à une autorité sans fondement, et que le texte, à travers la métaphore du robot, propose une vision du Symbolique psychanalytique proche de celui de Butler, une autorité sans fondement elle-même produite par des citations infinies et performatives destinées à inspirer la peur d'y déroger. Comme elle vit elle-même au croisement d'identifications entremêlées, la résistance de Thandi au discours psychanalytique est aussi un

²⁷⁹ *Ibid.* 141.

²⁸⁰ *Ibid.* 140.

²⁸¹ BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009. 115-117. Pour l'original, voir BUTLER Judith, *Bodies that Matter*, *op. cit.* 69-73.

acte de rébellion face à aux « cruautés tacites qui sous-tendent la cohérence de l'identité²⁸² » et qui font des divergences à la loi seulement des formes d'abjection et non des possibilités de plaisir.

Ce chapitre s'est intéressé à l'expression des sentiments négatifs dans les œuvres qui s'inspirent du genre du *memoir* ou s'y inscrivent. Il a interrogé la manière dont les autrices inscrivait leurs différences en bousculant les mécanismes de sympathie à l'œuvre dans l'adresse au narrataire, dans une version idéalisée de la confession féministe. En empruntant au stand-up, à la critique cinématographique ou au billet de blog, elles construisent plutôt celui-ci comme un adversaire envisagé avec méfiance ou hostilité. Puis, les nuances apportées au présumé de compassion et d'authenticité des sentiments représentés ont été examinées. Par des jeux formels, les textes mettent à l'épreuve une empathie postulée et nous confrontent à des modalités stylistiques qui revendiquent à la fois l'insincérité de l'expression et le caractère quasi judiciaire des preuves de l'existence d'émotions souvent discréditées. Enfin, nous avons retracé la manière dont l'écriture prenait le contrepied d'une aspiration thérapeutique de l'écriture, en perpétuant les sentiments négatifs dans des présences spectrales ou des structures désordonnées. Le chapitre s'est conclu sur des satires de psychanalyse contenues dans les *memoirs* étudiés, lesquelles semblent offrir un commentaire métatextuel sur l'irréductibilité des expériences représentées à un discours du Symbolique historiquement compromis par la norme. Les citations infinies constituent l'essence de la performativité selon Butler, et donnent peut-être à Thandi l'impression d'être confrontée à un robot répétant des injonctions identitaires. Elles trouvent une expression formelle encore plus poignante dans les cycles de nouvelles qui, dans leur architecture même, génèrent des sentiments négatifs d'anxiété, de lassitude et de dissociation. C'est à ce spectre affectif et au genre du cycle de nouvelles que le prochain chapitre est consacré.

²⁸² BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009. 124. Pour l'original, voir BUTLER Judith, *Bodies that Matter*, op. cit. 77.

CHAPITRE 5

CYCLES DE NOUVELLES, PRÉSENT DE CRISE, FUTUR ANGOISSÉ, RÉPÉTITIONS ET DIFFÉRENCES

Les premières définitions du cycle de nouvelles (« short story cycle ») mettaient l'accent sur l'unité et l'harmonie de ce type de recueils, conçus comme des totalités cohérentes dans lesquelles les composantes individuelles modifiaient en profondeur le sens de l'ensemble¹. Depuis, la réflexion sur ce genre a été caractérisée par un débat sur la tension, propre à cette forme, entre unité et fragmentation, des penseurs comme J. Gerald Kennedy ou Rolf Lundén attirant plutôt l'attention sur le rôle du lecteur dans la production de cette supposée cohérence et sur la disparité des histoires ajoutées les unes aux autres par des effets cumulatifs², ainsi que sur le désir idéologique de la critique d'associer une valeur esthétique au critère de cohésion³. Dans cette lignée, on a pu voir dans l'émergence de cette lecture holiste du genre une manière de renforcer la prééminence du roman, plus aisément commercialisable sur le marché et conforme au désir des éditeurs de ne pas perturber leur lectorat avec des productions hétéroclites⁴.

Quelle que soit la position qu'elle occupe dans ce débat entre homogénéité et hétérogénéité de la forme, la critique a plutôt tendance à vouloir réévaluer la centralité de ce genre mineur en soulignant l'expérience plaisante de lecture du cycle de nouvelles, qui intensifierait la puissance des affects communiqués par le jeu de la fusion « explosive » des particularités des différents textes⁵. Pour ce qui est de l'affinité entre la nouvelle et les sentiments, dans la terminologie binaire d'Eileen Baldeschwiler, celles que nous étudions relèvent non pas du mode épique, centré sur le drame, mais du mode lyrique, qui se concentre sur les changements intérieurs et associe la forme littéraire à la forme de l'émotion le plus souvent par le biais d'une fin ouverte et d'une langue poétique⁶. Les nouvelles ont souvent été associées à la notion d'intensité, que celle-ci naisse de la contrainte du format court ou de la résonance du texte avec le reste de la série. Cécile Meynard et Emmanuel Vernadakis parlent d'une « illusion plus intense d'une présence du monde et au monde⁷ ». Cependant, ces sentiments intenses ne sont pas nécessairement joyeux.

¹ INGRAM Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, Berlin, Walter de Gruyter, 1971. 19.

² SMITH Jennifer J., *The American Short Story Cycle*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2018. 2.

³ LUNDÉN Rolf, *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1999. 8.

⁴ DUNN Maggie et MORRIS Ann R., *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne Publishers, 1995. 1.

⁵ SMITH Jennifer J., *The American Short Story Cycle*, *op. cit.* 143.

⁶ BALDESCHWILER Eileen, « The Lyric Short Story: the Sketch of a History », *Studies in Short Fiction*, vol. 6, n° 4, 1969, p. 443-453.

⁷ MEYNARD Cécile et VERNADAKIS Emmanuel (dir.), *Formes brèves: au croisement des pratiques et des savoirs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, [<https://books.openedition.org/pur/140163>], consulté le 23 avril 2023.

Cet éloge de l'alchimie heureuse semble peu adapté aux cinq œuvres qui font l'objet de ce chapitre : *Woman Hollering Creek*, *Interpreter of Maladies*, *The Thing Around Your Neck*, *Sour Heart* et *Unaccustomed Earth*. Il n'est pas question ici de chercher à savoir si la lecture de ces textes est déplaisante mais plutôt de faire droit aux mauvais sentiments qui naissent de la conjonction entre le propos de chacun de ces recueils et le genre même qu'ils empruntent. Effectivement, ce qui fait « cycle » dans ce corpus tient parfois de la récurrence de personnages (comme dans le sous-épisode « Hema et Kaushik » de *Unaccustomed Earth*, ou de manière discrète dans *Sour Heart* et *Woman Hollering Creek*), mais plus souvent d'un lien ténu et thématique que l'on pourrait ramener à une méditation sur la réalité de la différence vécue, comprise dans ses sens multiples et ses effets douloureux et dommageables. Ces récits racontent des crises mineures et répétées, scandées de manière lancinante par la forme même du recueil. Dans les cinq volumes étudiés apparaissent aussi des nouvelles qui ne semblent pas « cadrer » avec le reste, dépeignant des vies très disparates sur des modes littéraires dissonants. Ces aspérités interrogent formellement le malaise critique face à des catégories identitaires comme celles de la « littérature diasporique », « littérature de migration » ou encore « littérature de femmes de couleur » qui lissent artificiellement des effets de lecture discordants.

Si le cycle de nouvelles est un genre ancien qui occupe une place de choix dans la littérature américaine⁸, il a connu un regain de popularité dans les années 1980 à 2000 notamment sous la plume d'autrices racisées issues de l'immigration⁹. La multiplication de ces volumes, qui ont permis de mettre sur la place publique des enjeux de genre, d'ethnicité et d'identité, a pu être expliquée par de nombreux facteurs. Parmi les théoriciennes soucieuses de comprendre le nombre important de femmes faisant le choix des nouvelles¹⁰, certaines avancent l'argument d'une forme qui se prêterait bien aux conditions pratiques d'un travail souvent discontinu et interrompu par diverses charges extérieures. La forme du recueil, et *a fortiori*, du cycle de nouvelles permettrait d'explorer une subjectivité féminine davantage façonnée par le lien à Autrui et se prêtant mieux à ce type de formes horizontales qu'à la verticalité du roman¹¹. La forme complexifierait aussi la factice unicité du genre en déclinant des expériences très disparates tout en créant un sentiment de communauté¹². Pour Rocío Davis,

⁸ SMITH Jennifer J., *The American Short Story Cycle*, op. cit. 2.

⁹ KELLEY Margot, « Gender and Genre: The Case of the Novel-in-Stories », dans Julie BROWN (dir.), *American Women Short Story Writers: A Collection of Critical Essays*, New York, Garland Publishing, 2000, p. 295-310. 296.

¹⁰ Voir *Ibid.* et LISTER Rachel, « Female Expansion and Masculine Immobilization in the Short Story Cycle », *Journal of the Short Story in English*, 48, Spring 2007, p. 43-58.

¹¹ SMITH Jennifer J., *The American Short Story Cycle*, op. cit. 8.

¹² KADMOS Helena, « "Look What They Done to This Ground, Girl!": Country and Identity in Jeanine Leane's *Purple Threads* », dans *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, vol. 14, n° 3, 2014, p. 1-11. 2.

qui a réfléchi à l'affinité entre ce type de textes et une production issue de minorités ethniques, il existe une homologie entre le genre, dans sa dimension multiple, polyphonique et fragmentée, et le multiculturalisme¹³. Le cycle de nouvelles, en donnant à voir des points de vue pluriels et décentrés, interrogerait dans sa structure même le concept d'identité stable et en exhiberait les soubassements mouvants et variés. L'authenticité d'un récit historique monologique américain est aussi mise en crise par des voix oubliées et divergentes qui, selon Jennifer J. Smith, peuvent davantage proliférer dans le cycle de nouvelles que dans le roman¹⁴. On trouve pourtant dans ces deux types de littérature critique un même accent mis sur le sentiment d'unité que secrète le recueil, analogue à celui qui soude et comble les brèches d'un corps sociétal ou politique comme celui des femmes, celui des États-Unis ou encore celui d'une réalité transnationale trouvant sa force *e pluribus unum*¹⁵. L'allégorie associe parfois le recueil à la recréation d'une famille choisie, soulignant l'importance du motif de l'union dans la production critique¹⁶. Il faut tout de même préciser que la nouvelle est, aux États-Unis, loin d'être une forme dominée et y occupe même un statut presque canonique. Cécile Meynard et Emmanuel Vernadakis empruntent à Franck O'Connor l'idée selon laquelle la nouvelle serait une « forme d'art national » presque consubstantielle à la définition d'une littérature nouvelle par des auteurs comme Emerson. Standardisée par d'illustres pionniers comme Edgar Allan Poe, qui la définit par l'unicité de sa lecture et de son effet, elle est une forme valorisée esthétiquement par l'institution. Elle fait aussi l'objet d'un succès commercial : depuis toujours, les revues lui consacrent des espaces réservés et contribuent à codifier sa longueur. Vernadakis et Meynard montrent en outre que cette forme brève, qui est le premier format « post-livre », est aussi adaptée aux nouveaux modes de diffusion numériques, qui permettent de l'extraire d'une totalité¹⁷.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à la manière dont les nouvelles du corpus revisitent la temporalité associée historiquement par le modernisme au « moment d'être » woolfien, c'est-à-dire une expérience intense de sens dans le présent captée notamment par la forme de la nouvelle¹⁸. Nous nous distinguerons de lectures qui insisteraient sur la manière dont les recueils de nouvelles d'autrices diasporiques tissent une toile de réminiscences pour générer

¹³ DAVIS Rocío G., *Transcultural Reinventions: Asian American and Asian Canadian Short-story Cycles*, Toronto, TSAR Publications, 2002. 17.

¹⁴ SMITH Jennifer J., *The American Short Story Cycle*, op. cit. 9.

¹⁵ *Ibid.* 8.

¹⁶ *Ibid.* 87.

¹⁷ MEYNARD Cécile et VERNADAKIS Emmanuel (dir.), *Formes brèves*, op. cit.

¹⁸ L'expression « intense experiences of meaning in the present » vient de TOTH Naomi, « Disturbing Epiphany: Rereading Virginia Woolf's 'Moments of Being' », *Études britanniques contemporaines*, n° 46, 2014, [<https://journals-openedition-org.ezproxy.campus-condorcet.fr/ebc/1182/>], consulté le 25 octobre 2022.

une identité commune¹⁹, et qui jouent sur le jeu de mots entre recueil (« collection »), souvenir (« recollection ») et rassemblement (« to collect »)²⁰. Il semble au contraire que l’invocation du passé apparaît souvent moquée comme instrument de pouvoir ; les textes étudiés s’avèrent peu nostalgiques, exploitant la modalité du présent moins pour invoquer des épiphanies que pour souligner que les dominations multiples prennent forme, comme l’ont montré de nombreuses penseuses féministes, de manière *simultanée et continue*²¹. Nous nous intéresserons à la manière dont la forme du recueil, qui serait à même de saisir le désordre de l’expérience vécue, permet de capter chez les autrices du corpus un présent de crise qui, selon Lauren Berlant, façonne des subjectivités devant constamment s’adapter et improviser face aux incertitudes et aux coïncidences de l’instant²², notamment dans des situations de micro-agressions²³. Par ailleurs, en nous intéressant à la forme séquentielle du recueil, nous verrons que les autrices l’utilisent aussi pour exprimer un fort sentiment d’anxiété, dont Eugénie Brinkema dit qu’il est fondé sur un rapport à un futur virtuel obsédant que vient bien refléter la forme structurée par l’attente toujours reconduite du prochain texte et le mouvement parfois heurté d’une nouvelle à l’autre²⁴. Nous montrerons que cet affect charrié par le contenu des nouvelles et par la forme du recueil permet d’exprimer une sensibilité migrante parfois définie par un rapport complexe au futur, ainsi que la vigilance et l’état d’alarme pouvant naître de la menace pesant sur des identités toujours susceptibles d’être attaquées.

Ce mouvement heurté de l’anxiété se reflète selon Eugénie Brinkema dans des formes qui étouffent et répètent, déplaçant continuellement l’avènement d’un changement²⁵. Nous travaillerons ensuite sur les motifs du ressassement tels qu’ils se déploient à l’intérieur des nouvelles ainsi que dans la structure même du recueil, dont Kennedy a souligné la nature cumulative et les effets d’accrétion qu’il permet²⁶. Les cycles de nouvelles du corpus transmettent et consolident des affects négatifs sous la forme d’une réitération de texte en texte, exprimant paradoxalement le lien entre différences et répétitions²⁷. Il sera question d’examiner,

¹⁹ SMITH Jennifer J., *The American Short Story Cycle*, op. cit. 92. « The stories show that the memory of the events emerges cyclically and that such memories are the basis of kinship ».

²⁰ SABATIER Diane, « *Dissidentités* » : *la double absence / double appartenance de nouvellistes américains (1992-2003)*, Thèse de doctorat, Université d’Orléans, 2007. 14.

²¹ On trouve cela formulé par le « Combahee River Collective » : « As Black women we see Black feminism as the logical political movement to combat the manifold and simultaneous oppressions that all women of color face » dans SMITH Barbara (dir.), *Home girls: A Black Feminist Anthology*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000. 264.

²² BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, op. cit. 54-57.

²³ SUE Derald Wing, *Microaggressions in Everyday Life: Race, Gender, and Sexual Orientation*, Hoboken, Wiley, 2010. xv.

²⁴ BRINKEMA Eugénie, *The Forms of the Affects*, Durham, Duke University Press, 2014. 201.

²⁵ *Ibid.* 209.

²⁶ KENNEDY J. Gerald (dir.), *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. vii.

²⁷ « Roundtable: Affect, the Short Story, and the Cycle », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, n° 66, 2016, p. 163-213, [<https://journals.openedition.org/jsse/1701>], consulté le 25 octobre 2022. « So

comme le développent Paul Ardoin et Fiona McWilliam, une forme « collante » qui susciterait de manière expérientielle, par ses redites, une impression durable et affective sur le lecteur²⁸. Nous verrons que les autrices font ainsi écho formellement à une violence qui ne prend pas la forme d'événements uniques et isolés mais d'épisodes chroniques nous permettant de mettre à l'épreuve la suggestion de Cathy Park Hong sur l'adéquation des formes sérielles au portrait de ces sentiments : « Because minor feelings are ongoing, they lend themselves more readily to forms and genres that are themselves serial » (*MF*, 57). Cette sous-partie nous donnera l'occasion de réfléchir aux affects particuliers suscités par les récurrences et les reprises, associant au choc des formes de lassitude, de fatigue, voire d'ennui, comme ce que Sianne Ngai appelle « stuplimité²⁹ », amalgame esthétique d'ébahissement et de monotonie. Nous réfléchirons à l'équivalence rhétorique entre ces crises répétées, soulignant la nature performative et donc constamment réarticulée des normes³⁰, et la communication au lecteur de formes d'épuisement mineurs. Nous verrons que les nouvelles que nous étudions ne parviennent pas à cet effet par des stratégies minimalistes, elliptiques ou des tactiques d'omission. Nous chercherons, au contraire, à associer l'inconfort émotionnel provoqué par cette forme à son imperfection, à la difficulté d'assimiler toutes les informations contenues dans ces longues formes brèves, et aux sentiments d'épuisement provoqués par les effets de relances intertextuelles au sein du même recueil.

Enfin, nous aurons pour projet de réfléchir aux affects nés de la cohabitation entre des nouvelles parfois disparates. Comme je l'ai souligné, la critique a davantage pu attirer l'attention sur les effets de cohérence, même lâches, entre les différents textes de cycles de nouvelles d'autrices diasporiques invoquant par exemple le trope de la parenté choisie, flexible et contingente pour requalifier ce lien collectif³¹. Si de nombreux critiques soulignent la démultiplication des points de vue propre au genre, et les béances qui séparent nécessairement les parties du tout, on a moins mis en valeur les sentiments troubles qui naissent des fissures et des disparités entre les expériences que l'unité du recueil peine à combler. Nous aurons

to return to the question, one thing to keep in mind about short story “cycles” or even collections is that they are curiously embodied in the sense that certain elements are repeated, reiterated—read silently the eye fixes and notes them, read aloud they take on a sonorous sensation. It is in the reiteration of words, settings, names, and the differences among those repetitions that they invoke a kind of recognition that ascribes affective content to them. »

²⁸ ARDOIN Paul et McWILLIAM Fiona, « Introduction: On the Stickiness of the Short Story and the Cycle », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, n° 66, 2016, p. 21-29, [<https://journals.openedition.org/jsse/1677>], consulté le 25 octobre 2022. « [...] Perhaps a short story cycle can be defined by its *stickiness*. Perhaps the stories of a cycle impress upon the reader and upon each other. Perhaps this brand of impression is depicted inside a story. Perhaps an impression is created at the meeting of the reader and a character, or a theme, or a location. Perhaps the trace left by that meeting gains in meaning through repetition—another story, another instance, another meeting. [...] Perhaps that repetition grows “sticky,” accumulating an affective value that binds a simple collection into something more. »

²⁹ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 271.

³⁰ BUTLER Judith, *Bodies that Matter*, *op. cit.* xxi.

³¹ SMITH Jennifer J., *The American Short Story Cycle*, *op. cit.* 100.

davantage à cœur de nous pencher sur les « boucles affectives³² », les sauts aléatoires qui nous conduisent de différence en différence, en donnant toute leur place aux impressions de pauses discrètes, de coupures voire de ruptures. Il s’agira, comme nous y incite Murison en citant le métro londonien, de faire « attention à la marche » (« mind the gap ») entre les histoires, de reconnaître les effets affectifs et les fréquences sourdes de ces intervalles entre des récits parfois incommensurables³³, particulièrement les nouvelles ne se déroulant pas aux États-Unis. En appréciant ainsi la forme du cycle de nouvelles, nous serons à même de penser le parallèle entre ce genre fragmenté et plein de béances et les différences intrinsèques à la catégorie « femme de couleur » explorée dans toute sa négativité créatrice. Nous verrons que la forme jette ainsi les fondements d’une définition du collectif reposant davantage sur l’affinité que sur l’identité, une totalité ouverte et contradictoire, essentiellement définie par ses disjonctions.

I. Présent, passé et anxiété

La temporalité des sentiments négatifs représentés est particulière. Les textes marquent une rupture avec une orientation vers le passé : Jenny Zhang joue de l’effet de balancier entre amnésie et hypermnésie tandis qu’Adichie problématise le rapport à l’Histoire en faisant le choix de la nouvelle pour dépeindre une saga émotionnelle. Cisneros s’inscrit dans un présent inquiet tandis que Lahiri manifeste les sensibilités angoissées de ses personnages par un recours à des projections futures destructrices et incessantes.

1. Le présent inquiet chez Sandra Cisneros

Les nouvelles rassemblées dans le recueil *Woman Hollering Creek* de Sandra Cisneros, particulièrement dans la première partie faite de courtes vignettes ayant trait à la temporalité de l’enfance – les deux parties suivantes traiteront davantage de l’adolescence et de l’âge adulte – explorent une inquiétude propre au présent. Il nous faut invoquer les concepts d’« impasse » et de « situation » développés par Lauren Berlant pour comprendre comment ce présent se déploie : pour Berlant, l’impasse est une étendue de temps présent dans laquelle le

³² « Roundtable », art. cit. « To put this differently, in its very *shortness*, a short story often depends upon affective loops and leaps in place of exhaustive detail: there simply is no room to spin a totality », «The interspersing of slices, pauses, snapshots, and places of rest is arguably the *sine qua non* of this short narrative form.»

³³ *Ibid.* « Reading through our various responses to questions posed about the relation of short stories to affect, I could not help but recall the ever-present voice on the London metro: “Mind the gap.” What many of the responses seem to come back to is how the short story form, in its divergent varieties, “is good at,” as Thrailkill puts it, “leveraging gaps.” [...] The formally slight but significantly meaningful gaps between narrative perspectives within a story produce what we might call *affective* effects in that they prompt but are not reducible to the emotions or feelings within the narrative voice, the plot, or the character’s psychological states. Short stories resonate and vibrate with affect ».

monde se révèle à la fois cryptique et écrasant, exigeant une vigilance accrue pour se maintenir à flot³⁴. Elle distingue la situation de l'événement pour désigner un état de crise subi qui ne prend pas encore la forme d'un choc dramatique, se déploie dans l'habitude et génère une impression d'urgence³⁵. Un tel présent de crise semble caractériser les premières nouvelles de Cisneros dont Kirsten Backstrom estime qu'elles héritent de la diction simple et riche de *The House on Mango Street*, le premier livre de Cisneros, caractérisé par un courant de conscience particulièrement oralisé. Les torsions grammaticales imposées à la conjugaison et l'aspect fugitif de ces fragments narratifs convoquent, chez elle, la métaphore d'esquisses tracées à la craie, susceptibles de s'évanouir à peine dessinées, mimant ainsi l'impression d'impermanence particulière à l'enfance³⁶. Elle en veut pour preuve la première longue phrase qui ouvre le recueil et la nouvelle « My Lucy Friend Who Smells Like Corn », qui occupe tout un paragraphe, et suscite une immersion *in medias res* dans le royaume des événements enfantins³⁷:

Lucy Anguiano, Texas Girl who smells like corn, like Frito Bandito chips, like tortillas, something like that warm smell of *nixtamal* or bread the way her head smells when she's leaning close to you over a paper cut-out doll or on the porch when we are squatting over marbles trading this pretty crystal that leaves a blue star on your hand for that giant cat-eye with a grasshopper green spiral in the center like the juice of bugs on the windshield when you drive to the border, like the yellow blood of butterflies [...]. (WHC, 3)

L'ode à Lucy, l'amie d'enfance, est puissamment ancrée dans un présent de perceptions synesthésiques où se mêlent le goût (« like Frito Bandito chips, like tortillas »), l'odorat et le toucher. Les comparaisons de Lucy s'emballent dans une sorte de tourbillon ou de spirale (« a grasshopper green spiral »), l'accumulation mimant la rapidité d'une diction à bout de souffle à la limite de l'incohérence mais aussi l'impression d'un excès de réalités qui assaillent la vue et les autres sens. La volonté de tout dire de ce catalogue chaotique de l'enfance qui enregistre aussi des perceptions infimes et plurielles, comme le montrent les effets d'agrandissement sur les insectes (« the juice of bugs », « the yellow blood of butterflies ») et sur les billes, évoque ce que dit Berlant d'un présent qui engouffre le sujet et requiert une attention soutenue. La tentative d'exhaustivité de la narratrice mime aussi une conscience à l'affût de la crise telle qu'elle se déploie dans l'ordinaire, comme en témoigne la référence à la traversée de la frontière à toute vitesse par la mention d'un liquide sur le pare-brise (« the juice of bugs on the windshield when you drive to the border »). L'association d'idées témoigne de la concentration sur les détails que suscite ce trajet difficile, mais aussi du caractère habituel de ce franchissement.

³⁴ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, *op. cit.* 4.

³⁵ *Ibid.* 5.

³⁶ BACKSTROM Kirsten, « Woman Hollering Creek », *art. cit.* 11.

³⁷ Elle compare d'ailleurs cette phrase à un torrent de bonbons qui tomberait d'un sac sur le lecteur : « It is already happening all around you as you read the words, picking them up like scattered penny candy dropped on the sidewalk from a burst-bottom paper sack ». *Ibid.* 11.

Cisneros communique, dans le ton bravache et conquérant de la narratrice, un sens de la débrouillardise face à des réalités quotidiennes ardues. Là encore, le rythme accumulatif des actions au présent donne l'impression de bifurcations constantes face à la pesanteur de la réalité :

When I get home Abuelita will say *Didn't I tell you?* and I'll get it because I was supposed to wear this dress again tomorrow. But first I'm going to jump off an old pissy mattress in the Anguiano yard. I'm going to scratch your mosquito bites, Lucy, so they'll itch you, then put Mercurochrome smiley faces on them. We're going to trade shoes and wear them on our hands. We're going to walk over to Janey Ortiz's house and say *We're never ever going to be your friend again forever!* (WHC, 5)

La liste d'activités qu'annonce la répétition de la forme continue (« going to ») semble répondre à la première phrase, qui promet un châtiment familial dont on ignore la nature et la gravité (« I'll get it because I was supposed to wear this dress again tomorrow »). Face à l'assurance de cette peine, à un *sensorium* saturé de souffrance et d'exploitation (« old pissy mattress»), à l'« ordinaire de la crise³⁸ », dans les termes de Lauren Berlant, la subjectivité de la narratrice préfère dessiner un chemin sinueux fait de réajustements corporels et d'improvisations nerveuses³⁹ (« scratch your mosquito bites », « wear them on our hands »), de tactiques ludiques et parfois brutales (« *We're never ever going to be your friend again forever!* ») que l'on peut voir comme autant d'explorations expérimentales d'un présent qui déclenche une clarification de l'ordre problématique du monde et un inventaire de réponses sensuelles possibles⁴⁰. Pour Berlant, c'est parce que le présent est avant tout mystérieux, intense et émergent qu'il nécessite une intelligence affective pour s'y repérer, des techniques de survie émotionnelles et perceptives, irréductibles à la raison⁴¹.

Pour désigner le style de Cisneros dans *The House on Mango Street*, Mark McGurl a parlé de miniaturisme : du maximalisme dans un emballage minimaliste qui consisterait à entasser le plus d'informations possible, avec une diction très prolixe, dans le plus petit espace possible, des vignettes très courtes⁴². Ce choix du fragment plein à craquer, pour McGurl, serait une manière très percutante de rendre sensible le passage du temps et un sens aigu de l'éphémère des instants⁴³. Dans la nouvelle « Eleven », Rachel nous fait éprouver le vertige métaphysique des scansion arbitraires des années, lors d'un anniversaire où elle ne ressent pas ses onze ans mais le paradoxe d'un présent « qui ne peut être qu'en cessant d'être⁴⁴ », dans les mots de saint Augustin. Il s'agirait ainsi de nuancer la déclaration de McGurl lorsqu'il suggère

³⁸ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, op. cit. 81. « crisis ordinariness ».

³⁹ Voir ce que dit Berlant du roman historique au présent, tel qu'il est défini par Massumi. *Ibid.* 69.

⁴⁰ *Ibid.* 79.

⁴¹ *Ibid.* 64-65.

⁴² MCGURL Mark, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Harvard University Press, 2009. 375

⁴³ *Ibid.* 379.

⁴⁴ SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, trad. Joseph Trabucco, Paris, Flammarion, 1964. 264.

que la miniature, par sa perspective cosmique, fournit un sentiment de sécurité, de calme et de contrôle⁴⁵. Au contraire, chez Cisneros, ce mouvement perpétuel affole et préoccupe même des personnages d'enfants très jeunes.

La bande-dessinée fournit une analogie pertinente pour décrire les nouvelles de Cisneros. Effectivement, il est possible de voir chaque fragment comme lui-même découpé en plusieurs cases extrêmement visuelles :

Screen door with no screen. *Bang!* Little black dog biting his fur. Fat couch on the porch. Some of the windows painted blue, some pink, because her daddy got tired that day or forgot. Mama in the kitchen feeding clothes into the wringer washer and clothes rolling out all stiff and twisted and flat like paper. Lucy got her arm stuck once and had to yell Maaa! and her mama had to put the machine in reverse and then her hand rolled back, the finger black and later, her nail fell off. *But did your arm get flat like the clothes? What happened to your arm? Did they have to pump it with air?* (WHC, 4)

On convient souvent que la vignette de bande dessinée se définit par une situation précise qui a son propre chronotope dans l'économie de la narration et délimite une portion d'espace-temps⁴⁶. Le plus souvent, selon Will Eisner, à l'exception d'une mention verbale explicite, la case contient une action qui se déroule au présent⁴⁷. Il en découle, pour Groensteen, une progression heurtée particulière à la bande dessinée. Reprenant les mots de Peeters, il suggère que « la bande dessinée repose à chaque instant, sur une tension entre le *récit* et le *tableau*⁴⁸ » : le récit nous pousse à la continuité d'une lecture fluide de l'histoire tandis que le tableau nous arrête et fixe notre regard plus longtemps qu'un plan de cinéma. Il en va de même des bulles de textes qui retiennent notre attention et ralentissent « la "marche en avant" du lecteur⁴⁹ ». La tension entre mouvement passionné et arrêt sur image est très perceptible dans l'extrait de « My Lucy Friend Who Smells Like Corn ». Les saccades de la lecture sont reproduites par des phrases nominales courtes qui représentent autant d'instantanés graphiques installant un décor aux couleurs frappantes et désagréables (« Little black dog biting his fur », « Some of the windows painted blue, some pink »). L'esquisse est aussi immobilisée par une couleur traumatique dans « Eleven » où la trame narrative se concentre autour d'un pull rouge vif honni sur lequel tous les regards se concentrent (« the red sweater's still sitting here like a big red mountain », WHC, 8). De même, les onomatopées (« Bang! », « Maaa ! ») et les extraits de dialogues matérialisés par des italiques ressemblent à des bulles qui servent de « point d'ancrage⁵⁰ » et empêchent de survoler le texte, matérialisant par cette typographie spéciale un séjour dans l'instant d'un cri de douleur ou d'un choc.

⁴⁵ *Ibid.* 180.

⁴⁶ BERTHIER Nancy, *Lexique bilingue des arts visuels: français-espagnol*, Paris, Ophrys, 2011. 45.

⁴⁷ EISNER Will, *Comics & Sequential Art*, Paramus, Poorhouse Press, 1985. 44.

⁴⁸ GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée. 1*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011. 101.

⁴⁹ *Ibid.* 97.

⁵⁰ *Ibid.* 95.

Dans le passage cité, un jeu sur la perspective aplatit les corps et leur restitue les deux dimensions enfantines des *cartoons* où il serait concevable de se faire regonfler un bras aplati avec une pompe (« *But did you arm get flat like the clothes? [...] Did they have to pump it with air?* »). Apparaît dans cette citation la « matérialité bidimensionnelle » du texte, qui souvent dans la bande-dessinée s'affranchit de l'illusion mimétique de profondeur et vient perturber l'espace en trois dimensions créé par le dessinateur⁵¹ : chez Cisneros, ces références aux surfaces écrasées ajoutent à l'impression de tableaux qui martèlent le passage du temps et attirent l'attention sur l'inscription de l'encre sur le papier plutôt que sur la séquence narrative (« *stiff and twisted and flat like paper* »). Par opposition à ces moments d'aplatissement dans une circonstance engluante, l'image filée de la bulle dans les séquences enfantines de Cisneros renforce cette analogie à la bande-dessinée⁵² en dessinant l'horizon d'une échappatoire suspendue dans un présent serein et éternel. Dans « *Salvador Late or Early* », c'est un ballon fugitif qui signale cette sortie hors du temps : « *I want today to be far away already, far away like a runaway balloon, like a tiny o in the sky, so tiny-tiny you have to close your eyes to see it* » (*WHC*, 9). Pour la narratrice de « *Mericans* », les prières des pèlerins dessinent cette ligne de fuite irréaliste qui se heurte au plafond : « *The ceiling high and everyone's prayers bumping up there like balloons* » (*WHC*, 19).

Le travail du présent dans la forme de la vignette permet aussi à Cisneros de questionner formellement les identités intersectionnelles qu'elle choisit de représenter : ses fragments ont souvent pour narratrices des petites filles, des jeunes femmes ou des femmes qui vivent au croisement de catégories de différence, comme la classe, la race et le genre. Bon nombre de travaux ont insisté sur la nécessité de ne pas isoler les paramètres identitaires les uns des autres, de ne pas les hiérarchiser et les dissocier, mais au contraire de comprendre que ces catégorisations sont souvent vécues simultanément et de manière interactive⁵³. La forme de la courte nouvelle, en tant qu'elle impose un cadre chronologique restreint, donne à voir, lorsqu'elle multiplie les intrigues, de tels phénomènes de simultanéité qui mettent en scène des foyers de production identitaire multiples.

C'est le cas dans la nouvelle « *Mericans* » de Sandra Cisneros : une grand-mère et ses petits-enfants vont rendre hommage à la « *Divina Providencia* » ; on dit aux garçons et à la petite fille d'attendre sur la place. Le désagrément que ressent cette dernière tient à l'impossibilité pour elle d'être reconnue comme simultanément Chicana, c'est-à-dire

⁵¹ *Ibid.* 83.

⁵² « Cette convention s'est imposée et généralisée à tel point que l'image même du ballon et de son appendice renvoie immanquablement à la bande dessinée, alors que cette dernière peut très bien se passer de la bulle ». BERTHIER Nancy, *Lexique bilingue des arts visuels: français-espagnol*, *op. cit.* 41.

⁵³ BILGE Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, n° 225, n° 1, 2009, p.70-88. 70-71.

Américaine d'origine Mexicaine, et petite fille. La manière dont ses frères se définissent comme « Mericans » face à une interpellation de touristes étonnés de les entendre parler anglais déconstruit l'idée de frontière fixe entre deux entités discrètes que seraient le Mexique et les États-Unis, mais l'étiquette exclut tout de même la jeune fille. Sur la place où ils jouent, les garçons la rejettent pour son genre (« Girl. We can't play with a girl », *WHC*, 18). Elle retourne à l'intérieur voir la grand-mère pieuse et celle-ci la congédie pour son manque de respect pour la culture mexicaine. Ce va-et-vient erratique simule bien l'impression de scission désagréable qui peut être occasionné par une vie au croisement d'interpellations multiples, matérialisée ici par l'impossibilité de trouver un asile dans un espace strictement partitionné. On trouve dans la désorientation de la petite fille l'équivalent affectif de la vie à la frontière que propose Gloria Anzaldúa : « A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary [...] The prohibited and forbidden are its inhabitants⁵⁴ ». L'émotion résiduelle que ressent le personnage face aux frontières arbitraires qui se dressent sur son chemin est bien montrée par la dernière phrase de la nouvelle qui capture la synchronie des deux identités auxquelles elle se rattache et qui sont pourtant dissociées : « We're Mericans, we're Mericans, and inside the awful grandmother prays » (*WHC*, 20)⁵⁵.

Si Cisneros situe ses nouvelles dans le présent, c'est souvent qu'elles empruntent à la modalité rhétorique du ragot⁵⁶, du commérage ou de la conversation, ces derniers prenant la forme de dialogues retranscrits ou de monologues dramatiques *in absentia*. Pour Lauren Berlant, la conversation est un genre du présent, dont les bornes miment une frontière entre passé et futur, un arrêt ou intervalle bienvenu qui peut permettre de domestiquer la contemporanéité de la crise. Elle répond à l'urgence de la « situation » car elle permet de faire circuler de l'information et de créer des réseaux, notamment dans des communautés intimes

⁵⁴ ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987. 4.

⁵⁵ La pluralité d'appartenances identitaires concomitantes est aussi traitée sous la forme du dilemme temporel ou du rendez-vous manqué dans *Americanah*, lorsque le personnage se voit forcé à choisir entre deux occasions, et donc deux allégeances exclusives. Blaine l'invite à venir manifester pour défendre un garde de sécurité noir, Mr. White, qui a été embarqué par la police pour des motifs obscurs. Ifemelu, gênée par la familiarité parfois libidineuse de ce dernier, préfère se rendre à un pot de départ d'un des professeurs d'origine congolaise. L'impossible ubiquité résume bien le problème de l'héroïne, enjointe à scinder ses convictions politiques, comme si celles-ci étaient opposées et non complémentaires. Ifemelu ressent des sentiments déplaisants à l'endroit de Mr. White (« There was, in that handshake, a claiming, a leering, and for this she had always harboured a small dislike, but she had never told Blaine because she was also sorry about her dislike. Mr. White was, after all, an old black man beaten down by life and she wished she could overlook the liberties he took. », *A*, 342) qui rejouent les problèmes soulevés par Kimberlé Crenshaw et Patricia Hill Collins quant à la nécessité pour les femmes racisées de taire les problèmes de violence sexuelle intracommunautaire afin de ne pas alimenter le feu extérieur du racisme dirigé vers la communauté noire. CRENSHAW Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », art. cit. 163 et HILL COLLINS Patricia, *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*, New York, Routledge, 2004. 226.

⁵⁶ Voir pour une telle lecture BRADY Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*, Durham, Duke University Press, 2002. 116-117.

dont la survie est en jeu⁵⁷. Cet enjeu vital de la conversation est manifeste dans la nouvelle « Woman Hollering Creek », qui raconte l'histoire de Cleófilas, ayant quitté le Mexique pour épouser un homme violent au Texas. Cisneros introduit un fragment elliptique qui reproduit la voix téléphonique d'une docteure organisant la fuite de l'héroïne loin de Seguin :

All you'd have to do is drop her off in San Antonio on your way home. Come on, Felice. Please? If we don't help her, who will? I'd drive her myself, but she needs to be on that bus before her husband gets home from work. What do you say?
I don't know. Wait.
Right away, tomorrow even.
Well if tomorrow's no good for you ...
It's a date, Felice. Thursday. At the Cash N Carry off I-10. Noon. She'll be ready. (WHC, 54)

Persuader Felice de venir sauver Cleófilas tient de la supplication comme le marquent le registre de la nécessité (la modalité « needs », la question rhétorique « if we don't help her, who will? ») et les répétitions insistantes. On ressent la dimension impérieuse de ce qui se joue dans le ton pressant de Graciela : elle propose de venir la chercher au plus vite et insiste sur l'aspect judicieux de ce *hic et nunc* (« right away, tomorrow even »). L'accumulation de marqueurs temporels dans le passage lui confère une dimension tensionnelle, accentuée par la technique du monologue dramatique qui reproduit une conversation sans que les paroles de l'interlocutrice soient retranscrites. Le mode littéraire crée du mouvement⁵⁸ car il suppose l'intervention du lecteur pour reconstruire l'échange, mais surtout, il repose sur la mise en scène d'une occasion⁵⁹, selon Ina Beth Sessions. L'occasion, pour Vladimir Jankélévitch, qui la rapproche du grec *kairos*, est une chance, un instant décisif et fugitif, une circonstance opportune qu'il faut savoir saisir grâce à une intervention humaine parfois douloureuse, car il faut « se tenir prêt, faire le guet et bondir » et maîtriser une « technique acrobatique⁶⁰ » pour la capturer. Cette possibilité de la faillite de la saisie du moment est ce qui, dans le passage, crée un sentiment d'électricité et nous rive aux lèvres de Graciela. Le texte joue habilement de la possibilité du refus (« Well if tomorrow's no good for you »), accentuant la dimension joyeuse du potentiel *deus ex machina*. La critique a davantage insisté sur la non-linéarité du temps dans cette nouvelle, en soulignant l'entremêlement du présent et du passé pour Cleófilas et l'impression de cyclicité triste⁶¹ : on a moins travaillé sur le caractère de seuil de cet échange téléphonique, dont le caractère présent, accentue les tactiques et les marges de manœuvre par

⁵⁷ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, op. cit. 57.

⁵⁸ SESSIONS Ina Beth, « The Dramatic Monologue », *PMLA*, vol. 62, n° 2, 1947, p. 503-516. 511.

⁵⁹ *Ibid.* 509.

⁶⁰ JANKÉLEVITCH Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien. 1 : La manière et l'occasion*, Paris, Éditions du Seuil, 1980. 123.

⁶¹ PHELAN James, « Sandra Cisneros's "Woman Hollering Creek": Narrative as Rhetoric and as Cultural Practice », *Narrative*, n° 3, vol. 6, 1998, p. 221-235. 226-227.

rapport à l'oppression⁶². On pourrait ajouter, avec Lauren Berlant, que l'on voit bien se déployer dans cette conversation, comme dans celles qu'elle analyse chez Susan Sontag et qui mettent en scène des échanges contemporains de l'épidémie du SIDA, une pédagogie de la survie immédiate⁶³. Le choix que fait Cisneros d'un échange intime et affectif n'en est pas moins politique car il montre comment un groupe, en l'occurrence celui des femmes, s'organise collectivement pour survivre dans des modalités actuelles, dans l'instant fugace d'une circonstance donnée et non dans une chimère future ou passée.

Ailleurs dans le recueil, Cisneros reproduit des conversations plus frivoles comme dans « The Marlboro Man », où deux amies semblent bavarder à bâtons rompus de la véritable identité de l'acteur qui posait pour les publicités Marlboro et des racontars qui circulent à son sujet. Dans « La *Fabulosa*: A Texas Operetta », une voix jase sur une femme qui aurait rendu malade d'amour un colonel. « *Los Boxers* » retranscrit le monologue dramatique d'un veuf dans une laverie automatique évoquant ses regrets quant à sa femme. En dépit de la légèreté apparente de ces interactions, le choix de l'échange présent permet de donner de la densité à des vies marginalisées, manifestées de manière fugace et vive au lecteur, dans l'intimité et les secrets de leur identité. On trouve, par exemple, dans « The Marlboro Man », une révélation sur l'orientation sexuelle de l'un des acteurs de Marlboro mort du SIDA (« The Marlboro Man was working as an AIDS clinic volunteer and he died from it even », *WHC*, 58), mémorial paradoxal qui s'appuie sur l'échange de potins pour contrer une injonction au silence.

2. Le passé, entre hypermnésie et amnésie

L'écriture migrante a pu être associée à la nostalgie et étudiée comme terrain d'exploration privilégié du passé, fardeau bloquant l'avènement d'un horizon nouveau⁶⁴. Dans la tradition diasporique féminine, l'accent a souvent été mis sur la transmission orale et matrilinéaire d'un legs familial, à travers la métaphore fréquente du tissage d'une archive menacée par l'oubli⁶⁵, permettant de reconstruire et d'altérer la mémoire nationale⁶⁶. Pourtant, comme le suggère Françoise Král, le geste du ressouvenir comme remembrement (« remember ») ne va pas de soi : il peut échouer, exagérer, déformer, omettre⁶⁷. S'appuyant sur le

⁶² Phelan, dans le dialogue imaginaire avec Michel de Certeau qu'il propose, souligne pourtant comment le passage entre les sections onze et douze représente une transition pour Cleófilas qui devient une tacticienne de la vie quotidienne. *Ibid.* 233-234.

⁶³ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, *op. cit.* 58-59.

⁶⁴ Voir par exemple BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 2011. 59.

⁶⁵ PINÇONNAT Crystel, *Endofiction et fable de soi: écrire en héritier de l'immigration*, Paris, Classiques Garnier, 2016. 212-215.

⁶⁶ *Ibid.* 10.

⁶⁷ KRÁL Françoise, *Critical Identities*, *op. cit.* 75.

travail de Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*, elle évoque notamment la possibilité d'une hypermnésie ou d'une amnésie. Ce sont ces rapports distendus à l'Histoire que les recueils de nouvelles consignent, dans le traitement ironique qu'ils réservent parfois à l'instrumentalisation d'un passé glorieux à des fins de domination.

Derrida établit en effet un rapport entre le déracinement et « la pulsion généalogique, le désir de l'idiome, le mouvement compulsif vers l'anamnèse⁶⁸ ». L'une des possibilités pour l'étranger à qui l'on interdit, notamment, de n'avoir ne serait-ce qu'accès à sa langue et à sa culture, est « la folie d'une hypermnésie, un supplément de fidélité, un surcroît, voire une excroissance de la mémoire⁶⁹ » qui porte « l'anamnèse au-delà de la simple reconstitution d'un héritage donné, au-delà d'un passé disponible⁷⁰ ». Cette « tout autre anamnèse » de ce qui n'a jamais eu lieu, puisqu'étant précisément tabou ou interdit, peut, dit Derrida, reproduire « la langue de maître ou de colon⁷¹ », être, dans l'invention même qu'elle suppose, une langue de domination. On en trouve la trace dans la nostalgie qui agite les communautés voisines de la famille de Christina dans la première nouvelle de *Sour Heart* :

The Martinicans and the Trinidadians were the kind of people who acted like their homeland would always form a small, missing, and necessary bone in their bodies that caused them ghostly aches for as long as they were alive and away from home, and it bothered me how they clung to their pasts and acted like bygone times were better than what was happening in the here and now. They were always having cookouts in the summer and dressing in bright colors as if our streets were lined with coconut-bearing palm trees and not trash and cigarette butts and spilled food. Eventually though, I came to admire them greatly, especially the women because they had such enviable asses, which caused their belts to dip into a stretched-out V right at the spot where their cheeks met and I used to follow that V with my eyes and so did the men, who apparently never got bored of seeing it either. (SH, 6)

Le scepticisme de Christina quant au mal du pays des voisins est caractérisé par un manque d'empathie qui procède de ses préjugés racistes et d'une volonté de se distinguer des autres étrangers (« The Martinicans and the Trinidadians were the kind of people »). Néanmoins, il est intéressant de voir que la satire passe par une insistance sur le caractère factice de cet affect grandiloquent, notamment à travers la métaphore du membre fantôme (« acted like their homeland would always form a small, missing, and necessary bone in their bodies »). Zhang traite sur le mode de l'hypocondrie et de la maladie imaginaire ce que Derrida associe à la production performative, dans des circonstances de tabou identitaire, d'un vestige de l'interdit : « une trace, un spectre, le corps fantomatique, le membre-fantôme – sensible, douloureux, mais à peine lisible⁷² ». Zhang traite avec dérision cette création en insistant sur la taille négligeable de cet os manquant (« a small, missing, and necessary bone »). Le caractère théâtral de cette

⁶⁸ DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996. 116.

⁶⁹ *Ibid.* 116.

⁷⁰ *Ibid.* 116-117.

⁷¹ *Ibid.* 118.

⁷² *Ibid.* 118.

affliction est d'autant plus souligné que Zhang écrit la disposition nostalgique comme une faculté à repeindre le décor et à s'abstraire esthétiquement du cadre vécu (« dressing in bright colors as if our streets were lined with coconut-bearing palm trees and not trash and cigarette butts and spilled food »). On pourrait voir dans cette fusion supposée entre le foyer rêvé et la réalité l'un des traits que Boym associe à la nostalgie restauratrice, qui anime les mouvements nationalistes et consiste à reconstruire, à tout prix, un foyer idéalisé et imaginaire au risque d'une confusion délirante⁷³. Il semble aussi, à travers la mise en scène de déjeuners, que se joue un parallèle que souligne Luis Felipe Baêta Neves Flores, entre l'acte de mémoire collective et l'ingestion de nourriture dans les communautés diasporiques : or ce repas ne peut être « simple reviviscence ou remémoration naïve » et il ne suffit pas de manger un plat pour faire un « voyage statique et immobile dans le temps et dans l'espace⁷⁴ », puisque la situation de migration implique déjà un décalage structurel avec le pays d'origine.

En dernier ressort, c'est aussi la manipulation de la nostalgie à des fins de pouvoir qui dérange la narratrice. Si elle dit admirer les membres de la communauté caribéenne, c'est surtout les femmes qu'elle met à l'honneur (« I came to admire them greatly, especially the women ») en dessinant un V victorieux sur leur postérieur (« to dip into a stretched-out V right at the spot where their cheeks met »). Si les raisons de cette admiration peuvent sembler ambivalentes et relever de l'adoption d'un regard masculin (« because they had such enviable asses »), l'insistance sur le corps pulpeux et vivant des femmes s'oppose à la rhétorique de la plainte et de la maladie précédemment évoquée, qui a soudainement des allures de peur de la castration. L'os manquant convoque le mythe nationaliste des discours post-coloniaux insistant sur la nécessité de reconquérir une masculinité perdue. La nostalgie s'apparente alors un geste de crispation passéiste (« clung to their pasts and acted like bygone times were better than what was happening in the here and now ») dont Christina cherche à montrer le caractère hypocrite tant l'atmosphère de fête hédoniste vient contredire cette insistance sur le corps meurtri (« so did the men, who apparently never got bored of seeing it either »). Le spleen élégiaque a tôt fait de se muer en prédation légitimée comme remède à l'exil. Il a alors l'allure, chez Zhang, d'un privilège masculin.

Ce rapport parodique à la mémoire est également présent chez Cisneros, quand elle utilise le prestige de la mémoire comme outil de manipulation dans la nouvelle « One Holy Night ». Narrée par une très jeune femme enceinte, la nouvelle raconte l'envoûtement qu'elle

⁷³ BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002. 25.

⁷⁴ FLORES Luiz Felipe Baêta Neves, « Mémoires migrantes: Migration et idéologie de la mémoire sociale », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 1, 1995, p. 43-50. 48.

a subi aux mains du prétendu Chaq Uxmal Paloquin, vendeur de rue se targuant d'un héritage ancestral Maya :

He said his name was Chaq. Chaq Uxmal Paloquin. That's what he told me. He was of an ancient line of Mayan kings. Here, he said, making a map with the heel of his boot, this is where I come from, the Yucatan, the ancient cities. This is what Boy Baby said. (*WHC*, 27)

What I like to hear him tell is how he is Chaq, Chaq of the people of the sun, Chaq of the temples, and what he says sounds sometimes like broken clay, and at other times like hollow sticks, or like the swish of old feathers crumbling into dust. (*WHC*, 29)

L'attrait que ressent la narratrice pour Chaq est dicté en premier lieu par son nom complet, décliné sous toutes ses formes (« Chaq Uxmal Paloquin ») convoquant, par magie, des civilisations millénaires (« line of Mayan Kings », « Chaq of the people of the sun, Chaq of the temples »). Le caractère muséifié de Chaq est mis en valeur par les comparaisons de sa voix à des matériaux exhumés par les archéologues (« broken clay ») ou à des vestiges (« swish of old feathers crumbling into dust »). Par la suite, ses gestes seront inscrits dans une temporalité épique (« wept for a thousand years », *WHC*, 30) et l'écriture lui donne l'allure d'un passager d'une autre époque, déjà à moitié figé dans la pierre (« When I touched him, he looked at me with the sadness of stone », *WHC*, 30). Évidemment, la dimension douteuse de ces associations d'idées est présente inconsciemment dans l'imprécision historique des indications de Boy Baby (« a map with the heel of his boot »), l'immaturité que suggère son nom (« Boy Baby ») et l'insistance sur la subjectivité du discours (« That's what he told me »), qui accentuent la crédulité de la narratrice ou la résurgence de son esprit critique. Plus loin dans la nouvelle, l'« invention de la tradition », dans les mots de Hobsbawm, sera cruellement exposée comme mystification, lorsqu'une scène de viol est décrite comme une initiation antique (« So I was initiated beneath an ancient sky by a great and mighty heir—Chaq Uxmal Paloquin. I, Ixchel, his queen », *WHC*, 30) mais surtout, en conclusion, lorsque la véritable identité de l'homme est révélée sous les traits d'un meurtrier. Le constat est alors lucide et brutal : « Boy Baby is thirty-seven years old. His name is Chato which means fat-face. There is no Mayan blood » (*WHC*, 33). La déconstruction de l'onomastique est particulièrement intéressante (« which means fat-face ») car l'incantation phonique précédente s'effondre dans la traduction. Chez Derrida, la recherche de la langue d'origine a toujours quelque chose d'une promesse « qui ressemble au messianisme, à la sotériologie ou à l'eschatologie⁷⁵ » ; le geste d'anamnèse se teinte d'une dimension sacrée qui ajoute au pouvoir du souvenir, mais « ne livre ni ne délivre ici aucun contenu messianique ou eschatologique⁷⁶ ». Ce n'est qu'une apparence de salut qu'offrent les incantations mystiques et ancestrales de Chaq, qui ne servent en réalité qu'à renforcer son emprise.

⁷⁵ DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, op. cit. 128.

⁷⁶ *Ibid.* 128.

Cette illusion de mémoire pratiquée par le pouvoir a un versant amnésique que mettent en valeur les nouvelles du corpus. En contexte états-unien, c'est un certain spectre de souvenirs qui est valorisé et exacerbé, tandis que d'autres couches du passé sont implicitement condamnées à l'effacement. Dans « When Mr. Pirzada Came To Dine », de Jhumpa Lahiri, l'héroïne, intriguée par les visites récurrentes d'un homme bangladais au moment de la Partition, est découragée par sa maîtresse de lire des livres sur l'Histoire du Pakistan, cette dernière l'incitant plutôt à se renseigner sur le Mayflower et la Cloche de la Liberté. Ce spectre ethnocentré de la mémoire diasporique a évidemment à voir avec ce que dit Albert Memmi du colonisé qui « semble condamné à perdre progressivement la mémoire⁷⁷ », les institutions notamment éducatives en contexte colonial s'employant à cultiver son ignorance quant aux héros populaires indigènes et à dévaloriser les monuments locaux.

Dans un contexte de migration, cette progression de l'oubli naît également de la « transmission discrète et fragmentaire⁷⁸ » de l'histoire au sein de la famille. Tebbakh suggère que pour les cas des familles d'origine nord-africaines en France, cette complexité de communication entre générations tiendrait à des sentiments complexes de culpabilité, des pressions sociales d'assimilation, mais aussi à l'érosion du souvenir due à la perte de contacts avec les protagonistes d'antan. Sans postuler d'équivalence factice, il nous semble que la phrase de Maurice Halbwachs caractérise bien la négativité de la mémoire présente dans le corpus : « Oublier une période de sa vie, c'est perdre contact avec ceux qui nous entouraient alors⁷⁹ ». Dans la nouvelle finale de *Sour Heart*, la narratrice, née en Chine, constate que les séjours éparés qu'elle a passés à Shanghai, dont la durée n'a cessé de s'amenuiser jusqu'à l'âge adulte, ont enseveli le souvenir originel de la vie dans le pays : « More and more, I no longer remembered my days in Shanghai » (*SH*, 276). Ce phénomène d'accrétion de l'omission caractérise aussi le paysage de la ville de New York : la dernière nouvelle du recueil qui se déroule dans un Brooklyn gentrifié recouvre la première et nous fait oublier le quartier des parents de Christina, que ces derniers ne reconnaissent même plus :

We went outside and walked past a cold-press juice bar, a coffee shop run by Australian surfers, a cocktail lounge that specialized in absinthe cocktails, and a fusion tapas-dim sum restaurant. “Is this how you remember it?” Emily asked. “Not at all,” my father said. “We used to step over drunk Polish men passed out in the streets and Puerto Rican kids who dealt drugs on the corner.” (*SH*, 288)

L'évocation des corps marginalisés d'antan ne suffit pas à faire revivre le décor de la première nouvelle, qui nous semble distant, affadi, gommé, camouflé par une sédimentation de strates

⁷⁷ MEMMI Albert, *Portrait du colonisé: Précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973. 131.

⁷⁸ TEBBAKH Sonia, « Une transmission discrète et fragmentaire. De l'histoire migratoire dans les familles maghrébines », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, n° 6/7, 2007, [<https://journals.openedition.org/temporalites/200>], consulté le 31 octobre 2022.

⁷⁹ HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997. 60-61.

temporelles que mime notre expérience de lecture du recueil. Tout se passe comme si la croissance de Christina s'accompagnait d'un éloignement des protagonistes de son enfance, aide-mémoires disparus qui laissent place au trou noir de la réminiscence⁸⁰. Il n'y a qu'au contact du grand-père, dans la réunion familiale finale, que Christina se rappelle l'injonction à se souvenir qu'elle avait reçue enfant. La menace de l'éclipse comme constante inéluctable qu'elle ne saurait déjouer est alors saisie par un malentendu ironique, une promesse devenue malédiction : « I already forgot, I responded, panicked, in bad Chinese, meaning to say the opposite, that I wouldn't forget » (*SH*, 402).

3. La nouvelle et l'Histoire des émotions

On a plutôt considéré que la forme adéquate pour s'intéresser à l'Histoire était le roman, comme le rappelle Cindy Weinstein pour qui la densité du genre permet de reconstruire le passé en profondeur. Elle emprunte notamment à Mikhaïl Bakhtine pour souligner que l'épaisseur de la temporalité peut être plus facilement rendue visible par un récit tentaculaire⁸¹. Ainsi, ce que l'on a pu appeler le « tournant temporel » des études critiques de la littérature américaine s'est plutôt penché sur cette forme pour examiner l'étagement des dépôts chronologiques pluriels de l'histoire états-unienne, à rebours d'un grand récit linéaire du progrès purement géographique⁸². Cependant, que peut la nouvelle, dans sa structure plus dense et comprimée, quand elle choisit de s'intéresser à l'Histoire ? Si la majorité des nouvelles du corpus s'ancrent dans le présent d'une expérience, certaines explorent un passé ancien et s'ancrent dans un contexte de bouleversements historiques. Il me semble que par l'accent qu'elles mettent sur les sentiments dans leur traitement de l'Histoire, elles rejoignent la définition du roman historique que Lauren Berlant identifie dans la critique culturelle marxiste. Raconter l'Histoire ne consisterait pas à retranscrire un contenu factuel ponctué par la représentation d'événements et de figures notables mais supposerait la reconstitution d'une expérience sensible, d'une atmosphère affective au présent⁸³. Berlant commente pour cela Lukács, qui fait de Walter Scott le paragon du romancier historique. Le romancier nous mettrait à la place de protagonistes de l'époque, en

⁸⁰ Lucy ne dit pas autre chose, chez Jamaica Kincaid, lorsqu'elle commence à voir son passé se distinguer comme une entité discrète dans laquelle elle ne baigne plus. Le passé est alors ramené à un ensemble de circonstances sensibles qui, n'étant plus réuni, a tendance à s'escamoter, dans la mémoire de la protagoniste : « I had begun to see the past like this : there is a line ; you can draw it yourself, or sometimes It gets drawn for you ; either way, there it is, your past, a collection of people you used to be and things you used to do. Your past is the person you no longer are, the situations you are no longer in. » (*L*, 137).

⁸¹ WEINSTEIN Cindy, *Time, Tense, and American Literature: When is Now?*, New York, Cambridge University Press, 2015. 3.

⁸² Voir DIMOCK Wai Chee, *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*, Princeton, Princeton University Press, 2008 ; PRATT Lloyd, *Archives of American Time: Literature and Modernity in the Nineteenth Century*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2011.

⁸³ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, *op. cit.* 66.

nous communiquant les causes de leurs émotions et de leurs actions, en insistant sur ces transformations mineures plutôt que sur les événements majeurs. Il ne s'agit pas alors d'une explication psychologique mais plutôt d'une immersion incarnée dans une expérience vécue, devenu seul gage d'authenticité⁸⁴.

Les nouvelles du corpus interrogent néanmoins cette faculté à capturer l'Histoire par les sentiments. « The Headstrong Historian » de Chimamanda Ngozi Adichie fait figure d'exception dans le recueil, en étant visiblement située à la fin du dix-neuvième siècle, dans un village Igbo du Nigéria. La critique a habilement montré que le texte constituait une relecture à la fois déférente et critique de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe en s'appuyant sur des indices concordants comme la réutilisation de prénoms ou d'éléments de la diégèse, ainsi que les hommages extratextuels répétés de l'autrice au « Père » de la littérature nigériane⁸⁵. On considère généralement que la nouvelle propose une réécriture féministe du récit historique de la colonisation européenne par Achebe, dans lequel les femmes sont réduites à des créatures opprimées sans marge de manœuvre politique, portrait jugé largement inexact. Pour Anene Ejikeme, Adichie, qui a suivi un cursus d'études africanistes à Yale, est familière des travaux d'anthropologues comme Okonjo et Van Allen. Celles-ci ont mis en valeur l'importance des femmes dans la société Igbo, leurs systèmes d'actions pragmatiques, ainsi que le spectre restreint et souvent masculin des récits précoloniaux ayant émergé à l'époque postcoloniale⁸⁶. C'est pourquoi elle confie le rôle principal à une femme, Nwamgba, qui raconte le deuil de son mari, ses fausses couches multiples, ses tentatives de lutter contre des cousins avides, la colonisation qui arrive dans le village et l'éloigne progressivement de son fils, converti au christianisme.

On a moins souligné que le changement de point de vue sur l'Histoire, réhabilitant une perspective marginalisée en raison de son genre, concordait avec une exploration de sentiments négatifs mineurs. Effectivement, VanZanten évoque bien la substitution d'une focalisation interne mettant l'accent de manière intense sur les émotions de Nwamgba⁸⁷ à la distance ethnographique du narrateur d'Achebe et à son ton parfois factuel. Ejikeme rappelle que le personnage d'Okonkwo, le guerrier fier d'Achebe, ne représente en aucun cas un modèle représentatif ou idéalisé de l'Homme Igbo mais plutôt une figure excessive, incapable de

⁸⁴ LUKÁCS Georg, *The Historical Novel*, Londres, The Merlin Press Ltd, 1989. 42 et 50.

⁸⁵ EJKEME Anene, « The Women of Things Fall Apart, Speaking from a Different Perspective: Chimamanda Adichie's Headstrong Storytellers », *Meridians*, vol. 15, n° 2, 2017, p. 307-329, 317-318.. Sur l'association systématique et répétée d'Adichie à Achebe par la critique, voir TUNCA Daria, « Chimamanda Ngozi Adichie as Chinua Achebe's (Unruly) Literary Daughter: The Past, Present, and Future of "Adichebean" Criticism », *Research in African Literatures*, vol. 49, n° 4, Winter 2018, p. 107-126.

⁸⁶ EJKEME Anene, « The Women of Things Fall Apart, Speaking from a Different Perspective », art cit. 310.

⁸⁷ VANZANTEN Susan, « "The Headstrong Historian": Writing with *Things Fall Apart* », *Research in African Literatures*, vol. 46, n° 2, Summer 2015, p. 85-103, 94-95.

valoriser des qualités dites féminines, notamment dans la répression émotionnelle à laquelle il s'astreint⁸⁸. L'équation entre sentiment et faiblesse qu'il revendique ne mène qu'à l'autodestruction et à la violence meurtrière. Même si la nouvelle est une forme abrégée, la réduction n'est pas synonyme d'appauvrissement chez Adichie⁸⁹. Au contraire, la transformation d'Okonkwo en Nwamgba permet d'explorer un panel bien plus vaste d'affects, diffus et complexes dont le texte fait parfois l'inventaire avec délices. Il s'agit peut-être là de rompre avec l'opacité psychologique d'Okonkwo, irrémédiablement séparé de sa vie intérieure hormis dans des accès bruts de colère, pour corriger *a posteriori* ce qui causa sa chute : « Nwamgba was ashamed of her son, irritated with his wife, upset by their rarefied life in which they treated non-Christians as if they had smallpox but she held out her hope for a grandchild » (*TTAYN*, 213). Cette finesse dans le déplaisir matérialise le rapport de Nwamgba aux injustices qui l'affligent. Elle ne s'en tient pas à la résignation mais explore son mécontentement pour le comprendre. Comme dans le texte original d'Achebe, il s'agit de proposer un portrait nuancé et non manichéen de la société Igbo⁹⁰. À bien des égards, Nwamgba présente des défauts, mais Adichie souligne la relativité du jugement négatif ou positif sur les mêmes traits de caractère. Là où les dispositions combattives de lutteur d'Okonkwo étaient célébrées par la communauté, celles de Nwamgba sont jugées fatigantes et presque honteuses pour une femme⁹¹ : « Her father found her exhausting, this sharp-tongued, headstrong daughter who had once wrestled her brother to the ground » (*TTYAN*, 199). Déplacer l'angle historique dévoile nécessairement des ressentiments peu mis en lumière, ceux de femmes dépossédées de leur pouvoir par des figures masculines, payant parfois le tribut, dans des relations intimes, de l'idéalisation nationale de figures héroïques. C'est le cas dans « Eyes of Zapata » de Sandra Cisneros, où la trajectoire d'Emiliano Zapata est racontée depuis le point de vue de l'une des nombreuses maîtresses qu'il a abandonnées après lui avoir donné un enfant, incitant de fait le lecteur ou la lectrice à se renseigner sur une historiographie féministe de la Révolution Mexicaine permettant de nuancer le portrait mythifié de Zapata en sauveur du peuple.

Cet ancrage affectif de la relecture historiographique dans la nouvelle passe aussi par une filiation entre passé et présent. VanZanten a notamment souligné que l'une des grandes originalités de « The Headstrong Historian » était sa conclusion, un « tour de force » dans ses propres termes⁹², qui nous fait passer de la vie de la grand-mère à celle de sa petite-fille, Grace ou Afamefunu, condensée en une seule page. Cette plongée proleptique et accélérée dans le

⁸⁸ EJKEME Anene, « The Women of Things Fall Apart, Speaking from a Different Perspective », art cit, 314.

⁸⁹ VANZANTEN Susan, « "The Headstrong Historian" », art cit. 99.

⁹⁰ EJKEME Anene, « The Women of Things Fall Apart, Speaking from a Different Perspective », art cit. 324.

⁹¹ VANZANTEN Susan, « "The Headstrong Historian" », art cit. 94-95.

⁹² *Ibid.* 96.

futur, dit-elle en empruntant à Bakhtine, souligne une vision de l'Histoire qui n'est plus épique, c'est-à-dire close sur elle-même, mais façonnant un présent toujours en mouvement⁹³. La dernière phrase de la nouvelle est commentée par VanZanten comme une immersion dans un présent contenant toutes les dimensions du temps, quand l'écriture s'arrête sur la main de Grace prenant celle de sa grand-mère sur son lit de mort : « But on that day as she sat at her grandmother's bedside in the fading evening light, Grace was not contemplating her future. She simply held her grandmother's hand, the palm thickened from years of making pottery » (*TTYAN*, 218). Effectivement, une telle pause sur le *hic et nunc* (« not contemplating her future ») d'une paume ridée matérialise l'expérience du passé de manière sensible et immersive qui profite de la forme de la nouvelle traditionnellement structurée autour d'une épiphanie finale. Cisneros adopte une stratégie similaire lorsqu'elle achève « Eyes of Zapata » sur un long regard de la narratrice sur le visage de son amant endormi, qui ralentit les ravages du temps et crée un face à face saisissant avec le personnage : « My sky, my life, my eyes. Let me look at you. Before you open those eyes of yours. The days to come, the days gone by. Before we go back to what we'll always be » (*WHC*, 113). Dans les deux cas, le regard de l'autrice s'extrait, par le choix de la nouvelle, de la marche de l'Histoire pour sauvegarder des moments de trêve oubliés de l'historiographie officielle. Cependant, en créant un tel sentiment d'acuité des perceptions, le propos consiste aussi à souligner ce que nous pourrions avoir en commun avec ces figures malheureuses du passé exposées à des dominations que le texte nous invite à voir comme non résolues.

Cependant, c'est justement ce pont jeté entre passé et présent dans les deux nouvelles évoquées qui génère, au second degré, une forme de scepticisme. On peut effectivement s'interroger quant à la proportion de projection anachronique qu'une telle reconstitution émotionnelle suppose. Le point de départ de la nouvelle, Adichie le dit ouvertement, est une vision imaginaire de sa grand-mère fondée sur des bribes familiales, ainsi qu'une ressemblance qu'elle postule entre son propre tempérament et celui de son aïeule⁹⁴. Cette insistance sur l'imagination du tempérament de sa grand-mère et de sa vie intérieure à partir de la sienne propre laisse croire qu'en dépit de sa formation d'africaniste et de ses scrupules d'historienne, l'histoire des émotions qu'elle entreprend comportera nécessairement des zones d'invention. Le rôle central que joue Grace/Afamefunu dans la nouvelle, dont beaucoup de critiques ont souligné le parallèle avec Adichie elle-même ou avec sa mère⁹⁵, invite à une lecture à rebours de la nouvelle qui nous fait comprendre qu'Adichie écrit Nwamgba à partir du modèle de Grace,

⁹³ *Ibid.* 96.

⁹⁴ MUSTICH James, « BN Review Chimamanda Ngozi Adichie », *Barnes and Noble*, 29 juin 2009, [<https://www.barnesandnoble.com/blog/chimamanda-ngozi-adichie/>], consulté le 1 novembre 2022.

⁹⁵ EJIKEME Anene, « The Women of Things Fall Apart, Speaking from a Different Perspective », art cit. 318.

et non l'inverse. C'est qu'une telle histoire de la vie intérieure est structurellement difficile à reconstruire car l'anthropologie des émotions achoppe parfois sur l'attribution d'affects à des personnes à l'aune d'une conception moderne et individualiste des émotions. Plus généralement, accéder à la « chair de l'émotion » suppose d'accéder à des sources « biaisées, lacunaires et décalées⁹⁶ ». Le décalage entre le dire et l'éprouvé fait que l'émotion n'est souvent conservée que sous la forme de ses expressions qui sont souvent déjà des transformations. Cela est d'autant plus fort pour des populations colonisées, dont la voix a été souvent tue ou relayée et trahie⁹⁷. Par ailleurs, les émotions du passé sont peut-être spécifiques à un contexte historique donné et ne peuvent pas nécessairement s'exprimer dans les termes du présent : elles doivent être contextualisées, ancrées dans des relations sociales spécifiques auxquelles il est difficile d'avoir accès.

Cependant, peut-on vraiment reprocher à Adichie que cet angle émotionnel ne lui permette pas d'être parfaitement fidèle à l'Histoire ? Si l'on a exigé de concevoir que *Things Fall Apart* ne soit pas lu seulement comme un témoignage historique fidèle à la réalité Igbo, une telle marge de manœuvre rendant hommage aux pouvoirs de la fiction doit être permise à Adichie⁹⁸. Il y a, dans le choix qu'elle fait d'ancrer son récit dans une vie intérieure du passé, une méthode de l'anachronisme nécessaire qui ressemble à celle de Walter Scott selon Lukács. La poétisation de l'Histoire supposerait une modernisation formelle des réalités d'antan bien souvent caractérisée par une expressivité beaucoup plus claire et articulée d'émotions que l'époque ne l'aurait sans doute permise⁹⁹. Y aurait-il un anachronisme à utiliser le terme de « féministe » pour qualifier Nwamgba ? Adichie ne l'avait-elle pas à l'esprit quand elle a cherché à retracer la généalogie de sa famille ?

Rohy met en garde contre des lectures qui condamneraient la projection de concepts modernes au passé. Un tel tabou ferait de la méthode historiciste la seule manière de lire les textes en faisant preuve de progressisme politique et de respect éthique. Par ailleurs, il y a pour elle, dans cette interdiction, une tendance à confondre anachronisme et négligence pure et simple de l'Histoire : elle y voit une méthode de régulation temporelle qui rejoue la manière dont l'hétéronormativité condamne certaines populations (queer, racisées) à la régression et à l'atavisme au nom d'une vérité de la linéarité correcte. S'appuyant sur Freud, elle rappelle que tout souvenir est fait de falsification car le présent jette une lumière nouvelle et différente sur

⁹⁶ DELUERMOZ Quentin, FUREIX Emmanuel, MAZUREL Hervé et OUALDI M'hamed, « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 47, 2013, p. 155-189.

⁹⁷ *Ibid.* L'article revient sur la manière dont les travaux d'Ann Laura Stoler sur l'affectivité coloniale se porte surtout sur affects des colons car il existe peu de documentation en langues vernaculaires. Il cerne aussi le tabou autour du sentimental car l'histoire coloniale cherchait à déjouer les préjugés raciaux de sensibilité contre la raison

⁹⁸ EJIKEME Anene, « The Women of Things Fall Apart, Speaking from a Different Perspective », art. cit. 326.

⁹⁹ LUKÁCS Georg, *The Historical Novel*, op. cit. 61-63.

le passé ; il est dès lors impossible de s'abstraire totalement des circonstances contemporaines quand on se penche sur le matériau de l'Histoire¹⁰⁰. Quand Adichie parle de la nouvelle et de ses intentions, elle évoque le coût psychologique de la colonisation en des termes qui remémorent ce dont elle est peut-être plus familière en première personne et qu'elle mobilise plus fréquemment dans son recueil, c'est-à-dire le fardeau mental de la discrimination multiple. Elle parle d'ailleurs d'une filiation, d'un legs de cette douleur malsaine¹⁰¹. Peu importe que Nwamgba lui serve aussi de support pour déplacer des questions contemporaines comme celles de l'aliénation entre parents et enfants : « Nwamgba knew that her son now inhabited a mental space that was foreign to her » (*TTYAN*, 211). Une telle formulation du décalage entre les générations pourrait être également formulée dans un de ses textes sur l'émigration. La nouvelle permet à Adichie une compression de l'émotion qui jette des ponts entre passé et présent, crée des parallèles entre des états intérieurs pour mieux souligner l'authenticité historique d'un sentiment qui scande l'Histoire : celui des écarts qui distendent les familles quand celles-ci sont prises dans des logiques de domination.

4. L'angoisse dans *Interpreter of Maladies* et *Unaccustomed Earth* de Jhumpa Lahiri

L'angoisse chez Jhumpa Lahiri a fait l'objet d'analyses critiques qui ont peu mis en valeur la spécificité de ce trouble psychanalytique. Monaco entreprend, par exemple, de montrer que la névrose permet aux personnages de se défendre des fardeaux socio-économiques qui pèsent sur les « minorités modèles » asiatiques, mais il réduit l'angoisse aux formes de la nostalgie et de la mélancolie. Son analyse de la nouvelle « Mrs. Sen » fait appel à Lacan pour parler du désir métonymique de la protagoniste, infiniment reconduit et insatisfait ; or la névrose du personnage est surtout lue comme refus d'assimilation, compulsion de répétition pathologique d'habitudes alimentaires importées d'Inde qui emprisonnent le personnage dans le passé¹⁰². Samanta parle d'anxiété pour qualifier la prose de Lahiri dans *Unaccustomed Earth* (« anxious state while they strive to recreate a sense of home in an unfamiliar place¹⁰³ »). Néanmoins, elle l'emploie comme synonyme de dislocation et d'aliénation culturelle

¹⁰⁰ ROHY Valerie, « Ahistorical », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, n° 1, janvier 2006, p. 61-83, 64-68.

¹⁰¹ MUSTICH James, « BN Review Chimamanda Ngozi Adichie », art. cit. « For me, it's interesting to think about what that must have done to people psychologically. Of course, I don't mean that everybody was traumatized; there are people who were fine and happy. But I think this created a legacy, and I don't think it's a very healthy legacy. »

¹⁰² MONACO Angelo, « Neurosis as Resilience in Jhumpa Lahiri's Diasporic Short Fictions » dans Elena FURLANETTO et Dietmar MEINEL, *A Poetics of Neurosis: Narratives of Normalcy and Disorder in Cultural and Literary Texts*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, p. 159-178.

¹⁰³ SAMANTA Sugata, « "Transplanted Individuals": Anxiety of Dislocation and Cultural Alienation in Jhumpa Lahiri's *Unaccustomed Earth* », *The Criterion: An International Journal in English*, VI, V, 2014, p. 307-317. 307.

caractéristique de l'entre-deux de la migration¹⁰⁴. On trouve chez Heidi Elisabeth Bollinger de très bons développements sur la manière dont les personnages de Lahiri vivent constamment avec la possibilité du désastre en tête : toutefois, ils sont uniquement liés à l'art de la prolepse dans *Unaccustomed Earth*¹⁰⁵.

On pourrait être tenté de voir une affinité entre la situation diasporique (qui renvoie étymologiquement à un phénomène de dispersion) et le mouvement spatial propre à l'angoisse qu'identifie Sianne Ngai – celui d'une propulsion ou d'un déplacement dont la trajectoire opèrerait de l'intérieur vers l'extérieur.¹⁰⁶ Comme elle le montre dans son analyse de *Vertigo* de Hitchcock, l'angoisse qu'elle lit chez Heidegger comme une manière de réaliser que l'on est jeté au monde et qu'il existe une distance entre ce site de projection et le possible¹⁰⁷ serait mimée dans ce film par l'abondance d'objets et de femmes projetées. Dans ce film, si les hommes ressentent de l'anxiété, ils projettent des femmes pour retrouver leur équilibre. Cette distinction genrée entre l'acte de projeter et d'être projeté correspond bien aux trajectoires de femmes chez Lahiri, qui échouent le plus souvent aux États-Unis contre leur gré, pour suivre un mari, sans être véritablement maîtresses de leur sort.

Ces héroïnes témoignent aussi d'un rapport très anxieux au réel qui accrédite l'hypothèse d'Angelo Monaco lorsqu'il rapproche l'état des épouses chez Lahiri de la « névrose des banlieues » diagnostiquée au vingtième siècle par Taylor¹⁰⁸. Tout se passe comme si l'assimilation aux États-Unis chez Lahiri consistait à regarder avec inquiétude un futur incarné dans des figures d'enfant sur lesquelles les regards s'arriment. Cette association entre futurité et progéniture a bien été soulignée par Koshy qui montre que le modèle néolibéral de la cellule familiale reproductive a été imposé à la minorité modèle dans un contexte général où il était ébranlé¹⁰⁹ : si l'enfant est fortement investi affectivement comme capital humain, il est alors possible de redouter sans cesse sa destruction. Comme le rappelle Eugénie Brinkema, c'est le néant de l'avenir qui nous envahit dans le sentiment d'angoisse. Chez Kierkegaard, par exemple, l'angoisse n'est pas la peur d'un objet déterminé mais d'un futur imaginé, un simple possible inexistant qui devient pourtant présent et palpable¹¹⁰. Dans l'analyse de la pensée de Heidegger par Ngai, l'angoisse ne naît pas d'un objet à portée de main mais d'une réalité

¹⁰⁴ *Ibid.* 309.

¹⁰⁵ BOLLINGER Heidi Elisabeth, « The Danger of Rereading: Disastrous Endings in Paul Auster's "the Brooklyn Follies" and Jhumpa Lahiri's "Unaccustomed Earth" », *Studies in the Novel*, vol. 46, n° 4, Winter 2014, p. 486-506. 497-498.

¹⁰⁶ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 212.

¹⁰⁷ *Ibid.* 230.

¹⁰⁸ MONACO Angelo, « Neurosis as Resilience in Jhumpa Lahiri's Diasporic Short Fictions », *art cit.* 162-163.

¹⁰⁹ KOSHY Susan, « Neoliberal Family Matters », *American Literary History*, vol. 25, n° 2, 2013, p. 344-380. 347.

¹¹⁰ BRINKEMA Eugénie, *The Forms of the Affects*, *op. cit.* 184.

distante et indéfinie¹¹¹. Chez Lahiri, ce mélange de futur et de négativité se concentre sur les enfants que les parents contemplent souvent avec effroi, en redoutant, à chaque instant, un péril quelconque. Dans « Interpreter of Maladies », le guide, Mr. Kapasi, passe son temps à essayer d'apaiser les inquiétudes d'une famille d'Américains d'origine bengalie qui surveillent en permanence les interactions de leurs enfants avec les animaux. Les stéréotypes qu'ils projettent sur l'Inde comme terre sauvage ne les protégeront pas d'une mésaventure finale. Dans « A Choice of Accommodations », le personnage a fréquemment des hallucinations incontrôlées sur le sort de ses filles (« was plagued by his daughters' vulnerability, both to illness and to accidents of all kinds », *UE*, 90). Dans « When Mr. Pirzada Came To Dine », c'est la petite fille de la famille américaine d'origine bengalie, Lilia, qui se livre à des projections lugubres sur la famille de Mr. Pirzada, restée au Pakistan alors qu'éclate la guerre :

My stomach tightened as I worried whether his wife and seven daughters were now members of the drifting, clamoring crowd that had flashed at intervals on the screen. In an effort to banish the image I looked around my room, at the yellow canopied bed with matching flounced curtains, at framed class pictures mounted on white and violet papered walls [...]. But the more I tried to distract myself, the more I began to convince myself that Mr. Pirzada's family was in all likelihood dead. [...] I prayed that Mr. Pirzada's family was safe and sound. That night when I went to the bathroom I only pretended to brush my teeth, for I feared that would somehow rinse the prayer out as well. (*IM*, 32)

L'angoisse a, bien sûr, un sens différent ici car c'est l'incertitude de la situation géopolitique dans laquelle se trouve la famille de Mr. Pirzada et la précarité de vies menacées par un moment historique critique qui viennent contaminer l'environnement protégé de la famille de Lilia. Cependant, le sentiment de l'enfant prend, de fait, la forme d'une projection dans un possible indéterminé représenté par cette image d'une foule aux comportements incertains qui accentuent le caractère confus de la menace (« members of the drifting, clamoring crowd that had flashed at intervals on the screen »). La virtualité de cette réalité est amplifiée par la distance géographique et par le remède d'ancrage qui conduit Lilia à décrire physiquement l'espace tangible et actuel de sa chambre, comme pour conjurer ses suppositions. La spirale du désastre est pourtant vivace : l'obsession de destruction (« dead », « rinse ») semble parfaitement incontrôlable (« the more [...] the more ») et mène à des superstitions absurdes (« for I feared that would somehow rinse the prayer out as well »). Cette angoisse devient l'affect dominant du foyer et infecte en retour Mr. Pirzada qui projette sur Lilia et ses amies une appréhension disproportionnée.

Il semble que les pouvoirs de l'horreur virtuelle tiennent justement d'un cadre ouaté et protégé des dangers dans lequel rien ne se passe¹¹². L'imagination du pire naît précisément dans ce cadre de sécurité supposée que la mère de la protagoniste oppose aux conditions de vie au

¹¹¹ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 232.

¹¹² Brinkema considère que c'est un des ressorts de l'angoisse dans son analyse du film *Open Water*. BRINKEMA Eugénie, *The Forms of the Affects*, *op. cit.* 212.

Pakistan, comme si l'éloignement du danger en avivait la conscience¹¹³. Il faut souligner que Jhumpa Lahiri s'intéresse aux populations migrantes très spécifiques de l'exode des cerveaux post-1965, jouissant d'une situation économique plutôt favorable et exerçant souvent des professions universitaires. Si Sianne Ngai considère que l'angoisse est un affect devenu au vingtième siècle le signe par excellence d'une sensibilité intellectuelle, elle considère aussi que cette prérogative a notamment été genrée pour des sujets dominants. Elle décrit l'angoisse comme une épreuve de force qui permettrait à la conscience masculine d'atteindre libération, connaissance et vérité, en s'éloignant notamment du royaume de l'insignifiant et de la négativité, que Ngai rattache, non sans malice, à une certaine vision du féminin¹¹⁴.

Pourtant, ce n'est pas vraiment une révélation ontologique que fournit l'angoisse chez Lahiri, car celle-ci fixe l'intellect sur des vertiges logistiques et triviaux et ceci même chez ses personnages masculins et féminins supposément intellectuels. Elle consiste moins en une prise de distance qu'en une rumination mentale sur des préoccupations quotidiennes. Ces sujets anxieux semblent animés par une forte volonté de contrôler le futur qui résonne avec leur discipline d'étudiants consciencieux (« She was the type to prepare for surprises, good and bad [...] It astonished him, her capacity to think ahead », *IM*, 6). L'anxiété qu'ils ressentent est pourtant moins liée à des contemplations existentielles qu'à des situations matérielles instables (« Once, these images of parenthood had troubled Shukumar, adding to his anxiety that he was still a student at thirty-five », *IM*, 3). Ainsi, les deux membres du couple que l'on observe se séparer au ralenti dans « A Temporary Matter » semblent moins défaits par le scandale de la mort d'un enfant que par la manière dont le décès de ce nourrisson perturbe des plans savamment conçus. Si les personnages sont apparemment mis à l'abri dans des situations confortables, la différence qui les isole d'autres membres de la classe moyenne tient précisément à cet excès de contrôle. Celui-ci semble directement naître du *pressentiment* que Lacan associe avec finesse à l'expérience de l'angoisse, l'identification soudaine d'une inquiétante étrangeté qui était pourtant toujours là et qui précède le sentiment¹¹⁵. La menace sourde de cet *unheimlich* trouve sa forme dans des idées fixes de destruction qui mettent en péril, ne serait-ce que mentalement, les maisons pourtant solides que nous avons déjà évoquées. Ainsi, le père dans *Unaccustomed Earth* confie avoir redouté que sa demeure parte en fumée du jour au lendemain : « that house was nothing, a flimsy structure that he always feared could burn down from the flame of a match » (*UE*, 28). Il me semble que c'est ainsi que se manifeste

¹¹³ « In her estimation, I knew, I was assured a safe life, an easy life, a fine education, every opportunity. I would never have to eat rationed food, or obey curfews, or watch riots from my rooftop, or hide neighbors in water tanks to prevent them from being shot, as she and my father had. » (*IM*, 26-27).

¹¹⁴ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 246-247.

¹¹⁵ BRINKEMA Eugénie, *The Forms of the Affects*, *op. cit.* 203.

la discrimination sous le vernis de l'égalité et de l'apparente ascension sociale de ces familles modèle : le cheminement vers l'absence de précarité ne rassure pas mais ne fait qu'accroître la possibilité du dénuement soudain, du tourbillon arbitraire de la perte.

Ce fort état d'alerte face à l'imprévu conduit les personnages à prévenir de manière holistique plutôt qu'à guérir les maux, au prix de leur tranquillité et de leur santé mentale. Tout comme dans la nouvelle « *The Arrangers of Marriage* » d'Adichie, dans laquelle le mari invite sa nouvelle femme à arpenter la rue américaine avec vigilance (« 'Look around, don't lower your eyes like that. Look around' », *TTAYN*, 173), les personnages de maris, chez Lahiri, sont très soucieux des possibles incidents urbains. Lorsque Berlant analyse l'évolution d'un personnage de Colson Whitehead dans un espace blanc suprémaciste, elle évoque ce sentiment de qui-vive, dans lequel se mêlent la crainte simultanée de l'événement malheureux et l'appréhension de son report constant avivant le trouble d'une violence toujours à venir¹¹⁶. Ceci est en cohérence avec la lecture du trauma qu'elle associe à un sentiment de retard, une urgence à rattraper le présent et des circonstances qui auraient toujours un temps d'avance¹¹⁷. Chez Lahiri, on trouve de nombreux effets d'anticipation d'un futur perçu comme négatif car teinté par le passé. Dans la nouvelle « *The Third and Final Continent* », le mari, qui redoute l'arrivée de sa nouvelle épouse sur le territoire états-unien, interprète un épisode dans la rue comme une allégorie de sa nécessaire prévoyance :

I saw an Indian woman on the other side of Massachusetts Avenue, wearing a sari with its free end nearly dragging on the footpath, and pushing a child in a stroller. An American woman with a small black dog on a leash was walking to one side of her. Suddenly the dog began barking. From the other side of the street I watched as the Indian woman, startled, stopped in her path, at which point the dog leapt up and seized the end of the sari between its teeth. The American woman scolded the dog, appeared to apologize and walked quickly away, leaving the Indian woman to fix her sari in the middle of the footpath, and quiet her crying child [...] Such a mishap, I realized that morning would soon be my concern. It was my duty to take care of Mala, to welcome her and protect her. [...] I would have to tell her which streets to avoid, which way the traffic came, tell her to wear her sari so that the free end did not drag on the footpath. (*IM*, 190).

L'Homme se présente comme le protecteur de peurs féminines diffuses, mais la scène vraiment très particulière dont il est témoin, impliquant un sari qui se ferait mordre par un chien, représente un danger très improbable. L'épisode se présente comme la version loufoque et métonymique d'une scène de discrimination. Ainsi, ses pensées censément rationnelles et légitimes ont des allures paranoïaques¹¹⁸. Il en fait le scénario-type du péril urbain auquel sa femme devrait être préparée par des injonctions très précises (« tell her to wear her sari so that the free end did not drag on the foot path ») ; les scénarios catastrophe qu'il évoque font alors

¹¹⁶ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, *op. cit.* 88.

¹¹⁷ *Ibid.* 80-81.

¹¹⁸ Ngai montre que la paranoïa est souvent valorisée chez les sujets masculins, notamment dans les scénarios policiers comme appréhension intuitive et épistémologique des systèmes de complot tandis que le terme est utilisé comme une insulte pour décrédibiliser certains discours, notamment ceux de la pensée féministe. NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 299-302.

naître une forme de mégalomanie machiste (« soon be my concern »), dans laquelle il est perceptible que l'anxiété au deuxième degré anticipant les peurs d'une autre personne n'en est pas moins dévorante. On voit dans cette charge mentale exagérée (« It was my duty to take care of Mala, to welcome her and protect her ») la performance d'une masculinité tutélaire qui infantilise l'épouse et la rend incapable de la moindre autonomie (« which streets to avoid, which way the traffic came »). Cependant, l'épisode dit aussi comment l'angoisse façonne les sujets minorisés, quel que soit leur genre.

Dans cette dernière nouvelle comme dans « The Arrangers of Marriage » d'Adichie, qui ont toutes les deux pour sujet l'arrivée d'une nouvelle épouse d'un homme déjà « rompu à » la vie américaine, l'angoisse se manifeste aussi dans un rapport au temps. Ce que les deux personnages masculins appréhendent, c'est la période de latence et d'adaptation incompressible de leur partenaire face à cette nouvelle vie, ce qui entre en écho avec la réflexion freudienne sur l'angoisse et l'interruption. Dans une première théorie, Freud associe l'angoisse à un refoulement de la libido. Plus tard, comme l'explique Brinkema, il propose un modèle temporel de l'angoisse dans lequel se mêle une conscience aiguë du flux chronologique, une incapacité à l'arrêter totalement et une défense psychique qui consisterait à l'interrompre temporairement sous la forme d'intervalles intercalés. Il lie l'angoisse à un mouvement haché par des intermittences, des interpolations qui donnent au temps l'allure d'une répétition chaotique et difficile¹¹⁹.

L'isolement d'instant qui n'arrêtent en rien le cours du temps mais le font plutôt zigzaguer structure beaucoup de nouvelles de Lahiri, fondées sur l'intermittence. Dans « A Temporary Matter », c'est un couple au bord de la crise provoquée par une fausse couche qui retarde la rupture et profite de l'intervalle accidentel d'une coupure de courant pour explorer ses troubles. Dans « Mrs. Sen », une femme mariée et nostalgique se sent captive d'un intervalle de malheur arbitrairement défini par son mari, qui la sépare de l'obtention de son permis de conduire et qui ne fait qu'amplifier ses craintes. Ainsi, elle interroge de manière lancinante l'enfant qu'elle garde : « Mr. Sen says that once I receive my license, everything will improve. What do you think, Eliot ? Will things improve? » (*IM*, 119). Le flux prédateur d'un temps que l'on ne saurait suspendre qu'artificiellement, comme l'analyse Brinkema, imprime sa force et sa pression douloureuse dans des formes artistiques « anxieuses »¹²⁰. L'omniprésence de la continuité rend la mort très présente et, chez Lahiri, l'angoisse circule, à l'inverse, des enfants vers les parents, quand la progéniture s'inquiète d'une extinction à venir, et y consacre de longs intermèdes de pensée. Ruma, dans « Unaccustomed Earth », hérite de la disposition anxieuse

¹¹⁹ BRINKEMA Eugénie, *The Forms of the Affects*, op. cit. 194.

¹²⁰ *Ibid.* 217- 219.

de son père et manifeste de l'inquiétude à son égard dès les premières pages. L'atmosphère de peur est retranscrite par des plages que Ruma dédie à des ruminations sordides sur de potentiels accidents d'avions (« on the days he was scheduled to fly she watched the news, to make sure there hadn't been a plane crash anywhere in the world », *UE*, 3). Dans « The Third and Final Continent », le narrateur commence à ponctuer ses journées et ses nuits d'intermèdes d'alarme lorsqu'il apprend le grand âge de sa logeuse, Mrs. Croft : « I began to worry. Now that I knew how very old she was, I worried that something would happen to her in the middle of the night, or when I was out during the day » (*IM*, 188).

Une impression d'attente étrange caractérise aussi « When Mr. Pirzada Came to Dine », où la marche de l'Histoire telle qu'elle s'incarne dans la guerre au Pakistan nous est racontée à travers la suspension irréaliste d'épisodes durant lesquels Mr. Pirzada vient dîner chez les parents de la narratrice en quête de solidarité. Lorsqu'elle voit la montre que Mr. Pirzada pose rituellement sur la table, la narratrice dit avoir l'impression, en raison du décalage horaire, de vivre dans l'après-coup de la vie à Dacca. Cependant, c'est un futur ralenti et factice, qui évolue en parallèle des événements géopolitiques qui continuent à se dérouler au Pakistan :

An uneasiness possessed me; life, I realized was being lived in Dacca first. [...] Our meals, our actions, were only a shadow of what had already happened there, a lagging ghost of where Mr. Pirzada really belonged. (*IM*, 30-31)

Lilia vit l'Histoire sous sa forme anxieuse comme en témoigne l'expression du malaise (« uneasiness »). Le malaise de ce retard souligne évidemment l'impact structurel de réalités distantes sur l'illusion d'isolationnisme américain. Il s'agit aussi du « malaise dans l'esthétique » dont parle Rancière, celui d'une forme politique qui renonce à témoigner, de manière éthique, d'une catastrophe passée comme d'une coupure nette et irrémédiable¹²¹. Le texte se montre incapable d'accéder même à ce témoignage ; il se contente de fantasmes (« I imagined »), du spectre du connu (« our meals, our actions »). Les images d'ombre et de fantôme créent une impression de confusion comme si les événements étaient vus à travers le brouillard d'un futur flou et irréel. Relativement aux interprétations freudiennes de l'angoisse, on observe qu'il n'y a pas d'interruption temporelle liée à la catastrophe mais un intervalle d'incompréhension nébuleux que celle-ci déclenche (« a catastrophe I could not comprehend », *IM*, 31), une parenthèse mystérieuse, digne d'un roman policier, qu'on ne pourra clarifier *qu'a posteriori* : « All of these facts I know only now, for they are available to me in any history book, in any library. But then it remained, for the most part, a remote mystery with haphazard clues » (*IM*, 40).

¹²¹ RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004. 173.

Il est intéressant que Lilia utilise cette métaphore du roman policier car Lahiri ressaisit ces instants d'interpolation anxieux dans des scènes récurrentes dans lesquelles un personnage constate une absence et spéculé sur ce qui est advenu à la façon d'un détective paniqué :

Rahul and Neel were not in the sitting room where she expected to find them, not playing among the toys scattered across the carpet. A children's show was on the television but no one was watching it. Downstairs in the kitchen the highchair had not been wiped, and gummy bits of pasta were submerged in a puddle of water on the surface of the tray [...]. (UE, 169)

Her heart was pounding and she felt as she would sometimes on a playground, unable, for a few seconds, to spot Akash. In the kitchen she saw that her father had not had his breakfast; there was no bowl and spoon in the dish drainer, no dried-out tea bag on a plate beside the stove. (UE, 41)

Dans les deux cas, la crise se déroule de manière feutrée, et il est difficile de percevoir que quelque chose de dramatique se trame. Le rien de l'angoisse affirme sa présence dans la récurrence des négations (« not », « no one », « no bowl and spoon », « no dried-out tea bag »). L'œil anxieux se livre à une enquête sur des absences, celle d'un frère, d'un enfant, d'un père, et les indices eux-mêmes semblent avoir disparu. L'ellipse de ce que redoute le personnage souligne la peur d'un futur non advenu, terrible et indicible. On a, dans les deux cas, l'impression d'un tableau qui semble vouloir retarder la révélation, mais ne crée que de la tension. On retrouve là ce que dit Brinkema de la manière dont la psyché angoissée peut se garder d'associations d'idées immédiates, isoler l'événement traumatique, tout en étant consciente de l'urgence du temps qui passe. La lenteur apparente de ces passages trahit, par une dilatation volontaire de la découverte terrible, un ajournement de la quête d'un danger jugé certain et incontournable. Dans les deux scènes, le vertige saisit les personnages de femmes face à l'absence d'un nourrisson ou d'un vieillard, avec des comparaisons soulignant les parallèles entre ces deux états (« and she felt as she would sometimes on a playground, unable, for a few seconds to spot Akash »). Freud considère que le cri du nourrisson à la naissance peut servir d'exemple canonique à l'angoisse : l'asphyxie dans la respiration rappelant l'affinité étymologique entre anxiété et étranglement¹²². La résurgence de ce cri liminaire affleure aussi dans la peur qu'exprime Mrs. Sen de ne pas être entendue aux États-Unis si elle en venait à appeler à l'aide, tandis qu'en Inde, elle serait certaine d'obtenir un soutien¹²³. Ici, c'est l'appartement, corrélat spatial de l'angoisse qui procure un sentiment claustrophobique¹²⁴,

¹²² BRINKEMA Eugénie, *The Forms of the Affects*, op. cit. 199.

¹²³ « "Eliot, if I began to scream right now at the top of my lungs, would someone come?"

"Mrs. Sen, what's wrong?"

"Nothing. I am only asking if someone would come.

[...] At home that is all you have to do. Not everybody has a telephone. But just raise your voice a bit, or express grief or joy of any kind, and one whole neighborhood and half of another has come to share the news to help with arrangements." » (IM, 116)

¹²⁴ Sur l'association entre claustrophobie et angoisse voir BRINKEMA Eugénie, *The forms of the affects*, op. cit. 208.

métaphore du territoire social américain, qui étoufferait toute possibilité de communication et condamnerait le sujet à la solitude.

Ce que Freud dit d'un mouvement qui commencerait à se répéter plutôt que de s'arrêter net, qui continuerait à progresser par à-coups, rejoint en grande partie le rapprochement que propose Lacan entre l'angoisse et l'embarras. Lacan joue sur les mots et voit dans l'angoisse une progression qui serait comme « barrée », une incapacité à savoir que faire de soi-même, en percevant un obstacle qui ne saurait servir de protection, mais qui exposerait à la honte. L'angoisse serait moins une émotion (qui étymologiquement renverrait à ce qui mettrait en mouvement, « movere ») qu'une inhibition, un trouble ou un émoi générant une panique au démarrage¹²⁵. Le motif de la voiture comme instrument redouté par les personnages féminins symbolise, chez Lahiri, cette angoisse qui conduit à faire du sur-place. Il est fréquent que Lahiri représente des femmes qui ne savent pas conduire et pour qui la maîtrise du véhicule génère pression et honte. Le mot « angoisse » est précisément utilisé pour décrire l'expression faciale de la belle-mère de Kaushik, Chitra, lorsque qu'elle l'aperçoit au volant : « Chitra was sitting on the window seat when we got back, watching for my car. The anxiety in her face was obvious, but she didn't ask what had taken us so long » (*UE*, 277). On pense aussi à Elliot, l'enfant que garde Mrs. Sen et qui est étonné par sa conduite empêchée et nerveuse, par l'inquiétude qu'elle verbalise sous la forme de questions incessantes tout en envisageant rejoindre Calcutta par la route :

It seemed so simple when he sat beside his mother, gliding in the evening back to the beach house. Then the road was just a road, the other cars merely part of the scenery. But when she sat with Mrs. Sen, under an autumn sun that glowed without warmth through the trees, he saw how that same stream of cars made her knuckles pale, her wrists tremble, and her English falter. (*UE*, 120-121)

Beaucoup de lectures de la nouvelle soulignent le rapport pathologique de Mrs. Sen au passé mais il semble que ses souffrances naissent aussi d'une appréhension terrible du futur. L'image de la conduite comme projection dans l'avenir sert d'outil à l'enfant pour faire ressortir les différences entre sa mère blanche et une femme indienne nouvellement arrivée : celles-ci se traduisent par deux dispositions affectives distinctes, au volant. L'une est calme et se comporte de manière spontanée sur un courant fluide (« gliding »), les autres voitures appartiennent au paysage (« the other cars merely part of the scenery »). Dans l'autre cas, elles deviennent des obstacles (« that same stream of cars ») qui font hoqueter un mouvement intermittent et pourtant constant, devenu l'équivalent mobile d'un bégaiement (« her English falter »), d'une nervosité physique généralisée. La barre de l'embarras, dit Lacan, ne sert pas de protection : dans « Mrs. Sen », elle devient même fatale et s'incarne dans le poteau téléphonique que le personnage percute dans un accident qui l'expose à la honte et la conduit au renvoi. Cette métaphore

¹²⁵ Cette lecture est résumée par Brinkema : *Ibid.* 204-208.

intrigante d'une route ponctuée d'embûches pourrait parler, de manière métatextuelle, de la forme du recueil de nouvelles dont la fluidité de lecture est scandée par de nombreux arrêts. C'est une forme qui génère parfois, comme nous l'avons vu, des anxiétés d'éditeurs anticipant eux-mêmes des anxiétés de lecture. On ne saurait pas, face à ce genre, par où commencer, quand s'arrêter et s'interrompre en l'absence de fil chronologique et linéaire.

II. De la répétition de la violence

En représentant l'angoisse, les recueils font donc souvent le choix d'une temporalité heurtée, marquée par l'intermittence. À la lueur de leur attention au présent, ils mettent davantage en scène un changement continu et qualitatif fait d'intensités singulières, qui ne saurait se résumer à l'unicité d'événements mis les uns à la suite des autres. Cette remise en cause formelle de la structure événementielle du recueil de nouvelles au profit d'une organisation fondée sur des mécanismes de répétition, permise par l'architecture du cycle, dit aussi quelque chose de la dimension ordinaire, banale et quotidienne des violences dépeintes par les autrices et des sentiments désagréables que cette habitude engendre.

1. La loi des séries chez Sandra Cisneros

La répétition occupe un rôle central chez Sandra Cisneros, non pas comme itération d'un événement originel mais plutôt comme ressassement hébété d'une violence quotidienne. Les refrains de chansons populaires mexicaines, qui servent d'épigraphes aux nouvelles et informent les histoires elles-mêmes, soulignent formellement ces mécanismes de reprise. La métaphore musicale, ainsi que le rappelle Peter Szendy, a fréquemment été mobilisée par la philosophie pour dire, comme chez Kierkegaard, le ressassement¹²⁶. Cisneros fait appel à ces « machines à répétition que sont les chansons à succès en général¹²⁷ » et elle appuie d'autant plus le procédé qu'elle cite leurs refrains, sortes de chansons dans la chanson¹²⁸ qui en condensent le principe sériel.

Ces épigraphes musicales ont parfois été commentées mais les implications politiques et affectives de leur dimension répétitive n'ont pas été mises en valeur. Lydia A. French se concentre sur la manière dont l'autrice se réapproprie une tradition musicale nationaliste mexicaine du milieu du vingtième siècle en soulignant les limites d'un patriotisme excluant. En citant des performances précises de ces partitions par des chanteuses, et en les mettant en

¹²⁶ SZENDY Peter, *Tubes : La philosophie dans le juke-box*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, 32.

¹²⁷ *Ibid.* 24.

¹²⁸ *Ibid.* 28.

exergue de récits *pochos* (décrivant des subjectivités états-uniennes d'origine mexicaine, dénigrées par le récit idéologique de l'authenticité nationaliste), Cisneros met au jour l'hétérogénéité et les différences qui structurent le corps protéiforme de la nation en ridiculisant ces hymnes à la pureté¹²⁹. Il y aurait ainsi un premier décalage affectif entre le contenu des histoires et ces ouvertures apparemment nationalistes. French considère que Cisneros ouvre la deuxième partie du recueil par un extrait du *bolero* « Piel Canela » en accentuant l'interprétation de María Victoria plutôt que l'écriture par Bobby Capo (« Me importas tú, y tú, y tú / y nadie más que tú—*interpretada por* María Victoria / (Bobby Capó, *autor*) », *WHC*, 25) afin de bouleverser la hiérarchie patriarcale du « mexicanismo » par la relégation entre parenthèses du nom de l'auteur. Elle analyse aussi de cette manière l'épigraphe de la dernière partie consacrée à des histoires d'amour : « *Me estoy muriendo, y tú, como si nada...—'Puñalada Tropera' interpretada por* Lola Beltrán / (Tomás Méndez Sosa, *autor*) » (*WHC*, 41). Dans la performance de Beltrán, pour French, le genre du *ranchera* qui perpétue des rôles genrés extrêmement stricts, associant la femme à un objet de désir, est remis en question par la voix passionnée de Beltrán¹³⁰. French considère que Cisneros souligne la tension entre intonation et paroles car Beltrán aurait une interprétation plus agressive et affirmative de la mélodie, usant des mots comme d'invectives ou de coups de poignard, jouant la partition passive de manière plus forte et antagoniste¹³¹.

Toutefois, il semble que la chanson citée ressasse davantage, de manière peu subversive, un lien éculé entre désir et mort¹³² (« *Me estoy muriendo* »). Ce péril lié à l'amour est fredonné comme une rengaine à laquelle on serait accoutumé, ce que la deuxième partie des paroles appuie en mettant l'accent sur l'indifférence provoquée par ce constat (« y tú, como si nada »). La distinction phonique que suggère French ne peut être entendue dans les épigraphes, sinon sous forme allusive pour un lectorat familier de ces exécutions. La version graphique du texte aplatit la singularité de la performance, des genres du *bolero*, du *ranchera* et de la chanson pour enfants et ne fait apparaître que ces paroles qui en viennent à se confondre. Certes, les mots sont reproduits en espagnol, mais ils appartiennent à un lexique très basique et lui-même répétitif, accessible à un public qui ne connaîtrait pas la langue. Ainsi, il semble que ces épigraphes sont moins le lieu d'une politique culturelle qui revendiquerait la force de l'identité

¹²⁹ FRENCH Lydia, « *Woman Hollering Creek* a Través de la Música: Articulating Mexicanidad to Pochismo », *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*, vol. 36, n° 1, Spring 2011, p. 99-127, 99-101.

¹³⁰ *Ibid.* 116.

¹³¹ *Ibid.* 117.

¹³² Les nouvelles de cette partie racontent des histoires d'amour qui mettent la vie des héroïnes en danger. Pour French, c'est une section du recueil qui associe la perte d'innocence à l'indistinction de la sexualité et de la menace de mort. *Ibid.* 103.

mexicaine au seuil de la nouvelle¹³³, qu'un endroit où s'aplatit la différence. Les plaintes d'amour qui s'y expriment ressemblent davantage à l'effet affectif que produit le « tube » selon Peter Szendy, qui ne provoque pas d'intensification mais plutôt un « devenir-quelconque¹³⁴ » de l'émotion. Dans la répétition musicale du tube, le monde marchand fait la conquête de la psyché en « éreintant les mots à force de répétition¹³⁵ » et, surtout, en convertissant « l'unique dans le cliché », en transformant la singularité en « interchangeabilité¹³⁶ » dans une logique de marchandise « infiniment accueillante, indéfiniment indifférente¹³⁷ », ne pouvant aboutir qu'à un « bouleversant ennui¹³⁸ ». Cette indifférence est particulièrement saisissante chez Cisneros, car ce que chante compulsivement la voix impossible à arrêter tient précisément à l'association entre romance et violence faite aux femmes, qui transcenderait, de façon lancinante, les frontières culturelles et géographiques.

Cet usage de la répétition pour souligner une sorte d'accoutumance détachée à la violence trouve une forme très particulière dans la nouvelle « Remember the Alamo ». En dépit de l'injonction au souvenir du titre, l'hommage mémoriel fonctionne de manière ironique. Tout d'abord, comme le rappelle Mary Pat Brady, il n'est pas question du siège de Fort Alamo de 1836 et de la victoire mexicaine contre les troupes texanes. Il n'est pas non plus question de faire allusion, sinon indirectement, au cri de vengeance « Remember the Alamo » scandé par les annexionnistes pour justifier la guerre contre le Mexique entre 1846 et 1848¹³⁹. Le texte ne mentionne ce qui est devenu un site touristique glorifiant l'armée états-unienne que de biais, puisqu'il nous confronte au monologue triomphant de Rudy, qui livre des performances *drag* au club le Travisty, derrière l'Alamo, sous le nom de Tristán. Il nous invite de fait à pluraliser les significations attachées à ce site et à la bataille pour y faire figurer une lutte contre la masculinité blanche hétéronormative¹⁴⁰. Si Cisneros choisit la matrice de la chanson populaire de Jane Bowers (« Remember the Alamo ») en scandant les prises de paroles de Rudy de listes de noms inexplicables¹⁴¹ qui forment une sorte de refrain, la fonction mnémotechnique de la liste chantée, et par extension de la répétition, se voit totalement revisitée dans son texte¹⁴².

¹³³ SPOTURNO María Laura, « En la frontera del decir: los epígrafes en la narrativa de Sandra Cisneros », *Estudios filológicos*, n° 47, 2011, p. 149-167.

¹³⁴ SZENDY Peter, *Tubes*, *op. cit.* 48.

¹³⁵ *Ibid.* 29.

¹³⁶ *Ibid.* 88 et 91.

¹³⁷ *Ibid.* 92.

¹³⁸ *Ibid.* 88.

¹³⁹ BRADY Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*, Durham, Duke University Press, 2002, 123-125.

¹⁴⁰ NORMANN Helene Gurandsrud, *The Short Story Cycle: A Marginalized Genre for Marginalized Stories. A Genre Critique of Sandra Cisneros' Woman Hollering Creek*, Master thesis, UiT Norges arktiske universitet, 2018, 39.

¹⁴¹ *Ibid.* 38.

¹⁴² JULY Joël, « Sens de la liste en chanson contemporaine » dans Michelle LECOLLE, Raymond MICHEL et Sophie MILCENT-LAWSON (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 445-457. 446.

Pour Harryette Mullen, ces listes mystérieuses qui ponctuent la nouvelle (« Gustavo Galino, Ernie Sepúlveda, Jessie Robles, Jr., Ronny DeHoyos, Christine Zamora ... », *WHC*, 63) sont des références implicites au projet du « AIDS Quilt Memorial », initiative collaborative entamée en 1978¹⁴³ et destinée à commémorer l'impact de l'épidémie sur la population américaine grâce à la construction d'un patchwork géant d'édredons. Pour Géraldine Chouard, le double objectif de ce projet était de recenser et d'encenser des victimes de la maladie qui, bien souvent, avaient été incinérées sans obsèques publiques, en raison du stigmate frappant la séropositivité¹⁴⁴. Cependant, la dimension sentimentale de ce remembrement, censé redonner une personnalité visuelle à des personnes mortes trop tôt, ne fonctionne pas de la même manière chez Cisneros. Sans connaître le « AIDS Memorial Project », les noms représentent un mystère et invitent simplement à la spéculation¹⁴⁵. Plus encore, Mullen souligne bien le fait que les noms qu'utilise Cisneros sont inventés, qu'ils ne viennent pas du projet mémoriel mais qu'à l'occasion d'une lecture, Cisneros a incorporé à sa nouvelle des listes de noms de victimes locales du SIDA¹⁴⁶. Les noms que le texte égrène mécaniquement et sans passion semblent assez peu correspondre au travail de listes anthroponymes comme « utopies consolatrices¹⁴⁷ » qu'analyse Cécile Narjoux dans des romans contemporains du onze septembre, créations d'une mémoire commune dans le tissu du texte. La liste des noms chez Cisneros ne réincarne pas des vies : au contraire, elle semble les priver d'individuation et les rendre interchangeables. L'esthétique de la profusion ou de la *copia* qui sous-tend la liste¹⁴⁸ porte paradoxalement avec elle l'absence et la négation : au lieu de tendre vers l'infini, que pourrait signaler la présence des points de suspension, et de créer une communauté par le jeu de la parataxe, elle convoque l'image d'une expansion répétitive du néant. Ainsi, la puissance émotive que l'on pourrait associer à un geste baptismal ou biblique s'évanouit ici dans un nivellement d'items. À travers ces listes sans pathos, il s'agit sûrement, pour Cisneros, d'exprimer la nature limitée du projet de mémoire collective du AIDS Quilt, qui, en dépit de ses intentions de rhizome utopique, n'a longtemps pas pris en compte la communauté africaine-américaine ainsi que d'autres minorités raciales. La liste mystérieuse et lancinante viendrait alors capturer le climat d'insensibilité dans lequel ces morts se sont évanouies, ne suscitant pas

¹⁴³ MULLEN Harryette, « “A Silence between Us like a Language”: The Untranslatability of Experience in Sandra Cisneros's *Woman Hollering Creek* », *MELUS*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 3-20. 6.

¹⁴⁴ CHOUARD Géraldine, « The « AIDS Memorial Quilt » au National Mall : cartographie d'une pandémie », *Transatlantica*, n° 2, 2012, [<https://journals.openedition.org/transatlantica/6159>], consulté le 2 novembre 2022.

¹⁴⁵ BRADY Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, op. cit. 125.

¹⁴⁶ MULLEN Harryette, « A Silence between Us like a Language », art. cit. 18.

¹⁴⁷ NARJOUX Cécile, « Attentats sériels. L'effet-liste dans la littérature francophone du 11 septembre 2001 », dans Michelle LECOLLE, Raymond MICHEL et Sophie MILCENT-LAWSON (dir.) in *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 545-562. 551.

¹⁴⁸ SEVE Bernard, *De haut en bas: Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010. 57.

d'émoi social ni de salut par la littérature. Il est à cet égard frappant que les noms soient inventés puisque même un exégète soucieux d'humaniser à nouveaux ces patronymes et de retrouver les archives manquantes ne se heurte qu'au silence de l'Histoire.

De manière plus générale, Mary Pat Brady note la présence de listes en vrac et d'une forme qui joue sur l'épisodique et la digression chez Sandra Cisneros¹⁴⁹ pour mettre en lumière le quotidien¹⁵⁰. Bien qu'elle ne souligne pas que ces traits formels ont à voir avec des mécanismes de répétition¹⁵¹, elle nous invite à rapprocher les différents redoublements narratifs de ses nouvelles. Qu'elles prennent la forme de réitération médiatique (celle d'un article de journal résumant la même histoire qu'il nous a été donné de lire une première fois), de catalogues de plaintes, ou d'une inspiration prégnante du modèle de la *telenovela*, ces formes redondantes consacrent le caractère coutumier et commun de la violence que Cisneros s'emploie à dépeindre, notamment celle qui afflige les femmes.

La nouvelle « *My Tocaya* » raconte la disparition d'une jeune fille qui est l'homonyme de la narratrice (« *tocaya* » en espagnol). Celle-ci évoque le fait divers avec un mélange de désinvolture et d'hostilité : la disparue, Patricia Bernadette Benavídez, étant traitée comme la cible chanceuse d'une attention médiatique démesurée qui l'aurait rendue célèbre bien avant que son histoire ne nous ait été contée (« *Maybe you read about it or saw her on TV* », *WHC*, 36). Le phénomène de démultiplication qu'occasionne la violence est retranscrit formellement par l'inclusion dans le corps du texte de l'avis de recherche qui donne une autre version des faits¹⁵², par l'insistance sur la propagation des portraits de la jeune fille (« *But whose famous face is on the front page of the *San Antonio Light*, the *San Antonio Express News*, and the *Southside Reporter*?* », *WHC*, 40) et aussi par le thème du double qu'annonce le titre, suggérant par là-même que le sort de Patricia serait presque interchangeable avec celui de la narratrice. Dans le ton léger et moqueur de cette dernière, qui ne s'émeut pas que le corps présumé de la jeune fille soit retrouvé dans un fossé, on trouve une manière de souligner, selon Catherine K. Harper, la fréquence avec laquelle de tels événements arrivent¹⁵³, devenant de fait un récit éculé et presque agaçant. Maggie Nelson éclaire notre lecture de cette nouvelle en interrogeant ce

¹⁴⁹ BRADY Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, op. cit. 114.

¹⁵⁰ *Ibid.* 113.

¹⁵¹ Elle insiste pourtant dans un chapitre sur le fait que le maintien de la frontière entre les États-Unis et le Mexique a pu être garanti par des opérations militaires répétées, soulignant par là même que les mécanismes d'exclusion tirent leur efficacité de leur aspect réitéré, même si ces stratégies montrent bien qu'il s'agit d'un phénomène à reconduire de manière infinie, et peut être voué à l'échec. *Ibid.* 67.

¹⁵² Tout comme ce sera le cas avec la coupure de presse dans « *One Holy Night* » qui révèle la vraie identité de l'amant (*WHC*, 34).

¹⁵³ HARPER Catherine K., « *The Darkness Under the Trees* »: *Chicana Writers' Response to Violence Against Women*, Master of Arts, Texas State University-San Marcos, 2005. 23.

qu'elle appelle le trope de « la femme dans le réfrigérateur [nous traduisons]¹⁵⁴ », omniprésent dans la culture télévisuelle et cinématographique, où la découverte d'un cadavre de femme servirait de point de départ habituel d'un nombre incalculable de fictions policières, transformant de fait la violence faite aux femmes en prétexte narratif stéréotypé.

La nouvelle « Little Miracles, Kept Promises » est constituée d'une série d'ex-votos adressés à Notre-Dame de Guadalupe (la Vierge de Guadalupe), c'est-à-dire de très courtes vignettes contenant « les vœux et les remerciements anonymes déposés sur l'autel [...] dans une petite église du Texas¹⁵⁵ », des doléances plurielles souvent accompagnées de requêtes. Pour Savin, ce mécanisme formel conduit à un effacement de la voix de l'auteur, ce qui rejoint des analyses classiques de la liste comme lieu de forclusion de l'énonciateur. Selon nous, loin d'aspirer à la neutralité, l'empilement des plaintes souligne la présence de la subjectivité de l'autrice dont l'intentionnalité¹⁵⁶ satirique se manifeste ainsi dans le catalogue et l'énumération. Dans ce collage expérimental qui, selon Mary Pat Brady, pourrait servir de modèle à toutes les nouvelles du recueil, Cisneros parvient à accumuler des plaintes qui, lorsqu'elles émanent des femmes, cherchent parfois à éliminer des mauvais sentiments (« so you would bless us all and sweep jealousy and bitterness from our hearts », *WHC*, 120) tout en consignnant les besoins et les problèmes sociaux d'une communauté marginalisée¹⁵⁷. Le martèlement de souffrances variées et du désir de les voir s'évanouir donne un écho formel aux réflexions de Cisneros sur la violence structurelle qui affecte les familles chicanas. Son style, dans les termes de Deleuze, lui permet d'« arriver à bégayer dans sa propre langue¹⁵⁸ ». La litanie est à la lisière de la rengaine rigide et de la ritournelle plastique. En répétant des soucis d'argent et d'amour qui affectent négativement des subjectivités, Cisneros met en œuvre l'équation que constate Deleuze entre répétition et problématisation. Le pathologique devient un objet d'interrogation, et « comme avec une musique qui deviendrait plus intense au fil des répétitions, le problème gagne en acuité en se reformulant¹⁵⁹ ». L'addition de voix multiples nous permet de mieux cerner les maux sociaux que tous ces individus cherchent à guérir par magie, sans y apporter de réponse.

¹⁵⁴ NELSON Maggie, *The Art of Cruelty: a Reckoning*, New York, W.W. Norton & Company, 2012. 165. « Comic-book aficionados even have a stock phrase to describe this setup: they call it the “woman in the refrigerator syndrome,” which derives from a Green Lantern comic in which the hero is set into motion by the discovery of his girlfriend's corpse in his icebox ».

¹⁵⁵ SAVIN Ada, « Le dialogisme poétique de Sandra Cisneros », in *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 66, n° 1, 1995, p. 576-584. 582.

¹⁵⁶ RABATEL Alain, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, vol. 167, n° 3, 2011, p. 259-272.

¹⁵⁷ BRADY Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, op. cit. 126.

¹⁵⁸ PARNET Claire et DELEUZE Gilles, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008. 10.

¹⁵⁹ ADJERAD Daniel, *Deleuze*, Paris, Ellipses, 2017, 186.

Enfin, c'est la forme épisodique de la *telenovela* qui, dans la nouvelle éponyme « Woman Hollering Creek », vient donner forme au type de violence hégémonique qui sature l'ordre social. La nouvelle, qui raconte le mariage malheureux de Cleófilas de l'autre côté de la frontière mexicaine, et sa nouvelle vie ponctuée de violences conjugales au Texas, est traversée par une réflexion sur l'engouement de l'héroïne pour ce genre télévisé qu'elle oppose pourtant à son quotidien très sombre : « Cleófilas thought her life would have to be like that, like a telenovela, only now the episodes got sadder and sadder. And there were no commercials in between for comic relief » (*WHC*, 53). En dépit de ce contraste apparent, il semble que la répétition d'intrigues inhérente au format et le plaisir de spectatrice tiré de ce ressassement infini soient simplement déclinés de manière désagréable dans une gradation du pire (« sadder and sadder »). Tout se passe comme si l'insistance sur le succès de ces productions télévisuelles venait mimer le triomphe d'une domination patriarcale reposant sur des reformulations continues de normes culturelles et sociales oppressantes¹⁶⁰. Ceci souligne la manière dont les représentations véhiculées par ces séries ne sont pas une échappatoire, comme voudrait bien le croire Cleófilas, mais un conditionnement garantissant l'éternelle reproduction de tyrannies domestiques. Il me semble que Cisneros écrit moins une « anti-*telenovela* », dans les termes de Phelan¹⁶¹, mais une *telenovela* aux accents dystopiques qui repose également sur un rythme itératif des mêmes tourments.

Was Cleófilas just exaggerating as her husband always said? It seemed the newspapers were full of such stories. This woman found on the side of the interstate. This one pushed from a moving car. This one's cadaver, this one unconscious, this one beaten blue. Her ex-husband, her husband, her lover, her father, her brother, her uncle, her friend, her co-worker. Always. The same grisly news in the page of the dailies. She dunked a glass under the soapy water for a moment—shivered. (*WHC*, 52)

La lecture de Mary Pat Brady de ce passage insiste sur le rythme accumulatif de l'inventaire qui culmine dans le geste quotidien de la vaisselle pour accentuer le caractère banal de ces violences¹⁶². J'ajouterai que bien que le catalogue commence par des représentations exceptionnelles issues de faits divers (« This woman found on the side of the interstate. This one pushed from a moving car »), la liste des agresseurs (« Her ex-husband, her husband, her lover, her father, her brother, her uncle, her friend, her co-worker ») fait davantage écho à ce que dit Audrey Yap d'agressions sexuelles qui sont majoritairement le fait de personnes que la victime connaît¹⁶³, aboutissant au tableau d'une injustice systémique caractérisée par son ubiquité (« Always »). Le texte souligne ainsi le sentiment d'étrangeté qui naîtrait précisément

¹⁶⁰ BENAVIDES O. Hugo, *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2008, 195-196.

¹⁶¹ PHELAN James, « Sandra Cisneros's "Woman Hollering Creek" », art. cit. 228.

¹⁶² BRADY Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, op. cit. 134.

¹⁶³ YAP Audrey, « Credibility Excess and the Social Imaginary in Cases of Sexual Assault », in *Feminist Philosophy Quarterly*, n° 4, vol. 3, 2017, p. 1-24. 5 et 16.

non de l'inconnu mais du plus familier et de l'ordinaire de la vie domestique¹⁶⁴. La structure fragmentaire de la nouvelle elle-même, qui reproduit la structure épisodique de séries télévisées¹⁶⁵, vient nuancer l'espoir, comme le dit Maggie Nelson, d'une catharsis qui permettrait d'évacuer la violence : à l'instar de spectacles de masse, la brutalité psychique n'est expiée que jusqu'au prochain épisode, dans une forme d'anticipation qui profite de maux sociaux pour générer une addiction malsaine chez le spectateur¹⁶⁶. Cependant, comme le souligne Nelson, à la différence du spectacle télévisé, le livre offrirait une marge de manœuvre permettant d'interrompre la répétition et de repérer des points de bascule¹⁶⁷. Dans quelle mesure la répétition dans les nouvelles du corpus crée-t-elle pourtant une forme de paralysie du spectateur englué dans l'ennui ?

2. Insensibilité et ennui, disparition des événements dans l'ordinaire chez Jhumpa Lahiri

Les recueils de nouvelles de Lahiri nous présentent des personnages à la sensibilité émoussée. Il est difficile de voir ces textes comme des épiphanies émotionnelles étant donné que l'anesthésie prédomine, que le pathos est souvent remplacé par un rapport factuel et lapidaire au monde. La plume de Lahiri nous confronte souvent à des engourdissements parfois formulés de manière oxymorique, à l'image de l'« étonnement tranquille [nous traduisons] » qui émane d'un visage sculpté dans une citrouille dans « When Mr. Pirzada Came to Dine » (« placid astonishment », *IM*, 36), ou de l'indifférence absente de Mrs. Das assistant sans broncher à l'effondrement de son mariage (« she did not express irritation, or embarrassment, or react in any other way to the man's declarations », *IM*, 46). Contrairement à Cathy Park Hong, qui voit dans cet effacement de la subjectivité une stratégie d'autrice pour rendre des expériences universelles, il semble qu'il faut lire dans cette insensibilité un autre symptôme politique. À bien des égards, Lahiri préfigure ce que Stephen Marche appelle une écriture contemporaine de la pose, incarnée, selon lui, de manière paradigmatique par Sally Rooney, et qui aurait fait suite à une décennie d'éclatement triomphant de voix issues des minorités : un corpus répondant à la crise politique aigüe et anxiogène par des énonciations qui aspirent à

¹⁶⁴ C'est ce que souligne Mary Pat Brady lorsqu'elle insiste sur les travaux féministes ayant mis en valeur que la majorité des crimes contre les femmes étaient commis dans l'espace privé et non dans la sphère publique. BRADY Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, op. cit. 128-129.

¹⁶⁵ Une telle comparaison entre la vie des personnages et des séries télévisées se retrouve aussi dans *Interpreter of Maladies* quand Mr. Kapasi utilise *Dallas* comme point de comparaison de la vie monotone des Das (*IM*, 49). Plus récemment, une très longue nouvelle sur le sujet, « Especially Heinous » de Carmen Maria Machado joue sur la structure épisodique infinie pour réimaginer des épisodes de *Law & Order* poussant à l'extrême grotesque la réapparition macabres de jeunes victimes qui ne se laissent pas tuer.

¹⁶⁶ NELSON Maggie, *The Art of Cruelty*, op. cit. 62.

¹⁶⁷ *Ibid.* 63.

l'effacement et au retrait¹⁶⁸. Lahiri a souvent expliqué son désir d'écriture comme un attrait pour l'invisibilité et la disparition, ce qu'elle a pu opposer à la surdétermination biographique des lectures de son œuvre¹⁶⁹. Il me semble qu'il y a un lien direct entre cette exposition non choisie du corps racisé de l'autrice et des textes à la psychologie discrète, revendiquant leur droit à l'obscurité.

Cependant, dans ses nouvelles, c'est souvent le non-dit traumatique qui se propage dans les familles sous la forme d'analgésies. Dans « Unaccustomed Earth », une anesthésie tue la mère de Ruma sur la table d'opération (« anesthesia for routine gallstone surgery had triggered anaphylactic shock », *UE*, 5) et le rapport à ce deuil n'est jamais évoqué entre le père et la fille : « Ruma suddenly wanted to ask her father, as she'd wanted to ask so many times, if he missed her mother, if he'd ever wept for her death. But she'd never asked, and he'd never admitted whether he'd felt or done those things » (*UE*, 46). L'alexithymie du père relative à cette disparition, c'est-à-dire l'incapacité pathologique à lire et exprimer ses émotions (« he'd never admitted whether he'd felt or done those things ») se transmet à celle qui se retient de poser les questions, qui affleurent tout de même sous la forme d'un inconscient lancinant que souligne bien la répétition du verbe « ask ». Le détachement et la froideur semblent subis plus que choisis, héritages de mécanismes de défense, souvent masculins, contre la vulnérabilité¹⁷⁰ dissimulant une histoire familiale que Ruma ignore. Parfois, les personnages d'hommes, à l'instar de Rahul dans « Only Goodness », combinent des comportements addictifs et une désaffection proche de l'ennui qui suggèrent que le flegme soigneusement cultivé n'est autre que le masque d'une dissociation psychologique non reconnue¹⁷¹.

À travers cette étrange atonie émotionnelle, Lahiri nous montre que la violence qu'elle dépeint ne prend pas une forme événementielle. On serait tenté de voir une affinité entre la forme de la nouvelle et l'événement qui, selon la définition que donne Claude Romano dans *L'Événement et le Monde*, est une occurrence qui « déchire [...] la trame causale¹⁷² » et crée un moment « affranchi de toute explication contextuelle¹⁷³ ». L'événement serait donc une manifestation exceptionnelle mettant à mal les structures de la compréhension traditionnelle et inaugurant un véritable changement. Or, nulle surprise chez Lahiri qui pourrait illustrer les

¹⁶⁸ MARCHE Stephen, *Winning the Game You Didn't Even Want to Play: On Sally Rooney and the Literature of the Pose*, Lithub, 15 septembre 2021, [<https://lithub.com/winning-the-game-you-didnt-even-want-to-play-on-sally-rooney-and-the-literature-of-the-pose/>], consulté le 3 novembre 2022.

¹⁶⁹ LAHIRI Jhumpa, *In Other Words*, trad. Ann Goldstein, New York, Knopf, 2016. 167-169.

¹⁷⁰ JOUANNE Céline, « L'alexithymie : entre déficit émotionnel et processus adaptatif », *Psychotropes*, vol. 12, n° 3-4, 2006, p. 193-209.

¹⁷¹ CVETKOVICH Ann, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke University Press, 2003, 43. « But traumatic experience and its aftermath can be characterized not just by too much feeling, or hyperarousal, but also by an absence of feeling, or numbness. »

¹⁷² ROMANO Claude, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. 61.

¹⁷³ *Ibid.* 56.

propos de Derrida : « L'événement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension¹⁷⁴ ». Ses longues nouvelles témoignent rarement de sentiments liés à l'inattendu : au contraire, on y attend énormément ce qui n'arrive presque jamais et on éprouve la monotonie du quotidien. Une menace diffuse pèse de manière continue sans éclater. Il semble, dans cette perspective, que Lahiri prend pour objet une violence dont Lauren Berlant dit qu'elle est si systémique et diffuse qu'il y aurait presque un soulagement à la voir s'incarner dans un événement¹⁷⁵, ou encore ce que Cavell appelle les « petites morts de la vie de tous les jours », violences répétitives mineures et lancinantes qui s'incarnent plus qu'elles ne se dissimulent dans l'étrangeté de l'ordinaire où abondent les discriminations¹⁷⁶. C'est le cas dans « Nobody's Business » lorsque Sang est exposée de manière continue au harcèlement téléphonique de prétendants envoyés par sa famille indienne, ce qui amène son colocataire à la comparer à la Pénélope de l'*Odyssée*, tissant et déissant sa toile pour éviter le mariage :

“Right, the *Odyssey*,” Sang said, sitting down at the table. “Penelope. Only I can't knit.”

“Weave,” he said, correcting her. “It was a shroud Penelope kept weaving and unweaving to ward off her suitors.”

Sang lifted a forkful of the rice to her lips, blowing on it so that it would cool. “Then, who's the woman who knits?” she asked. [...] Paul paused, eager to impress her, but his mind had drawn a blank. He knew it was someone in Dickens, had the paperbacks up in his room. [...] “*A Tale of Two Cities*,” he told her. “Madame Defarge.” (*UE*, 176-177)

La ruse de Pénélope, même répétitive, crée de la surprise et déjoue le sort pour lui permettre de s'en sortir. Sang préfère à Pénélope la figure plus sombre de Madame Defarge. Celle-ci tricote frénétiquement au pied de l'Échafaud comme une Parque antique et planifie la mort des condamnés de la Révolution : sa soif de vengeance lui sera fatale. Toutefois, les deux modèles littéraires, épique et tragique, ne sont pas en adéquation avec la vie de Paul et Sang, comme en témoigne le jeu avec l'incompréhension (« Right, the *Odyssey* ») et le souvenir distant que représente le livre pour Paul (« Paul paused, eager to impress her, but his mind had drawn a blank », « had the paperbacks up in his room »). L'inadaptation de la référence romanesque suggère que Lahiri ne cherche pas à élever l'ordinaire des vies qu'elle décrit, dans lesquelles le drame se limite le plus souvent à souffler sur du riz tiède pour le faire refroidir. La platitude règne dans la description des ruptures sourdes entre les personnages de cette nouvelle, à l'instar de celle entre Paul et son ancienne amie, qui ne prend pas la forme d'un paroxysme mais d'un nivellement (« He knew that all she had told him was true, the knowledge of something having gone terribly wrong levelling him the way his exam had », *UE*, 198). De son

¹⁷⁴ DERRIDA Jacques et HABERMAS Jürgen, *Le concept du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004. 139.

¹⁷⁵ BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, op. cit. 230.

¹⁷⁶ DAS Veena, *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*, Berkeley, University of California Press, 2007. xiii. « the little deaths of everyday life ».

propre aveu, Sang ne sait pas tricoter (« Only I can't knit ») : le manque de maîtrise de ce geste dit plutôt une mise en échec de la grammaire de l'ordinaire, des pratiques banales étant devenues inaccessibles et frappées de scepticisme¹⁷⁷. Si elle ne fait pas le choix d'une intrigue linéaire et événementielle, Lahiri se refuse également à une poétisation de ce que Ann Romines appelle la structure de « l'intrigue domestique », que l'on observe souvent dans une littérature du dix-neuvième siècle écrite par des femmes et mettant l'accent sur les répétitions plaisantes et compensatoires des rituels de la maison¹⁷⁸. Chez Lahiri, les personnages ne parviennent pas au geste réparateur et cathartique du maillage : la rengaine sisyphéenne d'épisodes triviaux et désagréables aliène et donne des envies de meurtre connotées par la présence de Madame Defarge. Contrairement à ce que suggère Cavell, les petites occupations genrées du quotidien ne permettent pas à la vie de se recoudre sur fond de violence et de retrouver un rythme acceptable : les incidents se suivent et s'empilent les uns sur les autres sans s'entremêler de manière causale, sans permettre à l'action de reprendre¹⁷⁹.

Les choix rhétoriques de Lahiri tendent aussi à amoindrir les conséquences affectives d'épisodes de discrimination violente. Ceux-ci sont souvent noyés dans le récit, nonchalamment condensés dans de petites phrases discrètes qui n'ont l'air de rien et pourraient passer inaperçues. Dans « When Mr. Pirzada Came to Dine », la voix de Lilia raconte sa récolte de bonbons pour Halloween en décrivant factuellement les réponses des voisins sans s'appesantir sur une remarque raciste récurrente : « Several people told me that they had never seen an Indian witch before » (*IM*, 39). Le côté lapidaire de l'observation, consignée sans que ses implications soient analysées par la petite fille, et la transition preste de la narration, soulignent le fait qu'elle ne voit rien d'extraordinaire dans cette agression. Les euphémismes des parents de Sudha dans « Only Goodness » participent aussi d'une telle banalisation du mal :

Her parents had always been blind to the things that plagued their children: being teased at school for the color of their skin or for the funny things their mother occasionally put into their lunch boxes, potato curry sandwiches that tinted Wonderbread green. (*UE*, 143)

Même adulte et plus consciente de la gravité des injustices subies dans l'enfance (« the things that plagued their children »), Sudha ne peut pas s'empêcher de reprendre les euphémismes auxquels on essayait de lui faire croire, privilégiant un vocabulaire enfantin et doux (« being teased », « funny things ») et des images naïves (« tinted Wonderbread green ») pour atténuer les enjeux de la discrimination vécue. L'emploi de la périphrase pudique dit une habitude de la

¹⁷⁷ Veena Das travaille sur des événements majeurs comme la partition de l'Inde et l'assassinat de Gandhi mais elle s'intéresse à la manière dont l'événement correspond au moment où doutes et scepticisme s'insèrent dans l'ordinaire. *Ibid.* 6-9.

¹⁷⁸ ROMINES Ann, *The Home Plot: Women, Writing & Domestic Ritual*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, version eBook. 76 et 148.

¹⁷⁹ DAS Veena, *Life and Words*, *op. cit.* xiii-xiv.

violence et un rapport au traumatisme tel qu'il est analysé par Ann Cvetkovich ou Lauren Berlant, soit comme atmosphère omniprésente, associée à un cadre intime et familial, et non comme crise ponctuelle¹⁸⁰. Lahiri ne mobilise pas ce que Fisher appelle des stratégies de sympathie, c'est-à-dire une manière de nous faire ressentir les émotions du personnage en nous les dépeignant. Elle a plutôt recours à l'artifice de la passion « volontaire », cas de figure littéraire où le lecteur se voit invité à intervenir passionnellement, à substituer ses propres affects à celui du personnage, précisément parce qu'il a affaire à un espace émotionnel manquant¹⁸¹. Pourtant, la manière lahiriennne d'euphémiser la violence n'invite pas à substituer au néant de la personne injuriée nos propres passions véhémentes. Elle pourrait plutôt nous contaminer, nous insensibiliser à notre tour, pour interroger nos propres mauvais sentiments. C'est le sens de la lecture que propose Sianne Ngai de *Quicksand* de Nella Larsen, lorsqu'elle suggère que l'irritation d'Helga pourrait être lue comme une réponse mineure appropriée à un racisme lui-même plus « mineur » et plus superficiel que la violence véhémente des lynchages qui sert de toile de fond à l'époque décrite. Cependant, pour Ngai, parler en termes de réplique affective proportionnée suggère en définitive qu'il existerait une violence tolérable : la quête d'équilibre esthétique ne serait pas appropriée au tableau d'un monde injuste et Larsen revendiquerait ainsi un droit politique à la laideur dans un monde disharmonieux¹⁸². Les hébétudes que reproduit Lahiri pourraient avoir la même fonction, dans la mesure où elles problématisent le rapport du lecteur à la violence, l'interrogeant sur l'adéquation de ses sentiments face à des violences qu'il aurait tendance à minorer.

Cette subjectivité absente s'incarne dans la métaphore de la pièce vide, image obsessionnelle des recueils de Lahiri. Tout comme la chambre qui reste nue ou s'encombre de babioles inutiles, la nouvelle alterne entre l'expression d'une vacuité ou d'une congestion forcée, remettant en cause une poétique de la nouvelle fondée sur la compression et l'efficacité¹⁸³. Le recueil d'histoires devient une enfilade d'espaces désertiques artificiellement remplis. Dans « Unaccustomed Earth », cet acte de remplissage s'étend au bavardage que l'on emploie pour éviter les silences. Le surplus de place dans la maison de Ruma s'offre comme miroir de sa propre psyché abandonnée, ce que révèle un étrange acte manqué d'Adam qui se trompe de prénom pour lui écrire : « The first time he wrote her a letter, he'd misspelled her name, beginning, "Dear Room—" » (*UE*, 24). Dans « Nobody's business », lorsque Paul entre dans la chambre de Sang alors que celle-ci est absente, une pièce précédemment décrite comme

¹⁸⁰ CVETKOVICH Ann, *An Archive of Feelings*, op. cit. 43 et BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, op. cit. 73.

¹⁸¹ FISHER Philip, *The Vehement Passions*, Princeton, Princeton University Press, 2002. 144-145.

¹⁸² NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, op. cit. n. 32. 385-387.

¹⁸³ LOUVEL Liliane et VERLEY Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle littérature contemporaine de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993. 36.

un réfrigérateur vide (« empty refrigerator », *UE*, 178), l'intimité ne lui délivre aucun secret : « There was none of the disarray he for some reason pictured every time he walked by her room; only outside, through the windows, was there the silent chaos of the storm » (*UE*, 192). L'illusion anthropomorphique déplace les sentiments de Sang au dehors avec l'image oxymorique de cette tempête silencieuse (« the silent chaos of the storm »), qui signale une intériorité atone particulièrement façonnée par le monde social. Judith Caesar isole ces deux interprétations afin de montrer leur contradiction quand elle souligne l'importance des espaces intérieurs vides chez Jhumpa Lahiri comme image d'un vide émotionnel¹⁸⁴ tout en mettant en valeur le fait que les murs ne garantissent pas de protection contre l'extérieur. Autrement dit, la nudité de la pièce n'est pas synonyme de paix et de calme : elle exprime plutôt un conditionnement social à l'étouffement et à la répression qui s'invite dans le sanctuaire de Sang. Ceci est appuyé par la rencontre érotique manquée quand Paul essaie de se masturber dans ce décor mais n'y parvient pas : « He undid his belt buckle, but suddenly the desire left him, absent from his body just as she was absent from the room » (*UE*, 193). C'est en raison de cette double absence (« absent from his body just as she was absent from the room ») que l'on pourrait nuancer la lecture de Caesar qui fait coïncider cette invasion physique avec une invasion du personnage par la vie amoureuse de Sang¹⁸⁵. De fait, même en entrant dans cet espace intime, Paul vit une forme d'exclusion et d'évanouissement à lui-même. Si le seuil est franchi, les barrières psychiques ne tombent pas, et l'on serait plus enclin à confirmer la lecture de Caesar quand elle suggère que cette nouvelle parle du partage d'un espace commun qui ne mène à aucune intimité émotionnelle et affective¹⁸⁶. Paul ne connaît pas plus Sang qu'elle ne se connaît elle-même, elle qui repeint ses murs couleur taupe comme pour souligner qu'elle évolue dans le monde en tant qu'espionne, dissimulant ses secrets à autrui ainsi qu'à elle-même.

Les répétitions chez Lahiri abîment et tendent à effacer la singularité des individus. C'est par une habitude du corps à des pratiques et à des rituels que ses personnages tentent de prouver leur américanité, mais ces martèlements mécaniques ne sont pas sans dissonance émotionnelle pour celui qui les pratique. L'habitus bourdieusien, comme le rappelle Sapiro, désigne aussi des dispositions collectives, une « grammaire génératrice des pensées, des perceptions et des conduites caractéristiques d'une culture¹⁸⁷ ». Le corps socialisé par la nation performerait itérativement son appartenance par des habitudes au risque de faire passer ses comportements pour naturels. Ce type de rites répétitifs se trouve sous forme pathologique dans

¹⁸⁴ CAESAR Judith, « American Spaces in the Fiction of Jhumpa Lahiri », *ESC: English Studies in Canada*, vol. 31, n° 1, 2005, p. 50-68. 52 et 62.

¹⁸⁵ *Ibid.* 61.

¹⁸⁶ CAESAR Judith, « American Spaces in the Fiction of Jhumpa Lahiri », art cit. 58.

¹⁸⁷ SAPIRO Gisèle, « Habitus », dans SAPIRO Gisèle et SEILER Hélène (dir.), *Dictionnaire international Bourdieu*, Paris, CNRS éditions, 2020, version eBook.

la nouvelle « The Third and Final Continent » lorsque la logeuse Mrs. Croft, sénile, impose la même conversation étrange sur l'actualité récente au jeune homme qui habite chez elle, métaphore d'une assimilation qui ne prend pas :

Within days it became our routine. [...] Each evening when I returned the same thing happened: she slapped the bench, ordered me to sit down, declared that there was a flag on the moon, and declared that it was splendid. I said it was splendid, too and then we sat in silence. (*IM*, 183)

Pour Steven Threadgold, il y a une dimension affective de l'habitus secondaire développé lors d'un changement de monde social par investissement désirant et presque libidinal¹⁸⁸. Rien de tel dans le rapport du personnage indien à la logeuse américaine car le rituel, bien que désigné comme une forme partagée (« our routine »), est en réalité entièrement dirigé par Mrs. Croft qui en est la cheffe d'orchestre autoritaire (« slapped the bench », « ordered me to sit down ») occupant la majorité du temps de parole (comme le montre la répétition de « declared »). Le rite ne permet pas vraiment l'accession à une communauté (« we sat in silence »). L'absurdité de ce qui se joue, et notamment l'ordre que lui donne Mrs. Croft de répéter quotidiennement le mot « splendide », crée initialement une forme de malaise chez le personnage qui y voit une redite infantilissante de son enfance : « I was both baffled and somewhat insulted by the request. It reminded me of the way I was taught multiplication tables as a child, repeating after the master » (*IM*, 180). Le rapport de domination (« repeating after the master ») que fait revivre l'injonction montre bien que c'est un habitus pervers qui s'incarne dans les divagations de Mrs. Croft. Là où, pour Bourdieu, l'habitus implique une part d'improvisation, une manière dont les agents s'orientent librement dans le monde social en adoptant « des conduites adaptées aux conditions objectives sans obéir explicitement à une règle¹⁸⁹ », la structure structurante qui s'incorpore chez Lahiri a la rigidité et l'inflexibilité d'une formule de calcul (« multiplication tables »). Les affects liés à cet habitus sont ceux d'une discordance : « I felt like an idiot » (*IM*, 183). Cette idiotie qu'exprime le personnage peut être lue comme la pulsation contraire qu'évoque Roland Barthes, cette « idiorrythmie » qui fonctionnerait comme sauvegarde nécessaire de l'individu dans un vivre-ensemble imposé sous la forme d'un rythme commun « répressif, réglementaire¹⁹⁰ ». Malgré l'injonction à un certain tempo, malgré la tyrannie de « cadences métronomiques, arbitraires ou carcérales¹⁹¹ » comme outil du pouvoir, sa différence persiste sous la forme d'un déphasage d'allure, une dysrythmie ou une hétérorrythmie, dans les termes de Marielle Macé.

¹⁸⁸ THREADGOLD Steven, *Bourdieu and Affect: Towards a Theory of Affective Affinities*, Bristol, Bristol University press, 2020. 54-55.

¹⁸⁹ SAPIRO Gisèle, « Habitus », dans SAPIRO Gisèle et SEILER Hélène (dir.), *Dictionnaire international Bourdieu*, *op. cit.*

¹⁹⁰ MACÉ Marielle, *Styles: Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, version eBook. 506.

¹⁹¹ *Ibid.* 510.

Threadgold souligne à quel point il est plus facile pour certains corps de s'aligner sur l'habitus collectif, tandis que d'autres ressentent plus puissamment les obstacles qui les séparent de cette doxa ainsi que des sentiments de difficulté ou d'inconfort¹⁹². Le narrateur de « The Third and Final Continent » redoute ces ajustements inégaux et thématise l'arrivée de sa femme comme un bouleversement de coutumes apparemment acquises : « Unlike Mala, I was used to it all by then: used to cornflakes and milk, used to Helen's visits, used to sitting on the bench with Mrs. Croft. The only thing I was not used to was Mala » (*IM*, 190). Ici, la citoyenneté est réduite à un ensemble de manies étranges auxquelles il suffirait de s'accoutumer (d'où la répétition de « used to ») dans un rapport conservateur à l'habitude, figeant quelques traits étranges de la société américaine. Toutefois, l'aisance apparente du personnage ne parvient pas tout à fait à masquer l'équilibre précaire de cet habitus maîtrisé. La transition dangereuse de l'arrivée de Mala, qui déshumanise l'épouse (« the only thing I was not used to was Mala »), fait ressurgir l'effort investi dans ce travail de l'habitude que le personnage voudrait oublier. Ceci est bien résumé par la dernière phrase de la nouvelle, lorsque le personnage décrit son parcours d'immigrant comme à la fois ordinaire et incroyable, banal et spectaculaire : « As ordinary as it all appears, there are times when it is beyond my imagination » (*IM*, 198). La manière dont ces ajustements minimes et quotidiens peuvent en réalité provoquer un choc apparaît aussi sous la forme de l'hyperbole dans « Only goodness », lorsque Sudha décrit l'arrivée de ses parents à Wayland : « In Wayland they became passive, wary, the rituals of small-town New England more confounding than negotiating two of the world's largest cities » (*UE*, 138). La manière dont la narratrice compare des gestes apparemment simples, comme mettre des feuilles mortes dans un sac, et la domestication de métropoles mondiales (« two of the world's largest cities ») joue sur le contraste entre le petit et le grand pour signaler que l'achoppement peut se situer dans la vie ordinaire. Plus tard, la trajectoire de Sudha nous montre qu'apprendre à bien répéter, confondre la performance et la nature peut comporter le risque de devenir un robot sans âme. Ainsi, cette figure de l'assimilation modèle choisit finalement de répudier son frère et le texte souligne que sa parole, qui a perdu toute dimension organique, n'est plus que répétition : « She was aware that she sounded like a broken record » (*UE*, 173). Cette dernière nouvelle exprime bien comment l'ordinaire américain, et sa domestication magistrale, peut devenir une prison lorsque l'accomplissement d'une vie typique devient synonyme d'horreur (« as typical and as terrifying as any other », *UE*, 173).

¹⁹² THREADGOLD Steven, *Bourdieu and Affect*, op. cit. 56 et 60.

3. L'art de la litanie chez Jenny Zhang

Sour Heart est composé de différentes nouvelles mais la lecture du recueil donne l'impression d'un bloc dense et agglutiné dans lequel on peine à distinguer les trajectoires des protagonistes. En France, le recueil a d'ailleurs été traduit et vendu comme « roman », aplanissant au passage les difficultés formelles qui naissent de l'union de voix parfois semblables mais jamais totalement fusionnelles. Le cumul affectif que permet la forme du cycle de nouvelles selon Fiona McWilliam et Paul Ardoïn, chaque nouvelle histoire approfondissant l'impression laissée par les précédentes dans des mécanismes de répétition¹⁹³, fonctionne à plein chez Jenny Zhang. Des redites thématiques autour de l'éducation sexuelle, de la puberté, d'un rapport intense au frère provoquent fréquemment un sentiment de déjà-vu qui nous conduit à confondre différents personnages. Il semble que Zhang joue avec un préjugé raciste qui amalgamerait des corps entre eux, en accentuant délibérément les sentiments de confusion de son lecteur, l'invitant à s'interroger sur sa tendance à unifier des vies au prétexte qu'elles lui seraient étrangères. Elle s'amuse ainsi de la quasi-homophonie entre Frangie et Francine dans la nouvelle « The Empty the Empty the Empty », deux personnages qu'elle présente pourtant comme antagonistes et très différentes (Francine est d'ailleurs d'origine hispanique, ce qui est seulement suggéré et pourrait passer inaperçu). Cet enchevêtrement sonore est creusé par la figure de Fanpin, qui incarne l'ennemie dans la nouvelle « My Days and Nights of Terror », et fait une apparition dans la classe de Frangie et Francine (« Someone wanted to know why her one tit was bigger than the other and we all immediately turned around and looked at Fanpin Hsieh », *SH*, 57). Les personnages de Christina et Annie résonnent aussi comme des échos obsédants dans leurs vies mutuelles. Suite à la première nouvelle, qui nous offre le récit de Christina en première personne, sa vie est déclinée à la troisième personne du singulier par la mère d'Annie dans « Our Mothers Before Them » (« That little girl was called Christina. She said I should name you Annie. Her legs were covered in scabs », *SH*, 91), puis le fantôme de la petite fille qui se gratte hante également « Why Were They Throwing Bricks? » (« Should we go back to sleeping ten people to a room where someone's kid was screaming all night about needing to scratch her legs? », *SH*, 246). Double de Christina, Annie est aussi sa créature, comme en témoigne un acte baptismal maintes fois ressassé (« “Can you name her Annie if she's a girl ?” I asked, after watching Annie in a Nobody Beats the Wiz store », *SH*, 14). Le recueil multiplie les angles de vue sur les mêmes histoires mais une telle reconstruction des identités suppose un travail de distinction difficile et rétrospectif : ce n'est qu'à la fin de la dernière nouvelle, « You Fell into the River and I Saved You! », que l'on comprend que l'on a

¹⁹³ ARDOIN Paul et MCWILLIAM Fiona, « Introduction », art. cit.

affaire au récit de Christina devenue adulte qui se remémore la chute tragicomique de la voiture familiale dans un borbier. Le phénomène d'imbroglio que l'écriture provoque est aussi marqué par la structuration du temps. Les allers-retours de la grand-mère en Chine dans « *Why Were They Throwing Bricks?* » rappellent non seulement la fréquence de ces migrations dans les autres nouvelles, mais dessinent aussi une chronologie travaillée par le retour du même, le voyage au Shanghai des origines fonctionnant comme un repère pendulaire¹⁹⁴. La structure de la dernière nouvelle est particulièrement éclairante à cet égard, puisqu'elle liste des réunions de famille sous forme de chiffres. Le temps, comme les vies, se compile chez Zhang sous formes d'épisodes qui s'amoncellent sans se remplacer, à l'image de marques accumulées sur un corps-palimpseste : « *These were just little episodes, one after the other, all of them the same, another scar that faded enough to be just another mark we carried* » (*SH*, 113).

L'impact affectif que provoque le recueil, dans ses répétitions, est proche de ce que Sianne Ngai associe à la « stuplimité [nous traduisons] » (« *stuplimity* »). Son néologisme mêlant « stupidité » et « sublime » désigne une expérience esthétique intrigante associant des sentiments aussi contraires que l'étonnement et l'ennui¹⁹⁵. Pour Ngai, cette concaténation de la temporalité longue de la monotonie et de l'instant brut du choc trouve son équilibre dans le sentiment de paralysie éprouvé par le lecteur, qui est à la fois stupéfié et fatigué par le texte. On en trouve un exemple lorsque la narratrice de « *Our Mothers Before Them* » décrit son père :

My parents promised me everything was going to change once my father finished school and got his degree in business, which wouldn't be long now because my father was a superhuman who broke world records in things that no one kept records for, like most accelerated course of study in business while also working forty-plus hours a week delivering Chinese food for this twenty-four hour place that hired him because my father was a MACHINE who could ride regular bikes like they were motorbikes and he made record-breaking time delivering General Tsao's chicken to people who lived on the Upper East Side and probably didn't know there was never a General Tsao in China. Ha ha ha, I said when my father told me this, even though I hadn't known it either. (*SH*, 64)

Si le personnage souligne la rapidité de son père (« *a superhuman who broke world records in things that no one kept records for* ») dans un débit que l'on imagine expéditif, elle s'exprime aussi dans une phrase qui s'étire en longueur et nous fait ressentir la durée de l'énonciation, comme l'écrit Ngai, dans une forme de mise en œuvre rhétorique d'un sentiment de fatigue à *exprimer tout cela*, sans filtre et sans hiérarchie. On trouve des traits propres à l'esthétique de la « stuplimité » qu'elle analyse chez Gertrude Stein et Samuel Beckett, dans l'utilisation des répétitions (« *my father* »), d'accumulations de relatives en incise provoquant des retours en

¹⁹⁴ « *I was only one and two and three and three and a half when I lived there, and ten when my parents sent me away to live with my grandparents for six months, and twelve when I visited for four weeks, and thirteen when I visited for three weeks, and fifteen when I visited for ten days, and nineteen when I visited for four days, and twenty-one when I visited for ten.* » (*SH*, 276)

¹⁹⁵ NGAÏ Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.*, 271. « *the aesthetic experience in which astonishment is paradoxically united with boredom as stuplimity* ».

arrière, mais aussi d'une dynamique de clauses correctives¹⁹⁶ (« even though I hadn't known it either ») et d'épanodes qui progressent tout en régressant. La fatigue ainsi transmise est aussi celle du père, condamné à répéter les mêmes gestes automatiques et déshumanisé par son héroïsation par sa fille en lettres capitales (« my father was a MACHINE »). La langue de l'enfant signale également l'ennui pouvant être éprouvé à cette époque de la vie, qui, comme le rappelle Ngai, n'est pas la noble et neutre apathie kantienne, mais un état dysphorique, inactif et pourtant agité¹⁹⁷. Zhang utilise fréquemment des phrases longues dans les monologues d'enfants et elle justifie ainsi le choix de cette cadence épuisante :

It felt right for this cohort of narrators, that they would have this voice that was at once insistent and repetitive and breathless. They have these big oversized huge appetites and big oversized desires. There's a reason kids can be annoying sometimes—they say the same things over and over again, they never get tired, they only stop when they fall asleep. When kids are not self-conscious and not told to shut up or be quiet, they can really go on, and insist, and it felt right to channel that in the language. Also, I'm really interested in maximalism and less interested in minimalism. I wasn't interested in spare prose¹⁹⁸.

On voit que pour elle, il s'agit en premier lieu, de faire de la place à des existences mineures et marginalisées grâce à un maximalisme formel (« I'm really interested in maximalism ») qui serait une sorte de rééquilibrage politique pour des désirs parfois négligés, diminués ou tus. Cependant, sa volonté est aussi de retranscrire l'agacement que peut susciter une tirade d'enfant à bout de souffle, qui se répète jusqu'à tomber de fatigue (« they only stop when they fall asleep ») : elle nous confronte à ce déplaisir d'une voix qui ne s'arrête jamais et que nous sommes condamnés à écouter se déployer, image de persistance d'un élan vital qui aurait lieu à notre grand dam. Ce choix rhétorique, comme elle le développe par la suite, est aussi un parti pris féministe : elle voit dans l'injonction minimaliste l'équivalent d'un devoir de pudeur et de respectabilité auquel elle se refuse¹⁹⁹, préférant des phrases moins artisanalement raffinées dont elle compare implicitement l'amplitude à un corps libre et « débauché » qui exhiberait ses sous-vêtements (« I want these stories to be loose with undergarments showing²⁰⁰ »). Le rapport de gaspillage à la langue, qu'elle préconise (« I want to be wasteful with language. I don't want to save up ») a aussi des accents économiques, comme elle le signale ailleurs quand elle fait l'éloge du recueil *Pastoralia* de George Saunders, suggérant qu'il y a dans les longues nouvelles de l'auteur une manière de défier le marché capitaliste de

¹⁹⁶ *Ibid.* 255-256.

¹⁹⁷ *Ibid.* 269.

¹⁹⁸ MADDEN T. Kira, « Wasteful With Language: An Interview with Jenny Zhang », *AAWW*, 7 septembre 2017, [<https://aaww.org/wasteful-with-language-jenny-zhang/>], consulté le 4 novembre 2022.

¹⁹⁹ *Ibid.* « I do love spare prose, but there can be a misogynistic attitude about it. An attitude that says women should be prim and neat and not spill over and please take up as little space as possible and walk around with your shirt tucked in nicely and your slip can't be showing; I don't care about that. »

²⁰⁰ *Ibid.*

l'édition et ses formes privilégiées²⁰¹. Les nouvelles de *Sour Heart* sont en effet très longues, ce qui ajoute au sentiment de « stuplimité », qui, pour Ngai, a aussi à voir avec la durée de lecture²⁰², et crée un inconfort quant à la classification et à la commercialisation de ce livre.

Cette poétique éprouvante est bien condensée dans les plaintes de personnages de mère qui jalonnent le livre. Souvent, les monologues de filles retranscrivent leurs diatribes infinies, des récriminations contre leur sort qui les oppressent et les étouffent. Dans « Our Mothers Before Them », la plainte se présente comme une litanie importune qui accable le personnage :

She talked me into falling asleep when I was perfectly well rested, she talked me into tears when I didn't want to hear any more stories about her youth, the way she had suffered, how she married a man who would only continue to make her suffer, how my brother's main accomplishment in life so far was making her suffer, how she suffered when my father convinced her to take me back to China to live with my grandparents and uncle for a while until my parents were more financially secure, how she suffered while I was away in China. (*SH*, 96)

La perspective de la fille semble rejouer la manière dont la plainte a été dévalorisée éthiquement et, dans le même temps, féminisée²⁰³. L'association de la déploration à des actes de soin maternel inappropriés et mal calibrés (« She talked me into falling asleep when I was perfectly well rested ») radicalise le comportement apparemment immoral de la mère qui choisit pour berceuse une série de griefs hypnotisants cadencée par la répétition du mot « souffrance » (« suffer »), au détriment de la volonté de sa fille (« when I didn't want to hear any more stories »). La mère semble favoriser son plaisir à égrener ses peines²⁰⁴ plutôt que les éventuels sentiments de culpabilité qu'elle pourrait susciter (« how she suffered while I was away in China »). La plainte, comme l'expliquent Sara Ahmed et Kathryn J. Norlock, entretient une affinité avec l'identification et la dissémination d'affects négatifs²⁰⁵.

Cependant, cette insistance du personnage sur sa propre vulnérabilité pourrait être lue à l'aune de la revalorisation féministe de la plainte que propose Norlock : la communication de cette souffrance tient aussi de l'affirmation d'une existence vulnérable qui refuse d'être réduite à l'insignifiance et au silence²⁰⁶. Effectivement, l'agacement que nous contraind à ressentir Zhang, en nous identifiant à l'enfant face à ce qui est reçu comme « une plainte » pénible et lancinante, questionne. On a l'impression que se rejoue ce que décrit Sara Ahmed, c'est-à-dire la disqualification d'une personne, sa relégation au second plan au prétexte que ses paroles relèveraient d'un discours jugé trivial et inécoutable. L'histoire du féminisme noir, dit-elle, est pleine de ces instants où la protestation contre le racisme, étant entendue comme « une

²⁰¹ « Shelfie with Jenny Zhang », *Waterstones*, 18 septembre 2017, [https://www.pw.org/content/jenny_zhang], consulté le 4 novembre 2022.

²⁰² NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 253.

²⁰³ NORLOCK Kathryn J., « Can't Complain », in *Journal of Moral Philosophy*, vol. 15, n° 2, 2018, p. 117-135. 120.

²⁰⁴ *Ibid.* 130.

²⁰⁵ *Ibid.* 119 et AHMED Sara, *Complaint!*, Durham, Duke University Press, 2021, 17-18.

²⁰⁶ NORLOCK Kathryn J., « Can't Complain », art cit. 128-129.

plainte », c'est-à-dire comme une ennuyeuse rengaine, contribue à dessiner les frontières discriminantes de ce qui compte et de ce qui ne compte pas²⁰⁷. Dans un autre passage, la mère se moque d'une culture de la plainte qui serait typiquement américaine, accablant le père qui ne réclamerait pas suffisamment son dû (« My mother said my father was too complacent, too willing to suffer, he didn't complain enough », *SH*, 92) ; mais progressivement, son propos devient plus amer lorsqu'elle souligne le silence auquel il se serait heurté si, lui aussi, il avait protesté (« Do you know what your father would have gotten ? Nothing. He would've gotten nothing », *SH*, 92). Cette géométrie variable de l'écoute, soulignée par l'accent mis sur le silence (« nothing »), signale l'inaudible qui structure l'économie de la plainte : écouter les plaintes d'une oreille féministe, dit Ahmed, c'est mesurer l'importance du mutisme et de l'inaction qui les accompagnent souvent : « To hear complaint can be to hear that silence : what is not being said, what is not being done, what is not being dealt with²⁰⁸ ». En offrant un espace aux plaintes lancinantes de ses personnages, Zhang accroît notre épistémologie du pouvoir qui donne forme à leur réception²⁰⁹ : ses personnages s'époumonent d'autant plus qu'elles ne sont pas entendues, et l'engagement féministe de l'autrice se manifeste dans cette volonté de faire droit à des protestations qui sont avant tout des frustrations.

Tout comme les corps se collent et s'entrelacent souvent chez Zhang (voir le chapitre 1), la langue des personnages elle-même développe une allure condensée et agglutinée, qui est également propre à l'esthétique du « stuplime » selon Ngai. Pour elle, ce sentiment ne permet pas de s'élever vers une réalité transcendante et distante mais il force, au contraire, une immersion au plus près de la matière du langage. Elle parle, chez Stein et Beckett, mais aussi dans une série de productions d'art contemporain, de stratégies d'accumulations qui donnent à la langue une texture dense, épaisse, presque boueuse qu'il s'agirait de saisir spatialement comme une superposition de couches plutôt que dans un ordre linéaire temporel et logique²¹⁰. Ce type de coagulation physique d'informations dans un espace resserré est très présent chez Zhang :

My mother said I needed to stop thinking materialistically, and I said, I don't even know what you're talking about, and she said, Stop talking back to your MO-ther, and I said, You stop talking back to your DAUGH-ter, and she said, I'm your mother, you got that? All in one rushed breath, like she was blowing on a dandelion, fully aware of how little it took to destroy one. She kept saying, I'm your mother, you got that? I'm your mother, you got that? not letting me get a word in and putting her hands over her ears to show me she couldn't hear me even if I could get my thoughts together fast enough, and finally, because I felt like my head was going to explode, I screamed as loud as I could

STTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTAAAPPPPPPPPPPPPP
PPPPPPPPPPPPPPPPPP! (*SH*, 47)

²⁰⁷ AHMED Sara, *Complaint!*, *op. cit.* 1-3.

²⁰⁸ *Ibid.* 7.

²⁰⁹ *Ibid.* 25-26.

²¹⁰ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 255, 268, 273 et 278.

L'injonction à ne pas penser en termes matérialistes est intéressante car le langage se matérialise sous nos yeux comme une manière de coloniser l'espace vide, de remplir le silence à ras bord jusqu'à l'explosion (« I felt like my head was going to explode »). Il y a dans ces stichomythies incessantes et insensées caractérisées par un manque de ponctuation, dans ces ritournelles obsédantes de signifiants (« I'm your mother, you got that? ») une manière, pour Ngai, de matérialiser un réel qui dans sa finitude persiste et emprisonne sous formes de fragments qui ne cessent de se répéter sans permettre d'échappée vers l'infini²¹¹. Cette répétition épuisante du fini qu'explore Zhang a des résultats étonnants : c'est paradoxalement grâce à une esthétique du tas de mots, de l'adhésion et de la cohésion sous l'effet d'un souffle agglutinant (« I'm your mother you got that ? All in one rushed breath, like she was blowing on a dandelion ») qu'advient une forme de « sentiment ouvert [nous traduisons] » tel qu'il est défini par Gertrude Stein, c'est-à-dire une sensibilité aux différences minuscules, modales et intenses qui se jouent entre les répétitions variées, et qui ne sont pas nécessairement nommées ou conceptualisées²¹². Ainsi, la longue onomatopée finale, dans les répétitions des lettres capitales qu'elle contient pour signifier le volume de la diction, nous fait aussi ressentir les modulations diverses d'un agacement profond qui, s'il apparaît sous la forme d'un bloc de lettres, est aussi traversé par des variations infimes. On a affaire à une plainte qui, dans la quintessence de sa structure brouillonne, n'a pas de début ni de fin mais s'étale et se répand²¹³ à la manière d'une texture visqueuse, image à laquelle Alvarez a recours pour qualifier la langue de Zhang²¹⁴.

Cette matière dense de la langue qui se répand dans des onomatopées alanguies fait ressentir une autre fatigue, celle d'une autrice, dit Alvarez, qui est épuisée d'expliquer sa différence raciale face à des interlocuteurs qui exigent d'elle un travail perpétuel de pédagogie²¹⁵. Cette fatigue est aussi celle qui naît lorsque l'on doit faire face à une discrimination quotidienne et constante alors que ceux qui en sont épargnés s'en étonnent et se scandalisent sporadiquement, celle qui rend nerveux et incertain face à des micro-agressions qui passent souvent inaperçues pour les autres²¹⁶. La plainte, dit Ahmed, est un travail souvent

²¹¹ *Ibid.* 271-272.

²¹² *Ibid.* 261. « Yet “temporary paralysis” is not merely a state of passivity; rather, it bears some resemblance to what Stein calls “open feeling,” a condition of utter receptivity in which difference is perceived (and perhaps even “felt”) prior to its qualification or conceptualization. »

²¹³ Voir ce que dit Sara Ahmed sur le désordre de la plainte, son affinité avec ce que l'on renverse et qui se répand. AHMED Sara, *Complaint!*, *op. cit.* 18.

²¹⁴ Alvarez Ana Cecilia, « Jenny Zhang's Goo Aesthetics », *The Nation*, 6 juillet 2020, [<https://www.thenation.com/article/culture/jenny-zhang-baby-first-birthday-poems-review/>], consulté le 4 novembre 2022. « Goo is what Zhang's poetry—itsself so much about feeling—*feels* like: viscous, sticky, thick. »

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ La description de cette fatigue est peu théorisée sinon pour la condition africaine-américaine aux États-Unis. Voir le concept de « racial battle fatigue » en psychologie dans SMITH William A., ALLEN Walter R. et DANLEY Lynette L., « “Assume the Position . . . You Fit the Description”: Psychosocial Experiences and Racial Battle

épuisant car elle consiste à exposer des problèmes peu réjouissants qui affectent la subjectivité et, pour être entendue, elle doit être fréquemment réitérée : ainsi, celle que l'on juge fatigante est souvent elle-même bien fatiguée²¹⁷. Dans les litanies de questions qui affectent ses narratrices, dans les accumulations auxquelles celles-ci s'adonnent, Zhang écrit une autre manière d'être submergée esthétiquement qui ressemble moins, comme le dit Ngai, à des ruptures dramatiques qu'à une série d'usures mineures, répétitives et additionnées de manière parfois farcesque²¹⁸. Leur espace mental est saturé par une foule de voix et de présences qui les déterminent et les interpellent en tant que sujets minorisés, donnant au répit l'allure d'une pause bienvenue, comme celle que proposent les parents de Christina à la fin du recueil : « Without me having to ask, they would lie down next to me, sensing exactly the kind of exhaustion I was trying to outlive, and pet me and ask me questions that required no answer » (*SH*, 300). Le pôle antagoniste de cette lassitude, la surprise, est fréquemment refusé aux personnages. Lucy, par exemple, ne s'étonne pas de la violence sexiste perpétrée par Lewis mais plutôt de l'ignorance de Mariah (« where I came from, every woman knew this cliché, and a man like Lewis would not have been a surprise; his behavior would not have cast a pall over any woman's life. It was expected », *L*, 142). Cathy Park Hong, dans *Minor Feelings*, raconte l'histoire d'une collègue victime de harcèlement sans aucune stupéfaction (« Sharma's experiences enrage me but they don't surprise me », *MF*, 26). La manière dont ils cherchent à retranscrire les répétitions d'une violence quotidienne peut donner à ces textes un ton parfois désabusé et apparemment froid, que la forme de la litanie capture efficacement. Hong n'hésite pas à reprendre des listes de clichés accablant les populations asiatiques américaines :

We are the carpenter ants of the service industry, the apparatchiks of the corporate world. We are math-crunching middle managers who keep the corporate wheels greased but who never get promoted since we don't have the right "face" or leadership. We have a content problem. They think we have no inner resources. (*MF*, 9)

La répétition de ces représentations avilies remplit le deuxième grand objectif du jeu des « dozens » chez Levine : apprendre à discipliner ses émotions dans la dispute, sans en venir aux mains, et, par extension, s'entraîner à encaisser les attaques destinées à entamer sa dignité. L'habileté à restreindre la colère et à supporter l'invective sans céder à la violence physique est habilement moquée par la chute (« they think we have no inner resources »). La phrase est particulièrement ironique étant donné l'étendue des agressions résumées par ces petites phrases blessantes que Hong semble répéter pour montrer qu'elle y est particulièrement habituée, qu'il

Fatigue Among African American Male College Students », *American Behavioral Scientist*, vol. 51, n° 4, 2007, p. 551-578 ; WINTERS Mary-Frances, *Black Fatigue: How Racism Erodes the Mind, Body, and Spirit*, Oakland, Berrett-Koehler Publishers, 2020.

²¹⁷ AHMED Sara, *Complaint!*, *op. cit.* 3 et 5.

²¹⁸ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 272.

y a là une forme de résilience plus grande justement, de « ressources intérieures » immenses à ressasser le mal sans lui reconnaître l'importance qu'il recherche.

Par ailleurs, chez Zhang, l'échange des plaintes entre les personnages de mères, notamment au sujet de leurs maris, tisse aussi un lien affectif entre elles, déconstruisant, comme l'explique Norlock, la solitude liée à des expériences émotionnelles difficiles que l'on serait tenté de dissimuler²¹⁹. La plainte, dit Ahmed, est un discours que l'on recueille et que l'on associe à d'autres plaintes pour constituer un dossier qui a parfois des allures de collection²²⁰. Le recueil serait ainsi une forme très appropriée pour capturer un élan solidaire fondé sur une souffrance partagée. Le lien entre les femmes que représente la plainte évoque la nouvelle de Sandra Cisneros, « Little Miracles, Kept Promises », dans laquelle se succèdent les ex-votos faisant état de plaintes singulières, alignées les unes à la suite des autres comme les grains d'un chapelet. Il faut néanmoins souligner, comme le fait Berlant, le caractère parfois ambivalent de revendications qui, tout en manifestant un savoir critique vis-à-vis du réel, témoignent aussi d'une volonté affective de se rattacher à la « sphère publique intime » et normative du féminin, trahissant une déception et non un désenchantement vis-à-vis de certains objets de désir²²¹. Ce sont dans les écarts qui se logent entre la norme affective et les vies émotionnelles vécues, que se situent nos dernières analyses sur le recueil de nouvelles comme terrain métaphorique d'une communauté des femmes traversée par la différence.

III. Coupures et différences

Nous nous intéresserons dans cette dernière sous-partie aux fissures, aux ruptures et aux coupures que l'unité des recueils peine à combler entre les différentes expériences qu'ils tentent de rassembler. Il s'agira de reconnaître les effets affectifs et les fréquences émotionnelles de ces intervalles, entre des récits parfois incommensurables qui expriment un collectif féminin fondé sur la reconnaissance des différences plutôt que sur l'identité.

1. L'original et la copie : envie et mauvais exemples dans *The Thing Around Your Neck* de Chimamanda Ngozi Adichie

La critique a pu remarquer l'omniprésence du motif de l'imitation dans le recueil *The Thing Around Your Neck* de Chimamanda Ngozi Adichie et attribuer ce leitmotiv du mimétisme

²¹⁹ NORLOCK Kathryn J., « Can't Complain », *op. cit.* 132.

²²⁰ AHMED Sara, *Complaint!*, *op. cit.* 9.

²²¹ BERLANT Lauren, *The Female Complaint*, *op. cit.* 2.

à une mise en valeur des différences irréductibles à un standard africain authentique²²², avatar de cette histoire unique contre laquelle Adichie nous met en garde. L'envie qui peut circuler entre certains des personnages féminins n'a en revanche pas été examinée alors qu'elle est intimement liée à ce mouvement de copie et à cette critique de l'essentialisme qu'Adichie a à cœur, particulièrement dans la compréhension étendue et conflictuelle de la catégorie « femme ». Contre toute attente, en s'imitant les unes les autres et, parfois, en se jalouant, les personnages féminins d'Adichie font apparaître les différences qui les séparent.

Ceci apparaît dès la deuxième nouvelle du recueil intitulée « Imitation », dans laquelle une femme d'origine nigériane mariée aux États-Unis doit se confronter à l'infidélité de son mari, qui voyage fréquemment au Nigéria. C'est, cependant, par la dualité entre original et copie que la comparaison entre le pays d'origine et la société d'accueil est mise en image. Un masque béninois, artefact factice, occupe l'esprit de Nkem et déclenche une réflexion sur la vie aux États-Unis comme simulacre de la vie nigériane. À Philadelphie, sa vie qu'Obiora dit « plastique » lui apparaît être une mauvaise réplique de celle qu'elle pourrait mener – et que la maîtresse de son mari mène certainement – à Lagos, y compris dans ses choix alimentaires (« real African yams, not the fibrous potatoes the American supermarkets sell as yams. Imitation yams, Nkem thinks, and smiles », *TTAYN*, 32-33). En se percevant comme une réplique de l'Afrique, Nkem renverse le phénomène que Bhaba appelle « mimétisme colonial [nous traduisons] » (« colonial mimicry²²³ ») car c'est ici la métropole qui devient le double bâclé de l'ancienne colonie. À travers sa convoitise pour ce standard perdu, Nkem importe en territoire libéral une crise de légitimité politique de l'État postcolonial – elle fait sienne les « conditions nerveuses » qui ont pu conduire des chefs d'État africains à adopter un type d'autorité traditionnel tendant à les représenter comme des héros culturels dépositaires d'un héritage historique indigène²²⁴. Le masque apparemment noble du politique, déguisement d'un pouvoir tyrannique et brutal, crée un continuum entre Lagos et Philadelphie. Ce faisant, on pourrait avoir l'impression qu'Adichie abolit la frontière entre des expériences affectives diasporiques et postcoloniales, faisant écho à la manière dont des historiennes comme Ann Laura Stoler ont pu mettre au jour l'archive intime de l'histoire impérialiste des États-Unis²²⁵, ou dont des critiques comme Kim Jinah analysent la persistance de schémas coloniaux,

²²² RODRIGUEZ Ivette, *Reimagining African Authenticity Through Adichie's Imitation Motif*, Master of Arts, Florida International University, 2017. 6 et 11.

²²³ BHABHA Homi, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, vol. 28, Spring 1984, p. 125-133. 130.

²²⁴ QUAYSON Ato, *Calibrations: Reading for the Social*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003. 46-47.

²²⁵ Voir ce qu'en dit Kim Jinah dans KIM Jinah, *Postcolonial Grief: the Afterlives of the Pacific Wars in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2019. 13.

notamment à travers l'expression d'un chagrin racial et minoritaire aux États-Unis, dans une époque supposément postcoloniale²²⁶.

Un fossé hiérarchique se dessine tout de même entre Philadelphie et Lagos car l'apparent bouleversement de la hiérarchie de valeur confirme aussi un stéréotype d'authenticité assigné à l'Afrique, conçue comme terre pure et originelle. Ceci se répète quand Nkem évoque la nouvelle concubine de son mari. De manière intrigante, le déni de cette *autre femme* devient la métaphore d'une négligence plus vaste : « Nkem feels an uncomfortable tingle in her left ear. What does it mean to know, really? Is it knowing—her refusal to think concretely about other women? » (*TTAYN*, 35). Le malaise qu'elle associe à ce refus épistémologique (« an uncomfortable tingle in her left ear ») semble excéder le cas spécifique de sa rivale. L'utilisation du pluriel (« women ») évoque une omission aux accents diplomatiques qui rappelle la généalogie tendue des rapports entre les femmes du « Tiers-Monde » et le mouvement féministe occidental que décrit Yuval-Davis, souvent comparable à un dialogue de sourds, notamment en raison d'accusations méprisantes formulées par le pôle blanc hégémonique²²⁷. Même si Nkem est elle-même nigériane, cette condescendance est perceptible dans la compréhension immédiate des propos d'une émigrée ébahie qu'elle puisse suggérer un retour au pays : « When you've been here so long, you're not the same, you're not like the people there [...]. And Nkem, although she disliked the woman's severely shaved eyebrows, had understood » (*TTAYN*, 29). Il est évident que la voisine se sent une femme plus évoluée : les sourcils épilés viennent condenser cette image d'une féminité américaine supposément supérieure et méprisante. En insistant sur le fait que la résidence en territoire états-unien a transformé cette femme (« you're not the same »), le texte montre que la catégorie nationale peut et doit aussi être considérée comme paramètre valide d'une analyse intersectionnelle. Jasbir Puar regrette que ce critère identitaire soit souvent négligé, notamment au sein des études féministes académiques marquées par un biais européen et américain négligeant les apports d'une théorie féministe transnationale et postcoloniale²²⁸.

Adichie attire ainsi notre attention sur le fait que, même si ses héroïnes sont principalement des immigrées nigérianes aux États-Unis, discriminées racialement, elles occupent une très grande variété de positions sociales qu'il nous faut apprécier avec nuance. Ceci se produit aussi chez Zhang, où la classe joue un rôle important pour distinguer les différentes familles que nous sommes amenés à découvrir. Dans « Imitation », Nkem préfère reproduire des rapports de pouvoir déséquilibrés avec sa gouvernante Amaechi et, en dépit de

²²⁶ *Ibid.* 12.

²²⁷ YUVAL-DAVIS Nira, *Gender & Nation*, *op. cit.* 120-121.

²²⁸ PUAR Jasbir K., « "I Would Rather Be a Cyborg Than a Goddess": Becoming-Intersectional in Assemblage Theory », *art. cit.*

ses origines modestes (« essentially, a Bush Girl », *TTAYN*, 31), elle n'apprécie pas l'égalitarisme démocratique américain (« It is what America does to you, she thinks. It forces egalitarianism on you », *TTAYN*, 29). À travers la variété des figures qu'elle dépeint, et notamment ces femmes suffisantes et hautaines, Adichie nous interroge de manière critique sur le portrait faussement monolithique de la « Femme du Tiers Monde » que l'on pourrait faire émerger de son recueil comme celui d'une victime sensible à la justice sociale : selon Yuval-Davis, les femmes présentes dans le mouvement féministe international étaient souvent des femmes venues des élites postcoloniales, bien plus habituées, par exemple, à employer des domestiques que les féministes occidentales²²⁹. Les émigrées d'Adichie jouissent bien souvent de privilèges de classe que le texte s'efforce de représenter.

Cette incitation à voir dans les figures littéraires représentées des individualités idiosyncratiques et non des figures emblématiques se manifeste dans le rapport jaloux que Nkem entretient avec sa nouvelle rivale. Très vite, Nkem devient obsédée par celle dont elle devine seulement la présence et se projette dans le quotidien de cette femme nigériane :

Does this girl clutch her pillow in sleep? Do this girl's moans bounce off the vanity mirror? Does this girl walk to the bathroom on tiptoe as she herself had done as a single girl when her married boyfriend brought her to his house for a wife-away weekend? (*TTAYN*, 30-31)

Pour Sianne Ngai, la jalousie a souvent été féminisée, considérée comme pathologique, passive, immorale, narcissique, proche en ce sens de la mesquinerie et du ressentiment. Selon elle, cette tradition philosophique méconnaît la faculté de l'envie à manifester de manière légitime, dans sa dimension agonistique, des disparités sociales existantes. À rebours d'une tradition féministe qui verrait dans ce sentiment une forme de complicité avec le patriarcat, elle y décèle une image très pertinente d'une collectivité féministe traversée, de fait, par des inégalités patentes et dont l'affectivité commune ne saurait être réduite à une harmonie parfaite reconstruite avec nostalgie, le conflit ayant la fonction de manifester politiquement des relations de domination internes au groupe des femmes²³⁰. Cette fonction de diagnostic des disparités se retrouve chez Nkem, qui s'identifie à l'autre femme en construisant un parallèle imaginaire fondé sur le souvenir de gestes et de comportements partagés (« as she herself had done as a single girl »). Pourtant, ce transfert fantasmé ne saurait être équivalent à un aplanissement réel des rapports de force, tant la hiérarchie est patente dans l'utilisation du mot « fille », qui renvoie la rivale à sa jeunesse et à son célibat (« girl »), à l'insignifiance de celle qui ne sera jamais nommée, par opposition à son propre statut protégé dans l'économie domestique (« wife-away weekend »).

²²⁹ YUVAL-DAVIS Nira, *Gender & Nation*, *op. cit.* 134.

²³⁰ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, *op. cit.* 128, 130 et 135.

Autrement dit, en essayant d'imiter fictivement la jeune fille par jalousie, comme l'explique Ngai, Nkem ne fait pas émerger une unité mais une féminité multiple et composite²³¹ qui fournit un modèle au sujet de la collectivité politique du féminisme. L'identification, qui n'est pas un geste de copie strict comme l'entendrait Freud, fait émerger un double un peu différent : en imitant sa rivale, Nkem ne se transforme pas mais elle fait de cette femme un modèle lui-même distinct. Elle crée un double dissonant²³² qui trouve une image très saisissante dans le bronze original que ramène Obiora à la fin de la nouvelle : « After dinner, Nkem sits on the bed and examines the Ife bronze head, which Obiora has told her is actually made of brass. It is stained, life-size, turbaned. It is the first original Obiora has brought » (*TTYAN*, 39). La dimension productive de cette interaction affective est très visible dans la personnification de l'œuvre d'art (« it is stained, life-size, turbaned »), incarnation vivante d'une féminité qui ne saurait jamais être identique à elle-même. Même si Obiora présente l'œuvre comme un original, on a toujours affaire à une version idiosyncratique et particulière par sa texture (« is actually made of brass »), et par ses attributs (« stained »). Adichie décline cette thématique de l'imitation en nous mettant aux prises, dans ses différentes nouvelles, avec des femmes qui ont l'impression d'être la contrefaçon d'une autre femme, plus réelle, souvent lorsqu'elles sont plus privilégiées. Cette dialectique entre modèle et tableau, ou reproduction et original, est rejouée dans « On Monday of Last Week ». Kamara n'éprouve pas d'envie envers Tracy, la femme pour laquelle elle travaille comme nourrice, mais du désir. Cependant, des deux côtés, on voit émerger un rapport d'émulation : Tracy, qui est peintre, voit dans Kamara une instance de la mère patrie qui l'inspire artistiquement et voudrait que cette dernière pose pour elle. Kamara contemple son ventre et se rêve mère comme Tracy : le chef-d'œuvre inconnu qui ne naît pas de cette interaction dit une fusion qui n'aura jamais lieu entre des femmes qui, dans leurs rêves de *mimesis*, se transforment davantage les unes les autres qu'elles ne se copient. Dans cette nouvelle, les fossés qui les séparent sont métaphorisés par des seuils jamais franchis et une partition de l'espace très nette entre la cave et la cuisine. Le danger de l'histoire unique contre lequel nous met en garde Adichie est souvent conjuré chez elle, quand il s'agit du genre, par la présence de doubles féminins.

C'est qu'en réalité, le recueil, en multipliant les relations envieuses de parallélismes et d'échos, montre que le standard sur lequel les unes et les autres cherchent à se modeler est absent. Sianne Ngai explique que la notion d'exemplarité a été particulièrement genrée, construisant le sujet féminin comme ersatz d'un principe général et aussi comme une invitation

²³¹ *Ibid.* 136-137.

²³² *Ibid.* 148-151 et 155.

à la réplique²³³. Dans son analyse du film *Single White Female* de Barbet Schroeder, elle démontre que le calque d'Allie par Hedy transforme Allie en mauvais exemple, en exemple non exemplaire, c'est-à-dire en manifestation d'un étalon qui n'a aucune substance ontologique préalable²³⁴.

Défaire l'exemple de son exemplarité, en montrant que le principe qui présuppose la copie n'a aucune réalité, est un geste auquel procède aussi Adichie en nous confrontant sans cesse à des « mauvais exemples » féminins, qui se sentent mal à l'aise dans une norme chimérique et témoignent de leur irrémédiable différence. L'imitation est au cœur de la nouvelle « Jumping Monkey Hill » dans laquelle des auteurs africains sont réunis dans une résidence d'écriture près de Cape Town qui se présente elle-même comme un simulacre d'Afrique stéréotypée (« Names like Baboon Lodge and Porcupine Place were hand-painted beside the wooden doors », *TTAYN*, 95) et où le personnage principal d'Ujunwa s'amuse à feindre de descendre d'un héritage princier authentique pour satisfaire les fantasmes d'une femme britannique (« She did not ask that but instead said – because she could not resist – that she was indeed a princess and came from an ancient lineage and that one of her forebears had captured a Portuguese trader in the seventeenth century », *TTAYN*, 99). L'omniprésence étouffante d'un moule dans lequel il faudrait se fondre est bien représentée par le personnage d'Edward, qui anime l'atelier et enjoint les uns et les autres à suivre la trame préécrite d'une histoire africaine authentique. En ce sens, le personnage de la jeune sénégalaise qui demeure anonyme et Ujunwa, par les mauvais sentiments qu'elles ont à l'endroit d'Edward, dérogent à cet ordre contraignant en exhibant le vide primordial derrière l'étalon hégémonique. Lorsque la Sénégalaise raconte le deuil d'un amour homosexuel et que le maître de cérémonie déclare que ce récit n'est pas représentatif de la prose africaine, Ujunwa ne retient pas son éclat : « Which Africa? » (*TTAYN*, 108-109). Une telle interrogation rhétorique fait exploser le modèle d'après lequel les uns et les autres sont jaugés et qui entretient entre eux des rapports de rivalité.

Cette concurrence n'épargne pas non plus Ujunwa et la femme sénégalaise. Si l'on a pu montrer qu'Adichie cherchait à mettre sur le même plan une dénonciation des stéréotypes sexistes et homophobes²³⁵ en nous confrontant à l'épisode final, où le texte d'Ujunwa est aussi déclaré improbable et peu fidèle à la réalité des femmes au Nigéria car il dénonce une situation de harcèlement sexuel, il semble que la répétition structurelle peut conduire à étouffer la différence qui sépare les deux femmes. Celle-ci est matérialisée à un moment par la jalousie étrange qu'Ujunwa ressent pour la Sénégalaise lorsque celle-ci est aussi victime de plaisanteries

²³³ *Ibid.* 148-149.

²³⁴ *Ibid.* 160.

²³⁵ GREEN-SIMMS Lindsey, « The Emergent Queer: Homosexuality and Nigerian Fiction in the 21st Century », *Research in African Literatures*, vol. 47, n° 2, 2016, p. 139-161.

salaces de la part d'Edward (« She felt upset, too, to hear that Edward was making suggestive remarks to someone else and she wondered what her pique meant », *TTYAN*, 111). Interrogée suite à cette vexation, la femme sénégalaise répond qu'un tel harcèlement ne fera pas évoluer sa sexualité. Il se joue ici, en sourdine dans la manière dont les deux femmes éprouvent le harcèlement, un rapport antagoniste qui n'est jamais vraiment relevé par la critique. Il n'est pas étonnant qu'Adichie mette en scène un personnage *queer*, même si la dénomination n'est pas forcément utilisée par les communautés LGBTQI+ africaines, comme le rappelle Lindsey Green Smith²³⁶. En effet, le terme renvoie, selon Sedgwick, à une manière de ne pas signifier de manière monolithique son genre ou sa sexualité²³⁷, et il constitue aussi une réappropriation sémantique de l'étiquette péjorative associée à l'étrange et au singulier. Adichie ne résorbe pas cette originalité en proposant une équivalence parfaite entre les situations des deux personnages : elle fait entendre la nuance qui les distingue. Le recueil a été beaucoup loué pour sa mise en valeur de personnages qui ont un désir ou des relations homosexuelles, que celles-ci soient seulement allusives ou qu'elles soient plus longuement décrites, comme dans « The Shivering », où Adichie fait le portrait d'Udenna, un jeune réfugié homosexuel qui se lie d'amitié avec une postdoctorante d'origine nigériane sur le campus de Princeton. On a pu déclarer que l'autrice se proposait ainsi de normaliser le désir homosexuel²³⁸ : il semble qu'elle souligne plutôt la nature intrinsèquement excentrique de toutes les existences, hétérosexuelles ou non, des vies qui ont leur propre consistance différentielle, leurs propres enjeux discriminatoires et ne sauraient être ramenées à aucune norme affective. La nouvelle se moque en effet de la manière dont Ukamaka s'accapare Udenna, se confie sur ses tourments amoureux, présume son hétérosexualité et le caractère légal de sa migration en partant du principe que toutes les vies sont nécessairement le décalque de la sienne. À travers la nouvelle, elle apprend à respecter les contours de l'idiosyncrasie d'Udenna et de la sienne. C'est dans une métaphore religieuse que le texte semble opérer la restitution de cette différence à travers le sentiment effrayant et bref d'un frisson qui parcourt le corps d'Udenna lorsqu'Ukamaka lui propose de prier pour la première fois. Plus tard, il liera cette sensation mystérieuse à une compréhension de la différence divine : « If you understand the basic idea of God's nature being different from human nature, then it will make sense » (*TTYAN*, 164).

²³⁶ *Ibid.* 143.

²³⁷ SEDGWICK Eve Kosofsky, *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993. 7.

²³⁸ *Ibid.* 153.

2. Excentriques

Teresa de Lauretis appelait de ses vœux, en 1990, une refondation du sujet féministe qui passerait par une prise en compte des positions exclues par une rigoureuse partition selon l'axe du genre. En prenant pour point de départ la métisse ou la lesbienne, le déplacement du regard qu'elle propose est celui d'un sujet « femme » qu'elle dit « excentrique », critique d'une norme unifiée du genre²³⁹. Les textes des recueils de nouvelles du corpus semblent radicaliser cette invitation critique à redéfinir la catégorie par la marge en nous confrontant à des voix au lyrisme singulier, souvent asocial, se définissant explicitement comme des exceptions défiant règles et généralités, et retournant leur marginalité en supériorité. Ces positionnements idiosyncratiques se retrouvent par exemple dans les fantasmes narcissiques des narratrices de Jenny Zhang, comme l'autoportrait qui ouvre « The Empty the Empty the Empty » : « All it took on my part was nothing because I lived, breathed, and exuded mind-boggling, head-spinning, neck-craning, heart-pounding, ravishing beauty. I was the best-looking girl in fourth grade » (*SH*, 41). L'arrogance de la petite fille articulée dans cette rhétorique grandiloquente, faite d'accumulations d'adjectifs eux-mêmes composés (« mind-boggling, head-spinning, neck-craning, heart-pounding, ravishing ») et de superlatifs (« the best-looking girl in fourth grade »), exprime un égo gonflé comme un ballon qui écrase l'espace du texte par l'importance de ses qualités. Lorsque la critique l'interroge à ce sujet, Zhang dit emprunter ce ton hyperbolique pour retranscrire un regard rétrospectif et idéalisé de l'enfance qui s'effrite au cours de la nouvelle²⁴⁰. Il semble plutôt que la minorité et la marginalité sont souvent converties chez Zhang en mégalomanie comme pour signifier qu'il y aurait là deux faces de la même pièce, celle d'une différence imposée qui deviendrait choisie : « I wanted to be *special* but sometimes I couldn't tell if I was *special* or if I was *special*, and even though they were the same word, one singled you out for deep admiration and envy and the other guaranteed you were doomed and worthy only of pity » (*SH*, 58). La répétition du mot entre guillemets (« special ») donne à entendre sa polysémie dans le doute de la narratrice et dans ce que l'on suppose être une variation d'intonations : la tension est ici située entre une particularité qui isole tragiquement (« doomed ») et une originalité qui élève et garantit l'approbation du groupe (« singled you out for deep admiration and envy »). On retrouve là les analyses que donne également Eve Kosofsky Sedgwick du sentiment de honte, qu'elle juge (aisément) réversible, comme un gant, en exhibitionnisme et en performance théâtrale de soi tant il se tient au seuil de l'introversion et de l'extraversion²⁴¹.

²³⁹ DE LAURETIS Teresa, « Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness », art. cit.

²⁴⁰ MADDEN T. Kira, « Wasteful With Language », art. cit.

²⁴¹ SEDGWICK Eve Kosofsky, *Touching Feeling*, *op. cit.* 38.

Cette porosité entre la persécution et la fierté est particulièrement sensible dans la forme du recueil de nouvelles qui a une propension à recueillir des voix solitaires, celles, comme le dit Frank O'Connor, de personnages hors-la-loi et marginaux dotés de significations allégoriques²⁴². L'injonction à se considérer comme une anomalie est parfois conjurée dans un dédain pour le commun des mortels comme pour l'artiste de cabaret Tristán dans « Remember El Alamo » de Sandra Cisneros, qui parle de lui-même avec morgue à la troisième personne du singulier dans un délire de toute-puissance et laisse échapper, contre son gré, des révélations sur des abus dont il aurait été victime dans l'enfance (« Lots of people love Tristán like that. Because Tristán dares to be different. To stand out in a crowd. To have style and grace. And elegancia. Tristán has that kind of appeal », *WHC*, 66). Cet élitisme n'est pas toujours misanthrope si l'on songe au personnage de Twinkle dans « This Blessed House » de Jhumpa Lahiri. Selon Diane Sabatier, « la curiosité et l'excentricité de Twinkle s'opposent au prosaïsme de son époux qui n'entend pas renier les traditions de son pays fossilisées en lui²⁴³ » : il est vrai que Twinkle cultive une forme d'extravagance qui consiste, par exemple, à se lancer avec gaieté dans une chasse aux trésors d'objets chrétiens oubliés par les anciens propriétaires dans la nouvelle maison du couple. Son prénom même, un pseudonyme d'adoption, dénote le scintillement de celle qui veut se faire remarquer. Cependant, nous ne réduirons pas l'aspect farfelu de Twinkle à un choix d'assimilation états-unien contre la fidélité culturelle de Sanjeev à l'Inde. L'aspect inclassable de Twinkle, dont le comportement est parfois incompréhensible, offre une occurrence rare, chez Lahiri, de figure réjouie par sa bizarrerie, qui la cultive avec délice plutôt que de la maudire avec mélancolie : en choisissant de faire le portrait d'une originale qui nous déstabilise, elle se refuse aussi à l'exemplarité d'héroïnes conçues comme informatrices indigènes. Plutôt que d'en faire une curiosité ethnologique ramassée dans les pages d'un recueil, elle en fait une *curieuse* pathologique, qui revisite avec ironie le motif du collectionneur occidental ayant une appétence condescendante pour des objets exotiques²⁴⁴.

Cette image de la collection chaotique et désordonnée occupe une place importante dans la nouvelle « This Blessed House », dans laquelle Twinkle s'amuse à traquer et rassembler toutes sortes de miscellanées (« a sizable collection of Christian paraphernalia », *IM*, 138) sans souci de leur harmonie. Cet effet de bric-à-brac, qui ne la dérange pas, est filtré par le point de vue de Sanjeev, visiblement irrité par ces assemblages inesthétiques qui reflètent une

²⁴² O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice: A study of the Short Story*, Hoboken, Melville House, 2011, version eBook. 23. « Always in the short story there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society, superimposed sometimes on symbolic figures whom they caricature and echo ».

²⁴³ SABATIER Diane, « *Dissidentités* » : *la double absence / double appartenance de nouvellistes américains (1992-2003)*, *op. cit.* 426.

²⁴⁴ JACKSON Elizabeth, « Transcending the Politics of "Where You're From": Postcolonial Nationality and Cosmopolitanism in Jhumpa Lahiri's Interpreter of Maladies », *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 43, n° 1, 2012, p.109-126. 114.

personnalité indolente : « They didn't bother her, these scattered, unsettled matters. She seemed content with whatever clothes she found at the front of the closet, with whatever magazine was lying around, with whatever song was on the radio » (*IM*, 141). Le « synathroïsme » devient l'outil rhétorique qui sert de fil conducteur à cette nouvelle dont le sujet est « l'accumulation disparate d'objets²⁴⁵ ». Il y a dans ces liaisons artificielles et capricieuses entre des bibelots une manière d'offrir une analogie formelle du recueil de nouvelles, mais aussi d'une collectivité des femmes traversée par la différence. Ces panoplies apparemment monstrueuses semblent suggérer que ce qui s'assemble ne se ressemble pas nécessairement. Yuval-Davis parle d'une nécessité pour un féminisme international de s'appuyer sur une politique transversale, soucieuse de lutter contre une oppression commune tout en substituant au mythe d'une identité de groupe la réalité d'identifications plurielles et parfois concurrentes, de coalitions et de solidarités pragmatiques qui ne soient pas nécessairement fondées sur la ressemblance²⁴⁶. Le recours à des images de collections d'objets hétéroclites se prête particulièrement bien à cette lecture politique car il évoque le sujet cyborg décrit par Donna Haraway, figure métaphorique qui ne serait plus soucieuse de ses frontières mais se construirait comme une chimère, une créature hybride entre l'organisme, la machine et l'animal, prenant plaisir à brouiller ses propres contours. Selon elle, cette question de l'artificialité de la nature féminine peut être élargie à celle de la catégorie collective « femme ». Elle interprète, en effet, l'éclosion des féminismes de couleur comme la conséquence d'une déliaison effective entre des expériences radicalement différentes : « there is nothing about being "female" that naturally binds women²⁴⁷ ». Partant de cette unité naturelle en crise, elle affirme la nécessité de reconnaître le caractère construit de cette étiquette unitaire. Dans la nouvelle de Sandra Cisneros, « Barbie-Q », c'est un étalage de Barbies abîmées dans un marché aux puces, qui convoque avec force l'idée de cette féminité artificielle qui n'a plus rien d'organique mais trouve littéralement son prolongement dans des amas d'objets. La poupée de la narratrice est tantôt en robe de soirée, tantôt en haillons-faits-main (« a dress invented from an old sock when we cut holes here and here and here », *WHC*, 14). Or, cette robe semble presque plus organique que le corps rigide et faux (« from so much dressing and undressing, the black glitter wears off where her titties stick out », *WHC*, 14). Se substitue au lien filial l'idée d'une ressemblance plus industrielle que biologique. Dans le texte de Cisneros, l'achat des poupées ne reproduit qu'en apparence un modèle familial traditionnel.

Bendable Legs Barbie with her new page-boy hairdo. Midge, Barbie's best friend. Ken, Barbie's boyfriend. Skipper, Barbie's little sister. Tutti and Todd, Barbie and Skipper's tiny twin sister and

²⁴⁵ SABATIER Diane, « *Dissidentités* » : *la double absence / double appartenance de nouvellistes américains (1992-2003)*, *op. cit.* 426.

²⁴⁶ YUVAL-DAVIS Nira, *Gender & Nation*, *op. cit.* 139-147.

²⁴⁷ HARAWAY Donna J., « A Cyborg Manifesto : Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth century », *art. cit.*

brother. Skipper's friends, Scooter and Ricky. Alan, Ken's buddy. And Francie, Barbie's MOD'ern cousin. (*WHC*, 15)

En effet, si la transaction conduit bien à l'établissement d'un groupe de jouets, leur assemblage, mimé par la parataxe, tient davantage de la famille très recomposée, une famille choisie étendue aux liens d'amitié, que d'une unité nucléaire traditionnelle.

3. La solitude de la subalterne

Il y a dans *Interpreter of Maladies* deux nouvelles, « A Real Durwan » et « The Treatment of Bibi Haldar », qui ne ressemblent pas aux autres et dont le caractère irrégulier a pu être relevé par la critique. Mitra souligne par exemple que ce sont les deux seuls textes qui nous confrontent exclusivement à des personnages indiens et non à des figures issues de la diaspora américaine. Brada-Williams remarque que ces textes ont été relativement ignorés par la critique²⁴⁸, qu'ils se distinguent par leur décor, mais aussi par leur style de narration qui rompt avec les points de vue internes propres aux autres nouvelles, en nous donnant à entendre l'opinion extérieure de deux communautés de voisins sur Boori Ma et Bibi Haldar dont les pensées sont tues ou tout au moins inaccessibles. Même si l'on peut nuancer ce diagnostic d'une écriture introspective chez Lahiri (étant donné que l'apathie est l'affect le plus fréquemment représenté), il est vrai que ces deux textes emploient, grâce à cette voix communautaire, un registre plus légendaire qui confère un caractère mythique ou allégorique aux histoires racontées²⁴⁹. La singularité stylistique de ces deux histoires est aussi accentuée par l'attention qu'elle porte à deux figures d'exclues : dans « A Real Durwan », Boori Ma est une vieille réfugiée originaire du Pakistan qui est tolérée dans l'immeuble de Calcutta où elle officie comme ersatz de gardienne (« durwan »), amusant et consternant les voisins par ses monologues extravagants sur son passé prétendument opulent. Progressivement, avec la rénovation de l'immeuble et l'arrivée de nouveaux lavabos, elle devient leur bouc émissaire et se voit accusée de ne pas avoir suffisamment surveillé ces biens et d'avoir mis en danger la sécurité de la propriété. Dans « The Treatment of Bibi Haldar » une jeune femme célibataire, en proie à des crises de spasmes inexplicables, est maltraitée par sa famille et taquinée par ses voisines pour ses désirs de mariage. Elle finit par triompher de sa désocialisation par une sorte d'immaculée conception rédemptrice.

²⁴⁸ BRADA-WILLIAMS Noelle, « Reading Jhumpa Lahiri's "Interpreter of Maladies" as a Short Story Cycle », *MELUS*, vol. 29, n° 3/4, 2004, p. 451-464. 455 et 459-460.

²⁴⁹ *Ibid.* 459-460.

Même si l'on a pu opposer la persécution du premier personnage à la réhabilitation du second, le contraste venant nourrir le portrait nuancé que Lahiri offre de l'Inde, on peut tout à fait dire qu'elles peignent toutes deux un tableau plutôt négatif des rapports sociaux dans une nation postcoloniale²⁵⁰, l'accent étant mis sur l'hypocrisie et la violence d'un groupe oppresseur. En dépit de l'aspect singulier de ces textes, Brada-Williams les rattache tout de même au facteur unificateur du recueil qui, selon elle, est la dynamique entre soin et négligence²⁵¹.

Il me semble qu'il faut avouer le malaise face au fantasme d'unification et de cohérence que reflète ce geste critique d'un cycle de nouvelles. Lahiri met à la fois ces textes au milieu du recueil et à part. Si l'on peut être tenté de les rattacher au reste, la pénibilité de cette démarche doit retenir notre attention. Le caractère d'anomalie de ces deux nouvelles sert à mettre en relief leur propos politique. Il me semble, en effet, que Lahiri illustre formellement ce que dit Spivak de la solitude de la subalterne (« the *loneliness* of the gendered subaltern²⁵² »), sujet incommensurable, qui, dans des mots fréquemment repris, ne « peut parler²⁵³ », et que la philosophe est soucieuse de distinguer de l'héroïne-type de Lahiri, issue d'une élite diasporique bengali de classe moyenne. Spivak nous alerte sur la manière dont la critique féministe littéraire peut reprendre à son compte les axiomes de l'impérialisme si d'une part elle ne s'intéresse qu'au sujet européen ou anglo-américain²⁵⁴ mais aussi si, dans sa reconstruction de la « Femme du Tiers-Monde » comme signifiant, elle ne tient pas compte de ce qu'elle appelle la fracture ou la discontinuité de l'impérialisme sans nostalgie pour des origines perdues²⁵⁵. Lahiri rend le sentiment de cette fracture par les multiples exclusions qui affligent les personnages et, de fait, les isolent géographiquement. Cela est palpable dans la manière dont Boori Ma, après avoir été ostracisée sur le toit, se fait jeter à la rue (« So the residents tossed her bucket and rags, her baskets and red broom, down the stairwell, past the letter boxes, through the collapsible gate, and into the alley. Then they tossed out Boori Ma. », *IM*, 82), mais aussi dans « The Treatment of Bibi Haldar », lorsque Bibi est condamnée par sa propre famille à dormir sur un lit de camp dans l'appartement puis progressivement conduite vers le débarras. À cette éviction spatiale s'ajoute la manière dont elle est singularisée également par sa laideur (« She was not pretty.

²⁵⁰ 22/05/2023 11:08:00 121.

²⁵¹ BRADA-WILLIAMS Noelle, « Reading Jhumpa Lahiri's "Interpreter of Maladies" as a Short Story Cycle », art. cit. 459.

²⁵² SPIVAK Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds*, op. cit. 253.

²⁵³ SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can The Subaltern Speak? », dans Lawrence GROSSBERG et Cary NELSON (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 271-314.

²⁵⁴ SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, vol. 12, n° 1, 1985, p. 243-261.

²⁵⁵ *Ibid.* 254 et 259.

Her upper lip was thin, her teeth too small. Her gums protruded when she spoke », *IM*, 160). Ces différents gestes de mise à l'écart de Bibi Haldar culminent dans la manière dont elle est décrite par la voix collective des épouses et des mères de l'immeuble comme une paria, animée par la jalousie (« Is it wrong to envy you, all brides and mothers, busy with lives and cares? », *IM*, 160) et rejetée par la première personne du pluriel, dont on comprend qu'elle désigne avant tout la communauté des femmes à laquelle Bibi n'a pas le droit d'accéder : « Bibi had never been taught to be a woman » (*IM*, 163).

Cette dernière citation est importante car elle invalide la tendance à lire Bibi Haldar à l'aune d'un féminisme européen comme l'incarnation allégorique d'une femme cixousienne²⁵⁶ qui combat les déterminismes de son genre, en évitant le dilemme binaire du mariage ou de la solitude par cette grossesse finale, ou encore comme une relecture de la vieille fille dans la nouvelle « A Rose for Emily » de William Faulkner²⁵⁷. Brewster E. Fitz fait d'elle, de manière pertinente, une représentation de la différence absolue²⁵⁸ car Bibi Haldar, en raison de sa maladie, parle dans sa propre langue, et l'implicite du système de caste nous conduit effectivement à comprendre qu'elle est jugée intouchable par les intouchables, qu'elle se tient à la marge de la marge. Un certain nombre d'enjeux historiques se surimposent également au genre dans « A Real Durwan » car Boori Ma est une réfugiée de l'Est du Bengale qui a fui suite à la Partition, et on a pu montrer que le texte reflétait une hostilité envers cette migration à Calcutta²⁵⁹.

A travers toutes ces mises à distance, Lahiri nous met peut-être en garde quant au risque de mélanger ces personnages avec ceux des autres nouvelles. Faire attention aux multiples différences de ces personnages, ce serait sûrement, comme nous y invite Spivak, ne pas avoir une approche élitiste d'un matériau subalterne – ce qu'elle observe fréquemment dans la critique littéraire féministe qui a une grande appétence pour des textes étrangers de femmes du « Tiers-Monde » relus à l'aune de questions libérales tout à fait états-uniennes et métropolitaines. Selon elle, une méthodologie historique doit interrompre cette tendance au féminisme libéral, comme elle se propose de le faire, en guise d'exemple, par une reconstitution de théories autour du texte « Standayini », en essayant de ne pas porter le regard sur les filles privilégiées de la famille représentée mais sur le personnage de la nourrice, pour déconstruire le primat donné à une élite indigène postcoloniale²⁶⁰. Faire apparaître ainsi la

²⁵⁶ FARAHBAKHS Alireza et BOZORGI Shabnam, « The Cixousian Woman in Jhumpa Lahiri's "The Treatment of Bibi Haldar" », art. cit.

²⁵⁷ FITZ Brewster E., « Bibi's Babel: Treating Jhumpa Lahiri's "The Treatment of Bibi Haldar" as the Malady of Interpreters », *South Asian Review*, vol. 26, n° 2, 2005, p. 116-131.

²⁵⁸ *Ibid.* 123-124.

²⁵⁹ 5/22/2023 11:08:00 AM

²⁶⁰ SPIVAK Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds*, op. cit. 253-254.

solitude de la subalterne, qui semble égarée dans le livre, est paradoxalement aussi une manière de symboliser la communauté que Jhumpa Lahiri cherche à saisir dans son recueil. Celle-ci ressemble au peuple politique qui, selon Jacques Rancière, « n'est jamais la même chose que la somme d'une population » mais « une forme de symbolisation supplémentaire par rapport à tout compte de la population et de ses parties ». Or, « cette forme de symbolisation est toujours une forme litigieuse²⁶¹ ». Dans *Unaccustomed Earth*, Lahiri poursuit cette substitution d'un supplément laissé pour compte à l'image d'un groupe dépeint dans sa totalité grâce au motif récurrent de l'invité indésirable, du parasite accueilli de manière ambivalente (« Unaccustomed Earth », « Hell-Heaven », « Only Goodness »). Elle nuance ainsi la fonction du recueil comme foyer accueillant et remplace l'hospitalité de la forme par un mécanisme d'éviction structurelle créant un excédent qui se manifeste de manière conflictuelle.

Cependant, dans la nouvelle « The Treatment of Bibi Haldar », la sociogenèse des symptômes « hystériques » de Bibi Haldar reste tout de même mystérieuse : on comprend que sa situation de minorité multiple se traduit par des crises violentes mais leur origine demeure nébuleuse. Selon Brewster E. Fitz, même si la catégorie d'épilepsie n'est présentée comme une hypothèse interprétative qu'en interview par Jhumpa Lahiri, la nouvelle constitue tout de même une forme de traduction de l'expérience de Bibi Haldar, qui l'extrait de son système culturel bengali, où sa tragédie est lue comme une punition karmique, pour la réinterpréter dans un système postmoderne anglophone comme une figure de mère célibataire autonome ayant souffert de l'oppression du groupe²⁶². On peut contester l'idée que la nouvelle constituerait, en ce sens, une forme de « guérison » de Bibi Haldar par ce geste de traduction. La genèse de la nouvelle est éclairante car Lahiri dit s'être inspirée d'une brève amitié avec une femme épileptique de Calcutta : « She lived in the same building as my aunt and uncle, and we struck up a friendship, not terribly deep and abiding, but a friendship, nevertheless. I learned from my aunt that she had some epileptic-like disease²⁶³ ». Le flou avec lequel Lahiri évoque la maladie, ainsi que la superficialité de ce lien (« not terribly deep and abiding ») redoublent l'impression de distance qui nous sépare de Bibi Haldar à la lecture de son histoire.

Si Lahiri peut chercher à nous montrer la nature incommensurable de ces expériences, il me semble qu'elle trahit aussi une sorte de malaise à appréhender des vies qu'elle connaît de très loin, qu'elle a seulement entrevues et qui ne sauraient être mises sur le même plan que les autres trajectoires du recueil. Cette appréhension ou défaillance du récit est visible dans le mode allégorique déjà évoqué, et notamment incarné dans le fait que l'une voix des voisines s'adresse

²⁶¹ RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit. 151-152.

²⁶² FITZ Brewster E., « Bibi's Babel », art. cit. 122.

²⁶³ AGUIAR Arun, « Interview with Jhumpa Lahiri », *Pif Magazine*, September 1999, [<https://www.pifmagazine.com/1999/09/interview-with-jhumpa-lahiri/>], consulté le 7 novembre 2022.

à nous en anglais, ce qui invite à une première rupture de vraisemblance puisque ces femmes parlent probablement bengali et que le concept d'un point de vue collectif est intrinsèquement un choix fantastique dans un recueil par ailleurs réaliste. On pourrait voir là une instance de « compulsion de symbolisation [nous traduisons] » (dans les termes de Quayson), une obsession narrative qui consiste à aller vers le figuratif comme mécanisme défensif face à l'irreprésentable²⁶⁴. Cependant, à travers les exceptions que sont les nouvelles « A Real Durwan » et « The Treatment of Bibi Haldar », Lahiri semble surtout nous rappeler, consciemment ou inconsciemment, que la trajectoire des héroïnes privilégiées des autres nouvelles ne s'inscrit que faussement dans un continuum horizontal avec ces deux textes, comme le suggère Spivak. Ailleurs, Lahiri parle le langage de l'hégémonie selon Spivak, avec des héroïnes que l'on peut rapprocher de celles de Bharati Mukherjee, qu'elle critique vivement comme véhiculant des réflexions d'un féminisme libéral soucieux de questions raciales. Puisque l'affranchissement social, politique, économique et idéologique, hors du patriarcat, de ces figures féminines de la diaspora s'opère grâce au système impérialiste et au détriment de la subalterne qui garantit le fonctionnement de l'économie domestique, les textes de Lahiri nous confrontent de manière désagréable à une réintégration maladroite de figures dominées dans un régime discursif majoritaire²⁶⁵. Les différences, notamment hiérarchiques, entre ces types de personnages n'en sont que plus saillantes.

Ce chapitre nous a donc permis d'examiner comment les autrices infiltraient le genre très codifié de la nouvelle, et plus spécifiquement du cycle de nouvelles, très fortement associé à l'ethos national états-unien, pour exprimer leurs différences affectivement. Nous nous sommes notamment intéressées à l'exploration temporelle que permettait le genre, en reflétant l'inquiétude du présent et l'angoisse d'un avenir contrariant. Puis, nous avons décrypté les mécanismes de répétition de la violence en évoquant les formes de lassitude qui émergeaient textuellement d'une banalisation de la brutalité, venant atténuer le choc d'une intensité ou d'une surprise. Enfin, nous avons réfléchi à la manière dont le recueil pouvait modaliser ce que Camille Froidevaux-Metterie appelle le « collectif sériel » du genre, dans lequel « aucune femme ne peut se soustraire aux marquages du genre, mais la façon dont le genre marque sa vie lui est propre²⁶⁶ ». Nous avons réfléchi à la manière dont ces volumes sécrétaient une fausse impression d'inclusion en laissant apparaître des disparités émotionnelles importantes à relever.

²⁶⁴ QUAYSON Ato, *Calibrations*, *op. cit.* 82. « Symbolization compulsion is the drive toward an insistent metaphorical register even when this register does not help to develop the action, define character or spectacle, or create atmosphere. It seems to be symbolization for its own sake but in fact is a sign of a latent problem. »

²⁶⁵ 5/22/2023 11:08:00 AM 256.

²⁶⁶ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Paris, Éditions du Seuil, 2021. 94. Voir tout le développement 91-94.

Cette collectivité complexe que reflète la forme, faite de vies qui ne communiquent pas de manière parfaitement irénique et harmonieuse, nous amène à poser la dernière question de cette thèse : une lecture éthique de ces affects négatifs est-elle possible ?

CHAPITRE 6

ÉTHIQUE ET POLITIQUE : LA RELATION A L'ÉPREUVE DES SENTIMENTS NÉGATIFS

Mettre l'accent sur les sentiments dans des productions minoritaires a souvent consisté à analyser des outils par lesquels s'établit une relation entre le texte et le lectorat, permettant à ce dernier d'être impliqué dans les souffrances représentées, par exemple celles des subjectivités migrantes¹. Monica Michlin évoque, dans son analyse du roman *A Mercy* de Toni Morrison, la polysémie du mot « relate » en anglais, qui signifie à la fois raconter, nouer un lien affectif avec quelqu'un et s'identifier : le vecteur affectif pluriel pour y parvenir comprend à la fois les émotions représentées, le plaisir pris dans l'intertextualité et l'invitation à se contempler soi-même comme lecteur et potentiel auteur. Cette aspiration au lien serait d'autant plus forte que le récit serait lié à la fragmentation ou à la perte². L'émotion nous mettrait en mouvement, elle ferait appel à notre empathie, comme faculté morale, et tisserait un lien éthique entre le texte et le lectorat³. Lesley Larkin, dans son analyse des enjeux raciaux de la lecture du roman africain-américain, souligne l'importance de la réception de ces œuvres, dont la nature intrinsèquement dialogique est particulièrement saillante car les auteurs sont amenés à prendre en compte la multiplicité de leurs publics, blancs et non-blancs⁴. La lecture est alors pensée comme un acte de déchiffrement doté d'une composante éthique⁵. Larkin se dit hostile à une instrumentalisation universitaire de la littérature à des fins de réforme de la psyché du lectorat blanc mais rapproche tout de même la rencontre littéraire avec le livre d'un rapport intersubjectif avec une personne⁶, rappelant au passage que les scènes de lecture sont aussi des sites de domination⁷.

Ces lectures mettant en valeur la responsabilité du lectorat vis-à-vis de l'œuvre et la nature événementielle de la rencontre sont évidemment influencées par les travaux de Derek Attridge, qui ont pu souligner le devoir d'ouverture aux nouveaux modes de pensée et de sentiment que propose le texte, la moralité résidant dans l'attention à la singularité de l'œuvre⁸. Toutefois, Attridge souligne bien que, pour lui, l'expérience émotionnelle que l'on trouve dans l'œuvre d'art n'est pas de même nature que celle dont on fait l'épreuve dans la vie de tous les

¹ PELLICER-ORTÍN Silvia et TOFANTSHUK Julia, *Women on the Move: Body, Memory and Femininity in Present-Day Transnational Diasporic Writing*, New York, Routledge, 2018 ; ROTHBERG Michael, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, California, Stanford University Press, 2019

² MICHLIN Monica, « Voices that Move Us. Narrative Voice, Emotion, and Political Thrust in Contemporary American Literature », *Revue française d'études américaines*, vol. 130, n° 4, 2011, p. 81-95. 87.

³ *Ibid.* 81.

⁴ LARKIN Lesley, *Race and the Literary Encounter: Black Literature from James Weldon Johnson to Percival Everett*, Bloomington, Indiana University Press, 2015. 27.

⁵ *Ibid.* 21.

⁶ *Ibid.* 17-20.

⁷ *Ibid.* 11.

⁸ ATTRIDGE Derek, *The Work of Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2015. 73 et 263.

jours : elle performe et met à distance formellement cette vie affective du quotidien⁹. Tyrone S. Palmer parle de la multiplicité des acceptions du concept de relation d'Emmanuel Kant à Édouard Glissant et de la manière dont la critique littéraire s'en est emparée dans sa dimension métaphysique pour désigner l'entrelacs de toutes choses, l'inévitable connexion au Monde, dans une cohésion donnant un rôle central à l'affect¹⁰.

Que l'on retienne la fonction éthique ou métaphysique de la Relation, comme le souligne Palmer, l'affect, en tant qu'il est un substitut de la Relation, est rarement synonyme de nihilisme : dans le « tournant affectif », il a plus souvent été mobilisé comme vecteur de rédemption organique face aux périls d'une théorie ratiocinante, improductive et dévalorisée moralement¹¹. Un prisme moral a aussi été appliqué à des lectures dont il était question de se défaire en changeant d'approche affective. Ainsi, Eve Kosofsky Sedgwick a pu plaider pour des lectures réparatrices, en rupture avec une approche paranoïaque de la connaissance centrée sur les affects négatifs, et Felski s'est interrogée sur le spectre émotionnel étroit de la critique littéraire, ayant à cœur de se montrer détachée et d'insister sur ses dégoûts mais jamais ses attachements¹². Si l'on ajoute à cela l'association par Spinoza des passions tristes au chemin contraire à l'éthique conçue comme « une philosophie de la vie et pour la vie¹³ », diminuant les forces d'agir, on peut se demander comment les textes du corpus, dont on a montré que la tonalité affective générale était négative, pourraient se prêter à de telles lectures éthiques. Il semble même que certaines d'entre elles prennent délibérément le contrepied d'une idéalisation morale, revendiquant une forme d'obscurité, voire de malignité explicite, par le biais de sentiments déplaisants ou affreux, inavouables mais parfois bruyants, en rupture avec la vertu et la sociabilité. Comment lire la méchanceté dans *Mean*, l'ingratitude qu'exalte Cathy Park Hong, la figure de mauvaise mère et de mauvaise fille chez Clemmons, la cruauté et la jalousie chez Cisneros, les rapprochements constants entre Lucy et Lucifer chez Kincaid ? Ne faut-il y voir que des des défaillances que les autrices auraient à cœur de dénoncer ?

Ce fut souvent le cas : c'est autour de la dialectique du soin et de la négligence que Brada-Williams trouve le facteur unificateur du recueil *Interpreter of Maladies*, traitant l'inattention ou l'indifférence comme des formes de défaut individuel ou collectif. La cruauté

⁹ *Ibid.* 279.

¹⁰ PALMER Tyrone S., « Otherwise than Blackness », *Qui Parle*, vol. 29, n° 2, 2020, p. 247-283. 249.

¹¹ *Ibid.* 258-259.

¹² FAIRGRIEVE Amy, *I've Got a Bad, Bad Feeling: Epistemology and Affect in Literary Studies*, thèse de doctorat, University of Minnesota, 2020. 16-17 et 47-48 ; SEDGWICK Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.123-153 ; FELSKI Rita, *The Limits of Critique*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

¹³ MICHAUX Félix, « De l'intérêt du discours éthique G. Deleuze – Spinoza, Philosophie Pratique », *Philosophique*, n° 19, 2016, [<http://journals.openedition.org.ezproxy.campus-condorcet.fr/philosophique/938>], consulté le 6 avril 2023.

de Clemencia a pu être lue comme une masculinisation malheureuse de son comportement¹⁴. L'œuvre d'Adichie a été perçue comme une rédemption de la souffrance, l'aliénation transformée en sacrifice par l'intermédiaire du travail de lecture¹⁵.

Dans ce dernier chapitre, nous essaierons d'avoir une lecture politique de ces émotions revendiquées comme immorales ou amORALES en lisant les textes à l'aune d'une production sociale de catégories morales manichéennes pesant sur des personnages féminins racialisés. Nous verrons comment les textes se font l'écho d'un exil hors de la patrie de l'innocence ou d'une assignation de l'éthique du soin, et brouillent ou complexifient ces dichotomies dans une approche du conflit et du retrait, dans des esthétiques revendiquant chacune à leur manière un droit à l'impureté.

Tout d'abord, ce chapitre s'inspire des questions posées par Tyrone S. Palmer en extrapolant avec précaution ses réflexions très spécifiques sur le sujet noir et son exclusion du champ de la « relationalité¹⁶ » :

What happens when we trouble the presumption of relation? Can a theory of affect outside the mandate of a universal capacity for relation be articulated? [...] What is a grammar for feeling outside and against the World; for a mode of feeling without the illusion of transcendence? What language, if any, is available to apprehend an affective structure of nonrelation to the World? What, if any, explanatory power does affect have for those positioned as the affectable object of the World's unrelenting drive toward death and destruction¹⁷?

Inspiré par la théorie afropessimiste, Palmer s'intéresse à la manière dont le sujet noir a été dépourvu de son humanité et traité historiquement comme un objet de plaisir. Il explicite l'incidence que cela peut avoir sur la manière dont, métaphysiquement, il a été situé en dehors de l'intersubjectivité telle que les *affect studies* la conçoivent. Son analyse de *Citizen* de Claudia Rankine pourra nous guider étant donné qu'il s'y intéresse à la manière dont son texte figure le malentendu constant auquel est exposé le sujet noir, l'absence de reconnaissance et l'illisibilité de ses sentiments, qui sont exagérés ou niés, grossis et vilifiés, interprétés comme dangereux à défaut d'être entendus dans leur nuance¹⁸. Il décrypte aussi des intensités émotionnelles qui résultent d'une expulsion du Monde, dont le fonctionnement reposerait sur la destruction et la mort du corps noir, et qui traduiraient, de manière antagoniste, un désir de ne pas se relier à lui en le confirmant affectivement, mais au contraire de se délier, de se détacher, de se replier,

¹⁴ BRADA-WILLIAMS Noelle, « Reading Jhumpa Lahiri's "Interpreter of Maladies" as a Short Story Cycle », *MELUS*, vol. 29, n° 3/4, 2004, p. 451-464 ; WYATT Jean, « On Not Being La Malinche: Border Negotiations of Gender in Sandra Cisneros's "Never Marry a Mexican" and "Woman Hollering Creek" », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 14, n° 2, 1995, p.243-271.

¹⁵ WALLACE Cynthia R., *Of Women Borne: A Literary Ethics of Suffering*, New York, Columbia University Press, 2016.

¹⁶ PALMER Tyrone S., « Otherwise than Blackness », art. cit. 249. « relation(ality) ».

¹⁷ *Ibid.* 250.

¹⁸ TYRONE S. PALMER, « "What Feels More Than Feeling?": Theorizing the Unthinkability of Black Affect », *Critical Ethnic Studies*, vol. 3, n° 2, 2017, p. 31-56. 38-40.

voire de souhaiter l'annulation ou la destruction de cette sphère d'interconnexion¹⁹. Dans la lignée de cette analyse, nous nous intéresserons dans cette partie à la manière dont la littérature prend à bras le corps l'opprobre moral souvent jeté sur les populations minorisées. Dans un cercle vicieux identifié par Elsa Dorlin, les victimes sont transformées en menaces, pour délégitimer leurs tentatives défensives en leur attribuant « une puissance d'agir toute négative » qui les réduit à la production de « violence "pure"²⁰ ». Nous analyserons notamment les portraits de l'enfance dans notre corpus, et la manière dont l'innocence y opère comme une catégorie discriminante.

Si peu de travaux ont été conduits sur cette question de l'immoralité, davantage d'études ont abordé le débat moral fréquent des auteurs africains-américains face à une écriture et une réception surdéterminées par un contexte raciste, comme en témoigne l'abondance de conflits littéraires sur les enjeux de bonne représentation tout au long du vingtième siècle²¹. Crystal Parikh a quant à elle pu parler d'une « éthique de la trahison [nous traduisons] » dans la littérature contemporaine mexicaine américaine et asiatique américaine. Elle voit dans la trahison un projet éthico-politique complexe qui résulte de subjectivités minorisées, à la fois marginalisées et autorisées à prendre la parole²², et qui ont souvent été taxées de duplicité par un état libre et démocratique se constituant comme innocent²³. Elle s'intéresse à des textes consignants ces échecs qui ne sont pas dus à une responsabilité individuelle mais à des failles structurelles, et les revalorise en les percevant comme des explorations créatives de l'ouverture éthique à l'Autre qu'ils représentent²⁴. Comme le montre Crystal Parikh, le terme de trahison, avec ses connotations de perfidie intime, a particulièrement été brandi et réapproprié par des autrices féministes racisées²⁵ soucieuses de montrer les fardeaux moraux auxquels leur identité vécue au carrefour de plusieurs paramètres les expose, l'hétérogénéité et la contradiction de leurs affiliations les rendant plus susceptibles d'être perçues comme vivant ces transgressions²⁶. Même si ce travail n'est pas relié explicitement à des enjeux de philosophie morale, nous essaierons d'approfondir ces questions en invoquant le travail de Lisa Tessman sur la manière

¹⁹ PALMER Tyrone S., « Otherwise than Blackness », art. cit. 248-249 et 255 et 272.

²⁰ DORLIN Elsa, *Se défendre : Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017. 13.

²¹ LARKIN Lesley, *Race and the literary encounter*, op. cit. 9. « Indeed, twentieth- and twenty-first-century African American literary history can be organized in terms of debates about how to write within a context of racism (and white patronage) for an audience that includes misinformed, prurient, and antagonistic readers. Consider the debates and conflicts between George Schuyler and Langston Hughes in the 1920s; Richard Wright, Zora Neale Hurston, and Hughes in the 1930s; Ralph Ellison, James Baldwin, and Wright in the 1950s and 1960s; Amiri Baraka, Larry Neal, and Ellison in the 1960s and 1970s; Ishmael Reed and Alice Walker in the 1980s; and Percival Everett and Sapphire (and, in film, Spike Lee and Tyler Perry) in the 1990s, 2000s, and 2010s »

²² PARIKH Crystal, *An Ethics of Betrayal: the Politics of Otherness in Emergent U.S. Literatures and Culture*, New York, Fordham University Press, 2009. 3.

²³ *Ibid.* 16.

²⁴ *Ibid.* 3-8.

²⁵ *Ibid.* 10-11.

²⁶ *Ibid.* 15.

dont l'oppression conduit souvent à des dilemmes moraux et à un eudémonisme contraint sur le terrain de la vertu²⁷.

Monica Michlin passe en revue un certain nombre de mises en question de la centralité de l'empathie dans l'acte de lecture, en évoquant notamment le travail de Suzanne Keen, qui y voit une forme de laïcisation d'un rapport religieux à la littérature, une manière égoïste de se dédouaner de toute véritable action en demeurant dans le périmètre confortable de la fiction. Elle pointe ainsi l'inefficacité du texte à faire des lecteurs des agents plus impliqués ou plus concernés, leur énergie morale étant plus aspirée par la réponse à un texte de fiction²⁸. La critique littéraire a également pu formuler des réserves à l'endroit de la conceptualisation de l'acte d'écriture et de lecture à l'aune de la théorie du « care ». C'est le cas d'Anne Whitehead qui, au sujet de *Never Let Me Go* de Kazuo Ishiguro, atténue le rapport entre écriture et soin en faisant du roman une allégorie morale sur les exclusions potentielles que peut engendrer un régime fondé sur le soin qui ne bénéficierait qu'à des personnes similaires²⁹. Elle s'attarde aussi sur les dommages politiques d'un régime fondé sur l'empathie et le soin institutionnalisés, qui seraient implicitement déliés d'un rapport véritablement affectif et pourraient aggraver les inégalités sociales. En miroir, la valeur et la fonction de la littérature sont interrogées. Par analogie avec un soin contemplé dans toute son ambivalence, les textes peuvent créer de fausses promesses et de faux espoirs sans ébranler ni changer les rapports de pouvoir, ni attirer l'attention du lectorat sur sa complicité dans ces dynamiques³⁰. Ce qui est intéressant dans les lectures évoquées jusqu'à présent, c'est qu'elles ne se défont pas d'une ambition éthique : elles proposent toujours une définition de ce que lire « éthiquement³¹ » pourrait signifier, au-delà d'une fonction divertissante.

Pourtant, la critique littéraire s'est peu emparée d'une tradition philosophique féministe traitant la pensée du « care » et l'éthique, de manière générale, de façon adversative pour penser la manière dont des autrices pourraient elles-mêmes être « forcées au soin³² ». Pour Sara Ahmed, par exemple, il faudrait une éthique féministe qui rende à l'étymologie d'« ethos », comprise comme position, tout son sens. Elle reproche à Levinas de rendre primordial un rapport à l'Autre totalement désincarné et généralisé et voudrait lui substituer la pensée d'un

²⁷ TESSMAN Lisa, *Moral Failure: On the Impossible Demands of Morality*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2015. 176.

²⁸ MICHLIN Monica, « Voices that Move Us », art. cit. 83 et 90-91. Voir KEEN Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

²⁹ WHITEHEAD Anne, « Writing with Care: Kazuo Ishiguro's "Never Let Me Go" », *Contemporary Literature*, vol. 52, n° 1, p. 54-83. 57.

³⁰ WHITEHEAD Anne, « Writing with Care: Kazuo Ishiguro's "Never Let Me Go" », art. cit. 72-73.

³¹ *Ibid.* 81.

³² GLENN Evelyn Nakano, *Forced to Care: Coercion and Caregiving in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.

lien qui est aussi une expérience de l'impossible percée d'un secret. Elle prend notamment pour exemple celui qu'entretient Spivak, par la traduction, avec des femmes situées différemment dans la division internationale du travail³³. Comme nous l'avons vu en introduction, Hoagland parle du coût politique pour les femmes de prendre en charge l'éthique du soin, ce qui peut les conduire à un sacrifice de leurs intérêts. Elizabeth Spelman attire l'attention sur le fait que le soin ne bénéficie qu'à certaines personnes privilégiées et qu'il peut obscurcir la violence dont les femmes blanches peuvent se rendre coupables envers des femmes racisées. D'autres ont pensé la distinction entre l'économie du soin, qui associe des populations subordonnées à des emplois plutôt domestiques dans un transfert de main d'œuvre mondialisé, et l'éthique du soin, autour de critères comme ceux de la contrainte et de la liberté³⁴. Cette dernière piste de réflexion a été creusée notamment par Harrod J. Suarez, qui explore dans un corpus de textes sur des femmes philippines comment le « maternel diasporique [nous traduisons] » est disjoint d'un réseau d'émotions présumées naturelles pour des femmes qui ne se définissent le plus souvent pas comme mères. Cela donne lieu à l'écriture de sentiments plus contradictoires, démontrant un intérêt pour la fabrique culturelle d'un tel rôle moralisé ainsi que pour des « pratiques alternatives du maternel [nous traduisons]³⁵ ». Nous aurons notamment à l'esprit les analyses plus philosophiques du roman *Dirty Weekend* de Helen Zahavi par Elsa Dorlin, qui retrace dans ce scénario de revanche la généalogie d'un « *dirty care* », souci des autres devenu dangereux, dévalorisant et déréalisant, encourageant du côté des dominants une « production active d'ignorance » et une « exploitation cognitive et gnoséologique des dominé.e.s³⁶ ». Le revers d'une démonisation des populations minorisées peut au contraire être une idéalisation excessive qui n'en est pas moins oppressante. Nous retracerons ainsi l'héritage d'une pression au « bon » personnage dans les œuvres en réfléchissant à la nature intrinsèquement fuyante et contextuelle de cette définition axiologique si l'on en croit la trajectoire d'une figure comme celle de l'Oncle Tom, initialement pensé comme un bon chrétien à des fins politiques d'émancipation et devenu l'emblème de l'aliénation³⁷.

Dans un dernier temps, le chapitre s'attachera à montrer que, dans les œuvres étudiées, les rapports entre femmes ne sont pas traversés par un sentiment que Janice G. Raymond a pu

³³ AHMED Sara, *Differences that Matter: Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. 57-64.

³⁴ HOAGLAND Sarah Lucia, « Some Concerns about Nel Noddings' "Caring" », *Hypatia*, vol. 5, n° 1, 1990, p. 109-114 ; CARD Claudia (dir.), *Feminist Ethics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1991. 213-232 ; EHRENREICH Barbara et HOCHSCHILD Arlie Russell (dir.), *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, New York, Metropolitan Books/Holt and Company, 2004.

³⁵ SUAREZ Harrod J., *The Work of Mothering: Globalization and the Filipino Diaspora*, Urbana, University of Illinois Press, 2017. 13 et 25. « the cultural production of the diasporic maternal » ; « alternative practices of the maternal ».

³⁶ DORLIN Elsa, *Se défendre*, op. cit. 177-178.

³⁷ SPINGARN Adena, *Uncle Tom: from Martyr to Traitor*, Stanford, Stanford University Press, 2018.

appeler « gyn/affection » mais plutôt, dans les termes d’Helena Michie, des « sororophobies », c’est-à-dire un modèle ambivalent de désir et de refus d’identification aux autres femmes, dans une négociation entre identité et différence³⁸. La dernière partie aura pour vocation d’examiner la manière dont les textes du corpus modalisent la collectivité, et notamment la collectivité des femmes, sur la forme d’un pluriel querelleur, fait de discordances, de déphasages et d’affrontements liés aux différentes conditions sociales et politiques de l’expérience. L’identité intersectionnelle s’y retrouve figurée et pensée sous la forme de schizes entre plusieurs personnages, qui dessinent autant de voies d’expression d’un « soi » complexe, travaillé aussi par l’abjection et la répudiation. La lutte non apaisée entre un personnage et ses doubles et la production de contrastes binaires parfois démultipliés disent la réalité d’un « nous » agonique dans une écriture qui refuse l’essentialisation mais cherche aussi à exprimer des réalités discordantes et des luttes historiques. Des sentiments d’obligation, de dette et de culpabilité ont pu être instrumentalisés contre les minorités – les femmes notamment – pour permettre des abus de pouvoir. Les textes reviennent sur la pure valorisation du devoir moral de la gratitude qui peut impliquer, comme le dit Claudia Card, des mauvais jugements des autres ainsi qu’une piètre estime de soi³⁹.

Plus généralement, nous essaierons de prendre au sérieux les « échecs moraux » que les textes mettent en scène et qui substituent au lien éthique qui se nouerait entre le texte et le lectorat celui d’un rapport de « reconnaissance intégrale », dans la lignée des analyses de Fanon par Norman Ajari, comme lutte ou comme combat : une dialectique qui prendrait acte du terreau inégal et asymétrique sur lequel elle aurait lieu, dans laquelle le subalterne aurait tout à perdre à commencer par la vie⁴⁰, et où il lui faudrait imposer « une critique des normes mêmes qui gouvernent la reconnaissance – en d’autres termes : une remise en cause massive des valeurs ultimes de la société⁴¹ ».

I. Innocence et impureté des jeunes filles

Dans cette première partie, nous examinerons la manière dont les textes du corpus nuancent et complexifient la catégorie morale de l’innocence. L’innocence y sera comprise comme marqueur de discrimination raciale, nationale et genrée à l’origine de partitions binaires

³⁸ MICHIE Helena, *Sororophobia: Differences among Women in Literature and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1992. 9.

³⁹ CARD Claudia, *The Unnatural Lottery: Character and Moral Luck*, Philadelphie, Temple University Press, 1996. 119.

⁴⁰ AJARI Norman, *Race et violence : Frantz Fanon à l’épreuve du postcolonial*, Thèse de doctorat, Université Toulouse 2, 2014. 211.

⁴¹ *Ibid.* 198.

et des logiques de domination. Nous nous intéresserons à la manière dont elle est mise à distance comme associée à une féminité blanche caricaturée, royaume de pureté dont les personnages représentés seraient d'emblée exclus au nom d'une violence présumée, d'une sexualisation criminalisée voire d'un rejet explicite de toute politique de respectabilité dans une écriture du désir hyperbolique.

1. Innocence et blancheur

Dans un premier temps, nous réfléchirons à la manière dont les textes modalisent une innocence morale qui serait une prérogative de la blancheur, une province exclusive réservée aux petites filles blanches. Gurba procède ainsi par une ethnographie comique de la maison de ses voisins et de la chambre presque victorienne de sa voisine ; exagérant la distance de son point de vue à cette altérité traitée comme radicale, elle transforme l'étude des lieux en une réflexion sur l'apprentissage d'une féminité normative et construite, soit un idéal éthéré et asexuel :

Emily lived in a room meant for an object. Lace edged her bedspread and curtains. Mahogany furniture carved with rosebuds gleamed. Pink accents lurked everywhere. Her carpet was a crotch color. The room's femininity was inescapable. From a Victorian cradle by the bed, a porcelain doll's eyes stared at the popcorn ceiling. The things in her room were teaching Emily how to be a woman. I crawled into Emily's bed and felt deficient. I was wearing a scratchy, nosebleed-stained nightshirt. Emily was luxuriating in a gown as white as her race. It was like what Nellie Oleson wore in that episode of *Little House on the Prairie* where she pretends to be a paraplegic and sits in that beautiful wheelchair. Staring at Emily's curtains, I didn't contemplate my mother's impending death. I thought about how I could get my hands on Emily's stuff. (*M*, 9)

Alors que sa mère est à l'hôpital pour des complications liées à sa grossesse, l'héroïne doit dormir dans la chambre d'Emily. Celle-ci se présente comme un autel caricatural à l'enfance blanche idéalisée moralement qu'analyse Robin Bernstein dans la culture sentimentale de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. On voit revivre en Emily les figures d'héroïnes blanches, vertueuses et qui abondaient dans cette littérature, même si Nellie Oleson remplace désormais Little Eva, personnage de *Uncle Tom's Cabin* qui fournit l'exemple suprême de cette « innocence raciale [nous traduisons]⁴² » selon Bernstein (« Emily was luxuriating in a gown as white as her race »). L'impression d'aura lumineuse lui donne l'allure d'un ange prêt à offrir la rédemption, dont la pureté est renforcée par l'image de saleté d'un sang qui préfigure les écoulements menstruels (« a scratchy, nosebleed-stained nightshirt »). Si elle ne songe pas à la mort de sa mère, c'est peut-être que le lieu voudrait lui faire croire qu'elle est déjà au paradis⁴³

⁴² BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights*, New York, New York University Press, 2011. 4-6.

⁴³ Pour Bernstein, le trait caractéristique de cette enfance sentimentale c'est qu'elle est construite comme angélique de sorte que la mort de l'enfant le ramènerait directement au paradis. *Ibid.* 39.

(« I didn't contemplate my mother's impending death »). De fait, le lieu est présenté comme un laboratoire pédagogique préparant une transition vers une féminité parfaite (« the room's femininity was inescapable », « the things in her room were teaching Emily how to be a woman »). Le dogme idéologique américain évoqué est celui du Culte de la Vraie Féminité, répandu, selon l'historienne Barbara Welter, dans la presse et les ouvrages à destination des femmes à la fin du dix-neuvième siècle et reposant sur quatre vertus cardinales : piété, pureté, soumission et domesticité⁴⁴. Ce qui est intéressant, c'est que pour Bernstein, l'enfance blanche idéalisée est cruciale dans le Culte de la Féminité Véritable ; elle reprend à Cott le concept d'absence de passion (« passionlessness »), aspect central de l'idéologie victorienne qui considérerait les appétits sexuels des femmes comme très mineurs, pour suggérer que la petite fille blanche est une figure exceptionnellement crédible pour représenter et mettre en scène cet idéal⁴⁵. L'insistance sur le décor – notamment sur les rideaux opaques et le plafond insonorisé (« popcorn ceiling ») et la comparaison implicite d'Emily à un objet (« Emily lived in a room meant for an object ») font de cette pièce, associée à l'adjectif « victorienne » (« a Victorian cradle ») un sanctuaire de cette innocence sexuelle.

Pourtant, le regard de la narratrice, enfant, qui érotise discrètement les lieux permet d'aborder cette construction idéologique avec ironie. En associant des éléments du décor aux organes génitaux féminins (« her carpet was a crotch color ») ou en évoquant son propre désir bourgeonnant dans des descriptions anthropomorphiques suggestives (« mahogany furniture carved with rosebuds gleamed »), elle souligne la manière dont un discours, ravivé dans les années 1990, consiste à moraliser la figure de la jeune fille à l'aune de valeurs familiales – incarnées notamment dans le livre très populaire de Dr. Mary Pipher *Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescent Girls* (1994). Or, celui-ci a pu être instrumentalisé pour discriminer davantage les jeunes filles racisées⁴⁶, associées à une sexualité et une violence exacerbées. De fait, elle ne se sent pas à sa place (« I crawled into Emily's bed and felt deficient »). L'adjectif « victorien » est porteur d'hypocrisie car Bernstein rappelle comment la culture victorienne, en construisant l'enfance comme terrain purement négatif, a pu accentuer la violence et la prédation à leur égard, les laissant devenir la proie de projections érotiques et de désirs adultes⁴⁷. À l'image de son environnement immédiat, l'identité d'Emily a été encombrée, sans qu'on lui demande son avis, par des préceptes implicites de sexualisation normative. Dans son travail sur

⁴⁴ WELTER Barbara, « The Cult of True Womanhood: 1820-1860 », *American Quarterly*, vol. 18, n° 2, summer 1966, p. 151-174. 152.

⁴⁵ BERNSTEIN Robin, *Racial innocence*, op. cit. 39-40.

⁴⁶ BETTIE Julie, *Women without Class: Girls, Race, and Identity*, Berkeley, University of California Press, 2003. 1-6.

⁴⁷ BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, op. cit. 6. STOCKTON Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham, Duke University Press, 2009. 12.

la racialisation de l'enfance, l'historienne Bernstein travaille notamment sur des objets qu'elle associe à des scripts idéologiques ou à des invitations⁴⁸. Elle est particulièrement intéressée par les poupées qui, par leur présence, même dans la culture postérieure à la guerre civile, ne cessent de poser la question raciale de manière détournée en interrogeant la limite entre l'humanité et la marchandise. Dépositaire de l'idéologie raciale⁴⁹, la poupée dans la chambre d'Emily est une figure mystérieuse qui offre un reflet déformé à la narratrice sans que l'on comprenne exactement comment elle la juge (« a porcelain doll's eyes stared at the popcorn ceiling »). La scénographie très fournie de la chambre est aussi source d'envie, comme en témoigne la dernière phrase (« I thought about how I could get my hands on Emily's stuff »). La jalousie de tous ces objets externalise ce que Peggy McIntosh a pu appeler « le privilège blanc » et qu'elle a d'ailleurs comparé à une panoplie d'ustensiles et d'atouts invisibles⁵⁰.

La salle de bains de la femme blanche, plus âgée, devient également anthropomorphique chez Cisneros, corrélat objectif d'un territoire interdit, envié et rejeté, celui d'une pureté fantasmée, d'une netteté immaculée également associée au statut d'épouse officielle dans la nouvelle « Never Marry a Mexican ».

Corals and pinks, of course. Her nail polishes—mauve was as brave as she could wear. Her cotton balls and blond hairpins. A pair of bone-colored sheepskin slippers, as clean as the day she'd bought them. On the door hook—a white robe with a MADE IN ITALY label, and a silky nightshirt with pearl buttons. (WHC, 81)

Curieuse, Clemencia fouille cette pièce comme si elle cherchait à résoudre le mystère de cette femme qui est l'épouse de son amant. Elle se retrouve confrontée à une dichotomie chromatique exagérée qui associe Megan à une « netteté immaculée » : « L'aspect décoloré et les teintes pastel du décor éthéré dessinent une opposition manichéenne inversée entre ce paradis factice, cet écrin confortable, et les ténèbres plus audacieuses que choisit Clemencia⁵¹ ». L'encombrement des objets désigne aussi un privilège blanc qui n'est pas seulement métaphorique : l'attirail renvoie aussi à des biens luxueux qui opposent l'opulence de la femme blanche et ses conditions matérielles de vie à celles de Clemencia (« a silky nightshirt with pearl buttons »). La satire que propose Cisneros dans cette nouvelle consiste à faire glisser l'innocence morale qui ferait de Megan une sorte de brebis égarée (« sheekskin slippers ») vers une forme d'ignorance absolue, voire de bêtise affligeante. Bernstein considère que l'innocence raciale tient aussi d'un projet conscient et actif d'aveuglement⁵² mais Cisneros met davantage

⁴⁸ BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, *op. cit.* 11.

⁴⁹ *Ibid.* 17-19.

⁵⁰ MCINTOSH Peggy, « White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack », *Peace and Freedom*, July/August 1989, p. 10-12. 10.

⁵¹ ADJERAD Gabrielle, « Une relecture Chicana de la Malinche: Le conflit comme stratégie dans « Never Marry a Mexican » de Sandra Cisneros », *EOLLES*, n° 10, 2019, [<https://gric.univ-lehavre.fr/spip.php?article288>], consulté le 14 mai 2023. 6.

⁵² BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, *op. cit.* 6.

en scène la stupidité handicapante qui résulte d'une telle mise à distance de la réalité. Ainsi, Clemencia ne peut s'empêcher d'éclater de rire lorsqu'elle appelle Drew au milieu de la nuit, que Megan répond au téléphone très poliment et lui passe le combiné : « That dumb bitch of a wife of yours, I said, and that's all I could manage. That stupid stupid stupid. No Mexican woman would react like that. Excuse me, honey. It cracked me up » (*WHC*, 77). Ce que Clemencia trouve hilarant tient peut-être à l'aveuglement que Peggy McIntosh associe au privilège blanc : ceux qui jouissent du plus grand nombre d'avantages systémiques, selon elle, vivent dans une bulle qui les préserve de la réalité et avive leur croyance en des idéaux de justice et de démocratie⁵³. Ce déni génère un effet d'emprisonnement de la psyché qui ne parvient pas à se regarder en face, réprime une part d'elle-même dans une forme de colonisation intérieure et empêche son développement⁵⁴. La manière dont Cisneros ampute l'adjectif répété de manière intensifiée du nom auquel il ferait référence (« that stupid stupid stupid ») suggère une élision et une fragmentation de la personnalité de Megan, partagée, dans l'insulte, entre une partie plus instinctive et un rôle social (« that dumb bitch of a wife of yours »), qui montre bien, comme le dit McIntosh, que les personnes privilégiées notamment blanches sont aussi affectées par le système inégalitaire même si elles ne sont pas minorisées : en ce sens, la blancheur est aussi une catégorie produite par l'ordre racial⁵⁵. Clemencia semble prendre sur elle, dans le rire moqueur, la fissure intérieure au sens littéral que Megan ne parvient pas à assumer (« it cracked me up »). Cisneros et Gurba montrent également cet effet de réclusion et de solipsisme dans la description de pièces hermétiques, supposément fermées au public, dans lesquelles leurs héroïnes pénètrent, comme par effraction.

Ces sentiments négatifs réprimés ne sont pas les seuls à émerger d'une idéalisation morale de la blancheur : chez Gurba, on ressent avec force une forme de colère face à l'injustice d'un ordre hiérarchique dont la narratrice ne prend conscience que trop tardivement et avec vigueur. Dans un chapitre intitulé « The Whites », elle opère ce bouleversement axiologique en une formule lapidaire : « It took me years to figure out that white people are white people and that's not necessarily a good thing » (*M*, 6). Cette « bonne chose » dont il faudrait déconstruire l'évidence – en cessant de la considérer comme naturelle ou nécessaire – doit être entendue au sens éthique du terme. McIntosh dédie un article spécifique à la manière dont le privilège blanc ne contribue pas seulement à traiter de manière soupçonneuse les personnes racisées comme étant intrinsèquement sournoises, duplices ou dangereuses. Ce privilège permet aussi, dans une large mesure, aux personnes blanches d'être épargnées par la loi même lorsqu'elles sont

⁵³ MCINTOSH Peggy, *Privilege, Fraudulence, and Teaching as Learning: Pluralizing Frameworks*, New York, Routledge, 2019. 45.

⁵⁴ *Ibid.* 46.

⁵⁵ *Ibid.* 46.

incriminées, et à considérer leurs vies comme une norme morale de neutralité voire d'idéal vers lequel chacun devrait tendre⁵⁶. Ce phénomène de grâce indue, cet « avantage non mérité [nous traduisons]⁵⁷ », engendre d'importants dommages sociaux selon McIntosh, à commencer par la colère légitime que cela provoque chez les personnes qui ne jouissent pas de telles faveurs⁵⁸. C'est ainsi qu'on peut comprendre l'ironie parfois hostile qui caractérise la prose de Gurba quand il s'agit du groupe des blancs, en les traitant volontairement au pluriel et en insistant sur leur hypocrisie. La critique semble d'autant plus féroce qu'elle semble aller à l'encontre d'une exaltation éthérée, d'une glorification de la blancheur par l'ordre religieux pour dissimuler une différenciation sociale inique : « White girls are the Holy Grails of Western civilization » (*M*, 60). Incidemment, elle associe ainsi l'école catholique dans laquelle elle a étudié à la jeune fille blanche dont elle est tombée amoureuse, comme pour souligner la hiérarchie de valeur qui présidait en ces lieux dans un amalgame faisant de la chapelle le foyer presque naturel de cette jeune fille : « She kept her things in a locker by the chapel » (*M*, 57). C'est avec cet intertexte religieux en tête qu'il faut comprendre l'accusation outrée et choquante qui compare, par la suite, la prétendante à l'épidémie mortelle du SIDA (« She was my AIDS » *M*, 59), pour prendre le contrepied absolu de la sanctification, en l'associant à une maladie conspuée par l'Église et décrite comme un symptôme de punition divine du péché de l'homosexualité. Sans désigner les comportements des femmes blanches qu'elle croise sur sa route comme des vices, elle met en valeur le contraste entre un discours de sublimité spirituelle et la nature plus triviale des hauteurs auxquelles elles accèdent, notamment par le biais de la drogue. Il lui vient cette réflexion alors qu'elle regarde la femme blanche avec qui elle a une liaison prendre de la cocaïne :

When do you think white girls will go extinct? We are more than a decade into the twenty-first century, and I see no indication of their decline.
There are still plenty of them to feel inferior to.
There are still plenty of them to get high with. (*M*, 60)

En traitant les « filles blanches » comme une espèce particulièrement robuste, à la présence immémoriale incomparable et innombrable (« there are still plenty »), elle souligne ironiquement l'absurde invulnérabilité de ces personnes dominantes qui, en dépit de leur comportement qui n'est pas irréprochable – marqué, par exemple, par la toxicomanie (« to get high with ») – ne sauraient tomber de leur piédestal culturel (« to feel inferior to », « no indication of their decline »).

Dans *Mean*, l'agacement face à ces figures inattaquables prend un sens particulier dans la réflexion sur les agressions sexuelles. De fait, Gurba donne à la « victime idéale », dont

⁵⁶ *Ibid.* 19. « whites are taught to think of their lives as morally neutral, normative, and average, and also ideal »

⁵⁷ *Ibid.* 39. «unearned over-advantage»

⁵⁸ *Ibid.* 43.

Larcombe montre qu'elle se définit par une sexualité restreinte⁵⁹, les contours d'une femme blanche, qui porte le nom ironique et célèbre du Dahlia Noir : « Who could do this to such a pretty white girl? Apparently, somebody. Pretty white girls needed to be careful. Pretty white girls needed to stay home.[...] She became famous for being lifeless, pretty and white » (*M*, 157). Comme j'ai pu le montrer, la répétition (« pretty white girls ») met en valeur une obsession culturelle qui adosse innocence et blanchité, dessinant les contours d'une indignation et d'une sollicitude sélective. Selon Anne Cossins, au tribunal, les femmes racisées sont plutôt considérées comme peu fiables et hypersexualisées tandis que les femmes blanches ont tendance à être perçues comme des victimes, des corps sacrés devant être protégés et associés à un idéal de domesticité⁶⁰ (« needed to stay at home »). Même si l'agression sexuelle de la narratrice et celle de Sophia Torres répondent à une « histoire standard [nous traduisons]⁶¹ » dans les mots d'Audrey Yap, c'est-à-dire un récit majoritaire véhiculé par les médias et auquel les gens ont tendance à accorder davantage de crédibilité – en l'occurrence le viol commis par un inconnu dans l'espace public – elles ne bénéficient pas de la même considération lors du procès. Elles font même l'objet de « victim blaming » – ce qui montre, comme le dit Cossins, que l'intersection de la classe, de la race et du genre entrent en compte pour comprendre la lisibilité du corps de la victime face à la justice⁶².

Tout comme Gurba renvoie la pureté supposée de la femme blanche à une légende urbaine, Cathy Park Hong traite explicitement l'innocence de l'enfance blanche comme un mythe auquel elle n'a pas eu accès. Elle situe sa propre enfance dans un rapport d'incompréhension à cette vision idéalisée, qui prend la forme d'un ensemble de souvenirs absents qu'elle ne parvient pas à mobiliser quand elle devient elle-même mère. Elle propose de décrire un sentiment bien distinct de la nostalgie pour désigner ce rapport à la carence mémorielle :

Because my parents never read to me, I first felt a deficit of weight instead of being flooded with nostalgic memories when I began reading to my daughter at bedtime. There should be a word for this neurological sensation, this uncanny weightlessness, where a universally beloved ritual tricks your synapses to fire back to the past, but finding no reserve of memories, your mind gropes dumbly, like the feelers of a mollusk groping the empty ocean floor. (*MF*, 67)

L'apesanteur étrange (« uncanny weightlessness », « a deficit of weight »), l'apathie qui lui fait envisager une comparaison peu flatteuse avec une créature sans volonté (« like the feelers of a

⁵⁹ LARCOMBE Wendy, « The "Ideal" Victim v Successful Rape Complainants: Not What You Might Expect », *Feminist Legal Studies*, vol. 10, n° 2, 2002, p.131-148. 137.

⁶⁰ COSSINS Anne, « Saints, Sluts and Sexual Assault: Rethinking the Relationship between Sex, Race and Gender », *Social & Legal Studies*, vol. 12, n° 1, 2003, p. 77-103. 94.

⁶¹ YAP Audrey S., « Credibility Excess and the Social Imaginary in Cases of Sexual Assault », *Feminist Philosophy Quarterly*, vol. 3, n° 4, 2017, p. 1-24. 4-5.

⁶² Pour le développement complet, voir ADJERAD Gabrielle, « "I just don't want to be so likeable that anyone wants to rape me": queering the affects of trauma in Myriam Gurba's *Mean* », *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, n° 14, 2021, p. 134-160.145-147.

mollusk ») décrite comme idiote (« your mind gropes dumbly ») quand elle essaie de capturer la substance intangible du souvenir, proposent un jeu amusant et ironique ici sur le « poids affectif [nous traduisons]⁶³ » de l'enfance, dont parle Stockton pour expliquer comment leur protection peut servir d'argument massif dans des débats politiques destinés à retirer ou donner des droits à des sujets réels. La description a plus à voir avec la manière dont Bernstein parle d'une construction abstraite et désincarnée de l'enfance⁶⁴. Plutôt que de servir de foyer d'attraction inévitable, le sol se dérobe sous cette construction idéale (« groping the empty ocean floor »), ne laissant apparaître que vide et légèreté. L'innocence ne peut pas rester en mémoire mais conduit à une mise en scène du passé, une représentation théâtrale, une reconstitution vaine ou une ruse purement biologique (« tricks your synapses to fire back to the past »). En l'absence de cet héritage manquant, lorsqu'elle décrit la reconstitution du rituel avec sa fille, Hong est frappée par la fausseté de l'entreprise de filiation : « I am not passing down happy memories of my own so much as I am staging happy memories for her » (*MF*, 67). Cette impression d'imposture dans les sentiments qui l'animent vis-à-vis de l'enfant l'amènent à reformuler explicitement la thèse de Kathryn Bond Stockton, qui parle de l'enfance *queer* comme d'une croissance de biais ou de côté. Pour elle, c'est davantage un regard de biais qu'un regard rétrospectif qu'elle jette sur ces années : « But for myself, it is more accurate to say that I looked sideways at childhood » (*MF*, 68). Le regard de côté se charge ici de connotations dubitatives. Le sous-texte commun aux deux références que Hong mobilise est celui d'une performance de l'enfance : la figure imaginée de l'enfance étant décrite par Stockton comme un costume dans lequel les corps vivants des enfants auraient à se glisser, les besoins de ces enfants imaginés prenant le pas sur ceux des personnes vivantes⁶⁵. Pour Bernstein, la performance de l'enfance est dissimulée par une illusion de naturalité destinée à entériner le pouvoir des adultes⁶⁶. Ailleurs, Hong fait explicitement référence à Bernstein pour décrire la dimension contextuelle et culturelle de cette acception morale : « The alignment of childhood with innocence is an Anglo-American invention that wasn't popularized until the nineteenth century » (*MF*, 69).

L'analogie explicite avec les travaux de Stockton sur l'enfance *queer* génère des interrogations. Même si Hong rejette le trope du « développement arrêté [nous traduisons] » comme représentatif des privilèges d'une fiction blanche d'initiation qui s'ignorerait et dont *The Catcher in the Rye* serait un exemple canonique (« But beyond his privilege, I found

⁶³ STOCKTON Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, op. cit. 3. « affective weight ».

⁶⁴ BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, op. cit. 2-3.

⁶⁵ STOCKTON Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, op. cit. 2 et 5.

⁶⁶ BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, op. cit. 22.

Holden's fixation with childhood even more alien. I wanted to get my childhood over with as quickly as possible. Why didn't Holden want to grow up? », *MF*, 69), elle ne dit rien des connotations impériales d'une telle image que nous avons étudiées dans le chapitre 2, ni même des sous-entendus homophobes de cette expression utilisée par Freud mais aussi par une tradition conservatrice pour délégitimer cette orientation sexuelle⁶⁷. Elle réclame la filiation avec Stockton mais ne s'y inscrit pas de plein droit et la met aussi à distance ce qui montre une difficulté à penser l'intersectionnalité d'une enfance *queer* et racisée, en répétant une séparation entre homosexualité et racialisation qui était déjà présente dans le texte de Stockton.

Hong poursuit avec incrédulité la chimère de l'innocence enfantine en soulignant qu'elle est aussi une production culturelle du mouvement de la Nouvelle Sincérité :

In the mid-aughts, there was even a short-lived movement called New Sincerity, where artists and writers thought that it would be a radical idea to *feel*. "To feel" entailed regressing to one's own childhood, when there was no Internet and life was much purer and realer. Though they prized authenticity above all else, they stylized their work in a vaguely repellent faux-naïf aesthetic that dismissed politics for shoe-gazing self-interest. (*MF*, 70)

Dans la veine des commentaires que l'on a pu trouver précédemment, elle ridiculise avec férocité un mouvement littéraire pour son insuccès (« short-lived ») et la prétention de ses intentions brocardées par les italiques (« thought that it would be a radical idea to *feel* »). Le lien logique entre la sincérité retrouvée et l'enfance fait directement référence au plaidoyer de David Foster Wallace en faveur d'une nouvelle rébellion formelle qui en aurait fini avec l'ironie et renouerait avec l'audace spécifique à l'enfance, celle qui consisterait à s'exprimer au premier degré et sans sous-entendu : « The next real literary "rebels" in this country might well emerge as some weird bunch of "anti-rebels," [...] who have the childish gall actually to endorse single-entendre values⁶⁸ ». La généralisation met aussi en cause, en filigrane, une génération d'écrivains comme Jonathan Safran Foer qui mettent en scène des personnages d'enfants, dont l'intelligence extrême a pu être jugée invraisemblable, et qui seraient néanmoins dépourvus de tout cynisme⁶⁹. La notion de valeur qu'utilise Hong (« prized ») appuie également la critique d'une relégation d'une ambition politique au profit d'intérêts personnels (« dismissed politics ») qui rejoue le glissement qu'observe Viviana Zelizer au vingtième siècle au moment où les enfants cessent de servir de main d'œuvre mais sont néanmoins commercialement évalués émotionnellement⁷⁰. En d'autres termes, l'affectivité que Hong voit dans la Nouvelle

⁶⁷ STOCKTON Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, *op. cit.* 22-23.

⁶⁸ WALLACE David Foster, « E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, n° 2, summer 1993, p. 151-194. 192-193.

⁶⁹ DULK Allard den, *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer: A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*, New York, Bloomsbury Academic, 2015. 96.

⁷⁰ ZELIZER Viviana A. Rotman, *Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children*, New York, Basic books, 1985 ; STOCKTON Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, *op. cit.* 46.

Sincérité tient du calcul. Pour désigner cette innocence comme un simulacre désagréable, sa cible privilégiée n'est autre que Wes Anderson dont elle dit avoir visionné *Moonlight Kingdom* avec effroi. Pour elle, ce film reproduit par son décor (une île) et son propos une ignorance du contexte racial chargé de l'époque. Elle le voit comme une romance déployant des aberrations historiographiques dans un déni dangereux de l'histoire, venant confirmer une sorte d'exceptionnalisme géopolitique américain. La prose de Hong s'engage, a contrario, dans une série de rappels factuels. La critique a notamment travaillé chez Wes Anderson sur la coexistence d'ironie postmoderne et d'un culte de la nostalgie et de l'authenticité⁷¹ : on a aussi bien rattaché son œuvre au film « intelligent » qu'à la Nouvelle Sincérité. Hong semble reprendre à son compte ces remarques sur le ton conflictuel d'Anderson entre sincérité et ironie, et plus généralement la dialectique propre à la Nouvelle Sincérité entre postmodernisme et affectivité⁷², pour en faire un symptôme d'artificialité (« they stylized their work in a vaguely repellent faux-naïf aesthetic »).

2. « Mauvaises filles »

Hong voudrait transgresser les frontières de ce solipsisme de l'innocence pour s'intéresser à des consciences exposées à la violence dès leur plus jeune âge. Comment procéder sans confirmer des stéréotypes amalgamant genre, race et immoralité ? La référence à Bernstein permet effectivement à Hong de réfléchir à l'Autre de cette enfance blanche idéalisée à travers la figure de Topsy dans *Uncle Tom's Cabin*, inspirée des *minstrel shows*⁷³, et exclue du périmètre de la vertu et donc de l'enfance : « Topsy, the enslaved girl is wicked, perverse, and motherless. It's not until Eva hugs her and declares her love for Topsy that Topsy is reborn as an innocent child » (*MF*, 74). Hazel Carby et Ann DuCille ont pu montrer comment le Culte de la Vraie Féminité avait étendu cette exclusion à l'âge adulte en faisant des femmes noires des

⁷¹ BUCKLAND Warren, « Wes Anderson: A "Smart" Director of the New Sincerity? », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 10, n° 1. 2.

⁷² *Ibid.* 2. Jim Collins revient aussi sur la manière dont la technophobie supposée du mouvement dont parle Hong (« when there was no Internet and life was much purer and realer ») relevait aussi de la contradiction étant donné les montants importants investis dans ces films, notamment ceux de Steven Spielberg, liés aux effets spéciaux dans COLLINS Jim, RADNER Hilary, et COLLINS Ava (dir.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York, Routledge, 1993. 260.

⁷³ Voir LOTT Eric, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press, 2013. 5-6. « Although the makeup of minstrelsy changed continually after its emergence at the beginning of the 1830s, it was configured at the height of its popularity as a semicircle of four or five or sometimes more white male performers (there were very rarely female performers in the antebellum minstrel show) made up with facial blacking of greasepaint or burnt cork and adorned in outrageously oversized and/or ragged "Negro" costumes. Armed with an array of instruments, usually banjo, fiddle, bone castanets, and tambourine, the performers would stage a tripartite show. The first part offered up a random selection of songs interspersed with what passed for black wit and japey; the second part (or "olio") featured a group of novelty performances (comic dialogues, malapropistic "stump speeches," cross-dressed "wench" performances, and the like); and the third part was a narrative skit, usually set in the South, containing dancing, music, and burlesque. »

créatures monstrueuses et hypersexuelles définies notamment par leur force de travail⁷⁴. L'immoralité pèse dans les représentations de femmes racisées, et notamment asiatiques qui, selon Gina Marchetti, ont longtemps été soupçonnées par Hollywood de licence, de paganisme ou de violence⁷⁵. Ainsi, l'on peut comprendre les stratégies d'autrices noires à la fin du dix-neuvième siècle qui, comme le dit Bernstein, ont voulu « nier le négatif [nous traduisons]⁷⁶ », et embrasser une éthique de la classe moyenne, parfois ses valeurs religieuses, dans le cadre d'une politique de respectabilité destinée à déjouer cette assignation au vice, particulièrement dans son versant sexuel. Pour Dorlin, l'enjeu de ce qu'elle analyse, en particulier, Carby, tient à des autrices qui veulent faire valoir « une identité féminine positive⁷⁷ » qui leur a été interdite, notamment en embrassant la figure de la mère et les connotations de soin qui lui sont attachées.

Les autrices du corpus ne procèdent pas ainsi et étreignent une supposée négativité morale. Jenny Zhang fait revivre les angoisses racistes liées au Péril Jaune dont Marchetti souligne qu'il apparaît en tant que menace fantasmée pour l'Occident au Moyen-Âge, comme une force occulte et sombre, mêlée de sexualité⁷⁸. Pour Madeline Y. Hsu, cette peur – bien illustrée par le Page Act de 1875, qui interdit aux femmes chinoises de pénétrer sur le territoire états-unien à des fins « obscènes et immorales⁷⁹ » – est remplacée au vingtième siècle par le mythe de la « minorité modèle », mais perdure tout de même sous la forme de nouvelles pressions morales qui pèsent sur la sélection de l'immigration chinoise, notamment autour de l'éducation et de l'emploi⁸⁰.

Dans *Sour Heart*, les petites filles ont un intérêt manifeste pour leur désir et leur sexe. Le temps libre qu'elles passent à observer leurs propres organes génitaux, par exemple, ne vient pas de nulle part. En effet, le texte montre particulièrement bien comment la régulation de la sexualité a été particulièrement ciblée sur les personnes racisées. Cela est perceptible dans le rôle joué par l'institution éducative qui insiste sur la notion de risque :

[...] a woman with spiky blond tips and big pins all over her blazer informed us at a mandatory assembly that we had been targeted as a high-risk school and measures had to be taken to ensure

⁷⁴ BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, op. cit. 42. DUCILLE Ann, *The Coupling Convention: Sex, Text, and Tradition in Black Women's Fiction*, New York, Oxford University Press, 1993. CARBY Hazel V., *Reconstructing Womanhood: the Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, New York, Oxford university press, 1987.

⁷⁵ MARCHETTI Gina, *Romance and the « Yellow Peril »: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993. 2-3.

⁷⁶ BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, op. cit. 42. « For black women novelists of the 1890s, the ideology of passionlessness “negated a negative”; that is, it constituted a form of resistance rather than capitulation to middle-class values. »

⁷⁷ DORLIN Elsa, « Dark care : de la servitude à la sollicitude », dans Sandra LAUGIER et Patricia PAPERMAN (dir.), *Le Souci des autres : Éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020, p. 117-127, [<https://books.openedition.org/editionsehess/11656>], consulté le 8 avril 2023.

⁷⁸ MARCHETTI Gina, *Romance and the « Yellow Peril »*, op. cit. 2.

⁷⁹ HSU Madeline Yuan-yin, *The Good Immigrants: How the Yellow Peril Became the Model Minority*, Princeton, Princeton University Press, 2015. 248.

⁸⁰ *Ibid.* 22 et 248.

for the future. She spoke to us spitefully, as if we were awful, terrible children, and used the words "at risk" several times without going into detail. What were we at risk for? (SH, 54-55)

L'objectif informatif de l'exposé est tourné en dérision et considéré comme une pure manifestation de pouvoir, les aspects menaçants de la conseillère étant amplifiés (« spiky blond tips and big pins »). Elle est présentée comme un commandant annonçant une attaque (« we had been targeted »). La prévention sexuelle est ici totalement enfermée dans des préoccupations morales, associant implicitement le rapport sexuel à un tabou, dont on ne peut même pas parler (« without going into detail »). Le ton accusateur est frappant car il est opposé à l'ignorance relative des jeunes filles dont la curiosité érotique est simplement éveillée : il est intéressant de noter que ces dernières sont traitées comme des menaces plutôt que comme des victimes en puissance, ce qui est approfondi dans la suite du texte lorsque la mère de Lucy associe la menace et le « risque » au fait qu'il y ait trop de personnes racisées dans l'école de sa fille : « After I told my mother about the assembly, she started to fret that there were too few white kids in my school » (SH, 55). La timidité initiale des élèves dans le cours de prévention laisse bientôt place à une frénésie de questions ainsi qu'à une épidémie de masturbation provoquée par le visionnage de l'adaptation de *Lady Chatterley's Lover*. La nature hygiéniste des réponses sans rapport avec l'existence des héroïnes est bien représentée par l'image d'un dessin de vagin comparé à un jouet en plastique hors de prix : « Francine and I had renamed it "tame education" from the very first diagram of a vagina that looked like a deluxe Polly Pocket opened on its side, and anyway, if we wanted to see a vagina couldn't we just look at our own? » (SH, 57). Le jeu de mots sur « tame » souligne bien l'ambiguïté d'une instruction qui a moins pour objet d'édifier que de dompter et de discipliner les corps.

Le choix de cette « négativité morale » des sentiments permet aussi à Zhang d'inscrire ses descriptions dans un courant culturel des années 1990, celui du « girl power ». Inspiré par le mouvement punk Riot Grrrl, il a également été utilisé pour décrire les « conceptions popularisées du féminisme⁸¹ », selon les termes de Kent A. Ono, comme les représentations positives de femmes puissantes dans la culture populaire (Ally McBeal, Buffy), notamment sous les traits de la « mauvaise fille » (« bad girl »). L'une des critiques de ces représentations, au-delà de leur aspect dépolitisé, est la racialisation du « girl power », phénomène qui a vu l'« insolence » dans toutes ses ramifications devenir l'apanage des filles blanches occidentales. Dans cette frénésie médiatique, dans ce déferlement de représentations féministes populaires, comme le dit Ono, les *filles* devaient « être lues comme des filles (blanches) [nous

⁸¹ ONO Kent A., « To Be a Vampire on Buffy the Vampire Slayer : Race and ("Other") Socially Marginalizing Positions on Horror TV », dans Elyce Rae HELFORD (dir.), *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2000. 165. « popularized conceptions of feminism ».

traduisons]⁸² », les filles de couleur comme des rivales ou, dans le meilleur des cas, des victimes – destinées, en tous les cas, à mourir. Zhang propose parfois des portraits d'héroïne qui tiennent du morceau de bravoure tant elle leur confère ces qualités d'agressivité et d'invulnérabilité propres au « girl power ». Il en va ainsi du portrait de la jeune fille en gangster de Soo-Jin :

She was the leader of a Korean gang and she was a true knockout, the kind of beautiful that was unapproachable and heightened by rumors of her sadism. You wanted to stare at her but you couldn't—it would get you jumped after school or worse. [...] She was a gangster with the face of a heartbreaker. (*SH*, 221)

Ici, la beauté dont Michelle S. Bae a dit qu'elle était un trait politique du mouvement lorsqu'il était approprié par des jeunes filles racisées⁸³ s'allie à l'invincibilité de Soo-Jin (« it would get you jumped after school or worse ») pour donner à cette dernière l'allure du tueur et de la fille survivante dont parle Carol J. Clover dans le film d'horreur canonique⁸⁴, une véritable héroïne qui défait tous ses antagonistes et infiltre un genre associé à la masculinité américaine (« She was a gangster with the face of a heartbreaker »).

L'assignation à la débauche peut être humiliante lorsqu'elle est vécue de manière involontaire, comme c'est le cas pour Cathy Park Hong qui, à l'âge de sept ans, porte à son insu un T-shirt Playboy sans pouvoir décoder les connotations de dépravation associées au signe (« I didn't know why the bunny was bad. No one would tell me why it was bad », *MF*, 76), tout en étant, de fait, traitée comme une adulte qui en saurait plus que les autres (« One characteristic of racism is that children are treated like adults and adults are treated like children », *MF*, 77). Elle peut être une marque de fierté comme dans *Mean* lorsque la narratrice inverse les polarités du devoir et dit s'être conformée à un stéréotype de turpitude pour se hisser, par le travail, à la hauteur d'un devoir d'exemplarité : « Young people of color are supposed to enjoy looting and eating trans fats, not sustained silent reading, but I found a way to reconcile my assigned stereotype with my passions » (*M*, 35). En associant l'effort moral au crime et le laisser-aller à la lecture (« my passions »), elle déconstruit le mythe d'une nature instinctivement mauvaise.

Dans la nouvelle « One Holy Night » de Sandra Cisneros, l'avilissement de la jeune fille a des accents religieux. L'adolescente qui figure au cœur de la nouvelle est la proie d'un homme bien plus âgé alors qu'elle vend des concombres dans la rue et se retrouve enceinte au grand désespoir de sa famille : « I don't know how many girls have gone bad from selling cucumbers. I know I'm not the first. My mother took the crooked walk too, I'm told, and I'm sure my Abuelita has her own story, but it's not my place to ask » (*WHC*, 28). L'association de

⁸² *Ibid.* 167. « When girls are discussed in articles generally, *girls* is to be read as (white) girls. »

⁸³ BAE Michelle S., « Interrogating Girl Power: Girlhood, Popular Media, and Postfeminism », *Visual Arts Research*, vol. 37, n° 2, 2011, p.28-40. 36.

⁸⁴ CLOVER Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015. 35-36.

l'acte sexuel avec cet homme bien plus âgé (dont nous n'apprenons le véritable âge qu'à la fin de l'histoire) à une forme de pourriture de la jeune fille (« gone bad ») et l'imaginaire de la flétrissure associée par euphémisme au fruit défendu posent question, tant il est évident qu'elle paie le prix d'une agression qui lui est infligée comme si elle en était coupable, rappelant de manière ironique les affinités proposée par la littérature entre l'Ève biblique et Satan ou la figure de la tentation coupable⁸⁵. Une dépréciation implicite associe la défloration à l'impureté et au démoniaque (« But Uncle Lalo says if they had never left Mexico in the first place, shame enough would have kept a girl from doing devil things », *WHC*, 28). La manière dont l'héroïne propose un lien avec l'expérience de sa mère et de sa grand-mère montre bien la nature genrée du diagnostic d'indiscipline (« willfulness ») dont parle Sara Ahmed et qui émane souvent d'un regard social sur les femmes : l'agresseur de l'héroïne, le dénommé Boy Baby se révèle à la fin être un tueur en série fugitif, ayant littéralement échappé à la loi. Son indiscipline semble avoir été encouragée plus que punie par la société⁸⁶. Celle-ci condamne, par opposition, la jeune fille qui tombe enceinte à être ostracisée et assignée à résidence.

Cette nouvelle, comme le rappelle Julia Sills, est très peu discutée par la critique parce qu'elle est consciente de sa propre difficulté⁸⁷. Ceci est principalement dû au fossé entre l'insistance de la narratrice à mettre l'accent sur son agentivité sexuelle et le récit qui nous confronte à ce qui est défini par la loi comme un viol, un enfant mineur n'étant pas en mesure de consentir⁸⁸. Pour Sills, l'insistance à présenter la relation avec Boy Baby comme son désir déconstruit l'image de l'innocence enfantine au prisme du mythe aztèque de Coatlicue. Il est vrai que l'héroïne n'est pas idéalisée, en se montrant prête à rejeter la faute sur les plus infortunés qu'elle, soulignant que le jugement moral résulte souvent d'une partition sociale⁸⁹ : « It's a good thing we live in a bad neighborhood. There are always plenty of bums to blame for your sins » (*WHC*, 31). Cependant, il semble que ce qui est difficile dans cette nouvelle, et qui génère des sentiments négatifs, ne tient pas à l'idée que la voix du texte incarnerait à la fois une enfant et une adulte, un mélange d'innocence et de corruption ou de spontanéité ou de recul⁹⁰. C'est bien la voix d'une enfant que l'on entend dans le romantisme invétéré du texte, dans la déclaration absolue qui perdure alors même qu'il est révélé que Boy Baby n'est pas un

⁸⁵ GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2000. 196.

⁸⁶ AHMED Sara, *Willful Subjects*, Durham, Duke University Press, 2014. 90.

⁸⁷ SILLS Julia, « Resisting Containment: Relocating Subjectivity in Sandra Cisneros's "One Holy Night" », *Critical Theory and Social Justice: Journal of Undergraduate Research Occidental College*, vol. 3, n° 1, Spring 2013, p. 2-24. 9.

⁸⁸ *Ibid.* 13-14.

⁸⁹ AHMED Sara, *Willful Subjects*, *op. cit.* 94.

⁹⁰ SILLS Julia, « Resisting Containment: Relocating Subjectivity in Sandra Cisneros's "One Holy Night" », *art. cit.* 13.

descendant de prince aztèque mais un tueur en série (« Then I couldn't read but only stare at the little black-and-white dots that make up the face I am in love with »). Ce qui dérange ici tient au décalage de lecture et à l'incrédulité que ces propos nous font ressentir : il nous semble qu'il faut lire cette héroïne comme une narratrice peu fiable. Conformément à la temporalité présente des nouvelles de Cisneros analysée dans le chapitre précédent, la douleur consiste en ce qu'elle exclut la temporalité longue du traumatisme. Les violences sexuelles dans l'enfance, comme l'ont montré Pierre Niedergang et Tal Piterbraut-Merx, sont souvent requalifiées dans l'après coup : « la difficulté, c'est que cette violation du moi-corps, de l'intégrité psychique et corporelle ne se manifeste pas toujours au moment de l'événement⁹¹ ». Ils voient d'ailleurs dans de nouvelles conceptions de l'affectivité qui apparaissent dans la théorie *queer* une manière de penser la longue période qui précède leur reconnaissance politique et psychique. La nouvelle fragmentaire de Cisneros ne nous laisse que deviner l'ironie dramatique de ce traumatisme futur. Par ailleurs, le texte a peut-être été laissé de côté car il suscitait, dans sa réception, une partition que Piterbraut-Merx et Niedergang jugent factice entre matérialisme structurel et micro-pouvoir, féminisme et théorie *queer*, normativité et antinormativité autour de la question sexuelle, division qui est néanmoins toujours entretenue de manière douloureuse. Une certaine injonction à l'antinormativité pourrait certainement oblitérer la violence qui a pu être défendue comme pratique minoritaire ou « initiation » sans que celle-ci soit « politiquement subversive ». L'apparent fossé entre ces deux positions peut être résorbé par une approche *queer et féministe* du texte qui ne relativise pas la violence sexuelle, et la décrit de manière normative, en tant qu'elle peut « faire violence aux sujets enfants qui deviendront adultes⁹² ».

Il reste que le texte de Cisneros ne donne pas l'impression d'un consentement extorqué et montre plutôt, comme l'avance Eric Dubreucq au sujet du *Consentement* de Vanessa Springora, comment « l'illusion amoureuse dissimule et recouvre de son brillant "romantique" [...] une relation qui ne peut être qu'un rapport de pouvoir dans lequel le fort écrase le faible⁹³ ». Cette simultanéité de l'existence du désir de la jeune fille et de l'« irréductible inégalité des expériences », de l'impossibilité de « combattre à armes égales⁹⁴ », de l'abus structurel que constitue la relation et de l'insuffisance de son consentement, nous amènent à lire ces déclarations d'amour avec amertume, dans la contradiction intrinsèque qu'elles recèlent. On peut aussi être incertain vis-à-vis du projet de Cisneros elle-même. Si pour Sills, elle ajoute les

⁹¹ NIEDERGANG Pierre et PITERBRAUT-MERX Tal, « Violence sexuelle ou "initiation" ? : Communautés, trauma et normativité queer », *GLAD!*, n° 10, 2021, [<http://journals.openedition.org/glad/2734>], consulté le 16 mars 2023.

⁹² *Ibid.*

⁹³ DUBREUCQ Éric, « La faiblesse et le pouvoir. Réflexions sur Le Consentement de V. Springora », *Le Télémaque*, vol. 58, n° 2, 2020, p. 15-30. 21.

⁹⁴ *Ibid.* 29.

révélations criminelles sur Boy Baby pour accentuer la punition poétique du personnage⁹⁵, ne cherche-t-elle pas à proposer un désagrément de lecture qui nous invite à nous questionner sur notre tendance à disqualifier la volonté autonome des jeunes filles, à rendre désagréable l'expression de leur désaccord, à conclure, comme le dirait Ahmed, que la volonté éclipse parfois la pensée et sert un programme purement égoïste⁹⁶ ? Si c'est le cas, la douleur à lire cette intrigue et l'affectivité contrariée qui émanent de cette histoire peuvent tenir au geste problématique qu'il y aurait à présenter comme subversif, comme un désir qui dérange, ce qui est en réalité le produit d'une culture majoritaire et hégémonique qui encourage de manière massive les abus des enfants. Il est impossible de savoir si Cisneros parle consciemment de l'aliénation de son personnage, qui vit intérieurement sa transgression morale comme une marge de manœuvre alors qu'elle n'est qu'une oppression supplémentaire, ou de sa propre aliénation.

Le sous-texte biblique qui associe le féminin et le péché est aussi présent dans *Lucy*. Jamaica Kincaid ne nous révèle qu'à la fin du roman les origines du prénom de l'héroïne que la mère dit inspiré par Lucifer :

It was this sight that was before me when I asked my mother why she had named me Lucy. The first time I asked, she made no reply, pretending that she had not heard me. I asked again, and this time under her breath she said, "I named you after Satan himself. Lucy, short for Lucifer. What a botheration from the moment you were conceived." I not only heard it quite clearly when she said it but I heard the words before they came out of her mouth. And yet I said, "What did you say?" But she wouldn't repeat it; she only said, "Why do you torment me so?" and wouldn't speak to me anymore. In the minute or so it took for all this to transpire, I went from feeling burdened and old and tired to feeling light, new, clean. I was transformed from failure to triumph. It was the moment I knew who I was. When I was quite young and just being taught to read, the books I was taught to read from were the Bible, *Paradise Lost*, and some plays by William Shakespeare. I knew well the Book of Genesis, and from time to time I had been made to memorize parts of *Paradise Lost*. The stories of the fallen were well known to me, but I had not known that my own situation could even distantly be related to them. Lucy, a girl's name for Lucifer. (*L*, 153)

Les épreuves qu'a apparemment infligées l'enfant à la mère sont redoublées par le calvaire de l'interrogatoire que la mère fait mine de ne pas entendre et qu'elle décrit comme une torture (« Why do you torment me so? »). La transformation du chagrin de Lucy en joie triomphante (« I went from feeling burdened and old and tired to feeling light, new, clean. I was transformed from failure to triumph ») peut s'expliquer par l'exploration par Kincaid, selon Jana Evans Braziel, d'une figure de Lucifer qui ne serait pas entièrement destructrice et négative comme chez saint Augustin mais qui s'inspirerait de l'ontologie créatrice que l'on trouve chez Dante⁹⁷.

⁹⁵ SILLS Julia, « Resisting Containment: Relocating Subjectivity in Sandra Cisneros's "One Holy Night" », art. cit. 15.

⁹⁶ AHMED Sara, *Willful subjects*, op. cit. 154. « And then: it is as if she disagrees because she is disagreeable; it is as if she opposes something because she is being oppositional. To be filled "with will" is to be emptied "of thought" as if speaking about injustice, about power, about inequality, is just another way of getting your way. Those who "get in the way" are often judged as "getting their own way". »

⁹⁷ BRAZIEL Jana Evans, *Caribbean Genesis: Jamaica Kincaid and the Writing of New Worlds*, Albany, State University of New York Press, 2009. 81 et 94.

Lucy change d'appréciation de Lucifer et, du même coup, de regard sur elle-même, en transformant le rien en une existence fondatrice. La dimension créatrice de ce choix diabolique est palpable dans la manière dont elle semble agir comme un devin et souffler les mots de sa mère (« I heard the words before they came out of her mouth »). Ce sentiment d'épiphanie lui permet de faire le lien avec une tradition culturelle à laquelle elle se sentait étrangère (« I had not known that my own situation could even distantly be related to them »). En revisitant cette identification, elle en explore aussi peut-être la dimension anticoloniale car comme le dit Braziel, dans le monde inversé de Lucifer, les anges présumés peuvent se révéler être des brutes coloniales et les opprimés se libèrent de leur stigmatisme moral⁹⁸. Cette permutation tient aussi au syncrétisme complexe avec des religions caribéennes créolisées qui figurent selon elle chez Kincaid dans la présence, en filigranes, de la diablesse. L'ambivalence de cette dernière, qui n'est pas la source de tous les maux, perturbe le schéma chrétien manichéen⁹⁹. Pour Braziel, Kincaid nous force à voir à travers les yeux des déçus et des damnés dans un système social encadré moralement¹⁰⁰. Elle développe aussi une affinité étymologique spatiale entre le « diabolique » et le « diasporique », le premier terme venant du grec *dia-ballo* qui signifie jeter à travers et le second ayant davantage un sens de dispersion. Lucifer, qu'elle voit chez Kincaid comme une figure mobile, existe de manière liminaire entre le paradis et l'enfer¹⁰¹. Elle trouve intrigant le renversement que propose Kincaid entre les polarités météorologiques habituelles qui font d'Antigua, décrit comme un brasier tropical, un endroit paradisiaque, tandis que New York, ville glaciale, devient un foyer de mort et de désespoir. Elle donne toutefois aux deux lieux une dimension infernale, déjouant de ce fait une vision coloniale de l'île comme paradisiaque¹⁰². Dans *Sour Heart*, l'arrivée aux États-Unis est aussi traitée comme une forme de corruption tant le pays est présenté, notamment par des parents inquiets, comme une Babylone dégénérée où la dépravation et la malveillance règnent : « America was crawling with rapists and addicts, fucked-up nurses at free clinics who gave you a live dose of HIV instead of the measles vaccine because they didn't like the shape of your eyes » (*SH*, 185). La dernière phrase qui montre que Lucy savoure la répétition de son prénom¹⁰³ (« Lucy, a girl's name for Lucifer ») nous met sur la piste d'une intrigante satisfaction négative que Braziel désigne comme une délectation ou un ravissement¹⁰⁴. Contre une tradition protestante dont parle Ahmed

⁹⁸ *Ibid.* 82.

⁹⁹ *Ibid.* 95.

¹⁰⁰ *Ibid.* 99.

¹⁰¹ *Ibid.* 95-97.

¹⁰² *Ibid.* 93-94 et 96.

¹⁰³ Auparavant, elle avait emprunté celui d'Enid à Enid Blyton ce que Braziel considère comme une première étape sur le chemin de la malice enfantine, en rupture avec le modèle d'enfant désiré par la mère. *Ibid.* 86.

¹⁰⁴ *Ibid.* 85. « Yet Lucy, like Annie John, learns to playfully embrace and diabolically delight in her own transgressions ».

pour laquelle l'enfant est, par définition, mauvais, et doit être corrigé, le sentiment de victoire qu'éprouve Lucy peut être imputable au refus d'acquiescer, par la force, une bonne volonté, mais, précisément, de se laisser aller de manière négligente et insouciant, de faire ce qui est plaisant et en accord avec son désir¹⁰⁵, de ne pas se débattre contre l'accusation mais d'accepter qu'elle « veuille ce qu'elle n'est pas censée vouloir¹⁰⁶ ». Ce désaccord la rend peut-être désagréable ou têtue mais elle ne s'ajustera pas à un ordre injuste même si cela a lieu au détriment de son innocence (« I was twenty years old—not a long time to be alive—and yet there was not an ounce of innocence on my face », *L*, 153).

L'apprentissage de la désinvolture face à l'accusation de noirceur morale, le laisser-aller dans la négativité créatrice n'ont pas lieu dans *Americanah*. Le roman parle davantage de la tragédie qui consiste à être désignée comme dangereuse lorsque l'on exprime une injustice, de la frustration qui naît lorsque l'on est disqualifiée comme effrayante et de l'impasse qui se présente lorsque les préjugés sont tellement forts qu'on ne peut que les confirmer. Dans un épisode du livre, Ifemelu cherche désespérément du travail lorsque le chien de sa colocataire mange son bacon. Interloquée et interdite, elle demande des comptes mais l'autre impute le scandale au fait qu'Ifemelu déteste l'animal (elle avait précédemment suggéré qu'elle était susceptible de le manger, étant donné ses origines) puis répond par une accusation de magie noire qu'elle réfute immédiatement sur le ton de la plaisanterie :

“You better not kill my dog with voodoo.”

“What?”

“Just kidding!” Elena said.

Elena was smirking, her dog's tail wagging, and Ifemelu felt acid in her veins; she moved towards Elena, hand raised and ready to explode on Elena's face, before she caught herself with a jolt, stopped and turned and went upstairs. She sat on her bed and hugged her knees to her chest, shaken by her own reaction, how quickly her fury had risen. Downstairs, Elena was screaming on the phone: “I swear to God, bitch just tried to hit me!” Ifemelu had wanted to slap her dissolute room-mate not because a slobbering dog had eaten her bacon but because she was at war with the world, and woke up each day feeling bruised, imagining a horde of faceless people who were all against her. (*A*, 152)

Ici, la rage contenue d'Ifemelu et le choc que représente l'allégation s'expliquent par une invocation du trope bien inscrit dans la culture populaire états-unienne de la « voodoo queen » (« You better not kill my dog with voodoo ») qu'analyse en profondeur Jade Connolly-Cepurac. Selon elle, tandis que la figure de la sorcière blanche devient le symbole de l'émancipation féministe sur le petit écran dans les années 1960, prolifèrent dans le cinéma d'horreur notamment mais aussi dans la presse¹⁰⁷ des représentations fantasmées de femmes noires primaires, bestiales et malveillantes pratiquant le « voodoo¹⁰⁸ », à bien distinguer de la religion

¹⁰⁵ AHMED Sara, *Willful subjects*, *op. cit.* 85 et 95.

¹⁰⁶ *Ibid.* 80. « what you want to have if you are to have what you're not supposed to want ».

¹⁰⁷ CONNOLLY-CEPURAC Jade, *Black Magic Women: How Racial and Gender Stereotypes Shaped Witch Archetypes in U.S. Popular Culture in the Long Sixties*, Master of Arts, Ann Arbor University, 2021. 21-22.

¹⁰⁸ *Ibid.* 4-6.

haïtienne vaudou¹⁰⁹, construite et déformée comme dangereuse en raison de son association induite avec la Révolution haïtienne¹¹⁰.

Cette figure caricaturale, produit de la suprématie blanche, combine les archétypes plus anciens de la *mammy* déssexualisée et de la *jezebel* séductrice¹¹¹. La posture qu'adopte Ifemelu (« Ifemelu felt acid in her veins ; she moved towards Elena, hand raised and ready to explode on Elena's face ») réveille certainement, pour Elena, une tradition filmique qui fait de la femme noire un monstre effrayant dont la colère légitime est envisagée avec horreur. Ce qui est intéressant dans la suite du texte est qu'Ifemelu est effrayée par son propre comportement. Vulnérable et recroquevillée, elle réfléchit à ses motifs (« Ifemelu had wanted to slap her dissolute room-mate not because a slobbering dog had eaten her bacon but because she was at war with the world »). La « guerre contre le monde » dont elle fait état, qui suppose qu'Ifemelu se sent menacée par un danger constant, évoque l'idée d'autodéfense pathologisée pour les minorités opprimées dont parle Elsa Dorlin¹¹². Sa comparaison à une proie montre aussi que la démonisation de la « voodoo queen » a historiquement, en réalité, justifié des abus et des meurtres de femmes noires dans les années 1950 et 1960¹¹³. Le sentiment de persécution, généré par une oppression réelle, peut surprendre et donner lieu à une colère qui ne se maîtrise pas. Pour Lisa Tessman, il peut exister un conflit entre la préservation de son propre bien-être, une éthique eudémoniste, et d'autre part la volonté de rendre la vie de tout le monde possiblement bonne : ceux qui résistent à l'oppression sortent d'un schéma d'interdépendance et entrent dans une dimension de lutte, ce qui peut entraver leur bonheur et donc leur accès à la vertu¹¹⁴. Il faut, selon elle, prendre en compte la nature non-idéale de l'environnement pour voir comment la discrimination consiste aussi en une exclusion du champ de l'éthique. De fait, tout le roman parle du dilemme d'Ifemelu, dont la différence est constamment associée à une difficulté : « Why must this girl be a troublemaker? I have been saying it since, that it would be better if she was a boy, behaving like this. » (A, 52). Elle apprend à aimer cette image, au moins en surface : « She had always liked this image of herself as too much trouble, as different, and she sometimes thought of it as a carapace that kept her safe » (A, 60). Le texte insiste cependant sur le malentendu qui préside à cette association. Être lu comme une source de perturbations ou d'ennuis pour Tyrone Palmer, au sujet de Serena Williams, est un piège qui ne peut conduire qu'à une forme d'implosion telle qu'on la lit dans *Citizen* de Claudia Rankine car les sentiments

¹⁰⁹ *Ibid.* 4. Voir aussi RAMSEY Kate, « “Voodooism” to “Vodou”: Changing a US Library of Congress Subject Heading », *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, n°2, Fall 2012, p. 14-25.

¹¹⁰ CONNOLLY-CEPURAC Jade, *Black Magic Women*, *op. cit.* 24-25.

¹¹¹ *Ibid.* 9.

¹¹² DORLIN Elsa, *Se défendre*, *op. cit.* 9.

¹¹³ *Ibid.* 22.

¹¹⁴ TESSMAN Lisa (dir.), *Feminist Ethics and Social and Political Philosophy: Theorizing the Non-Ideal*, Dordrecht/New York, 2009. 51.

noirs, comme il le dit, sont souvent mal lus par autrui. Le sujet noir est ainsi exclu de la relation, soit qu'il soit considéré comme illisible et opaque, soit qu'il soit associé à une excessivité passionnelle générant de la peur¹¹⁵. L'opacité, comme versant inversé de ce qui est mal lu comme hyperémotivité, n'est pas une porte de sortie, selon lui, mais plutôt une condition préalable qui justifie la violence (sur le mode du « je ne vous avais pas vraiment vu [nous traduisons]¹¹⁶ »).

Même s'il est suggéré par sa tante que ce tempérament aurait été plus commode si elle avait été un garçon, le sort de l'enfant africain-américain de genre masculin dans *Americanah* n'est pas plus enviable. À bien des égards, il est traité comme la figure de l'enfant noir dont parle Bernstein, le « pickaninny » inspiré par Topsy dans *Uncle Tom's Cabin*. Celui-ci, grotesque et déshumanisé, figure dans toute une série de productions culturelles inspirées de Harriet Beecher Stowe qui accréditent des thèses racistes polygénétiques¹¹⁷. Ces productions développent notamment le mythe d'une insensibilité biologique à la douleur, contrairement à Stowe qui suggérait que cet endurcissement était dû à une histoire personnelle d'abus¹¹⁸. Dike est constamment considéré comme agressif par ses professeurs et par ses camarades ; il est soupçonné d'avoir volé des ordinateurs et de vendre de la drogue, ce qui préfigure un sort décrit par Peggy McIntosh comme une moins grande tolérance du système judiciaire à l'égard de l'homme noir qu'il est plus susceptible d'envoyer en prison¹¹⁹. La résistance imaginaire à la douleur du « pickaninny » qui supposerait l'absence d'un besoin de protection est utilisée, selon Bernstein, comme justification de la violence à son endroit¹²⁰. Cette insensibilité, chez Adichie, est plutôt celle des professeurs qui prétendent ne rien voir alors qu'il est l'un des deux enfants noirs de son école (« we don't see him as different at all », A, 172). Elle est aussi l'indifférence feinte qu'apprend à maîtriser Dike lorsqu'il confie à sa tante qu'il n'est pas étonné d'être accusé, avec nonchalance et d'un ton presque amusé (« You have to blame the black kid first », A, 349). L'accoutumance à la violence est feinte, ne fait que museler sa souffrance puisqu'en réalité ce traitement différencié conduit Dike à une tentative de suicide. En ce sens, à bien des égards, il semble empiégé par le sillage de la construction du « pickaninny » dans la culture états-unienne contemporaine dont parle Hong : « White boys will always be boys but black

¹¹⁵ TYRONE S. PALMER, « "What Feels More Than Feeling?" », art. cit. 43-46.

¹¹⁶ *Ibid.* 41-42.

¹¹⁷ BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, op. cit. 16.

¹¹⁸ *Ibid.* 45 et 51.

¹¹⁹ Dans un billet de blog, Adichie fait explicitement référence au test sur le privilège blanc de Peggy McIntosh en des termes laudatifs : « If both are caught for drug possession, say, the white guy is more likely to be sent to treatment and the black guy is more likely to be sent to jail. [...] Professor Hunk just suggested I post this, a test for White Privilege, copyright a pretty cool woman called Peggy McIntosh. If you answer mostly no, then congratulations, you have white privilege. [...] If you swear, or dress shabbily, do you think that people might say this is because of the bad morals or the poverty or the illiteracy of your race? » (A, 346-347)

¹²⁰ BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence*, op. cit. 52.

boys are ten times more likely to be tried as adults and sentenced to life without parole » (*MF*, 74).

II. Pouvoir et soin

La centralité du concept d'« innocence » dans la vie politique depuis la fondation de Médecins Sans Frontières en 1968 explique, selon Myriam Ticktin, l'émergence d'un « gouvernement humanitaire » qu'a défini Didier Fassin, une manière de faire de la politique qui se concentre sur la réduction des souffrances individuelles, trie les bénéficiaires et donne, paradoxalement, à la « Femme du Tiers Monde » une place de choix dans la priorité des aides¹²¹. Cette nouvelle forme de pouvoir prend une allure morale : celle du soin de ceux qui ne sauraient s'occuper d'eux-mêmes, celle du plaisir associé aux bonnes œuvres et de l'espoir de rédemption. L'innocence devient aussi l'apanage des dominants, dans son étymologie renvoyant à l'absence de connaissance : c'est grâce à un projet actif d'ignorance des rapports inégalitaires que cette « classe de sauveurs¹²² » se voit conférée des privilèges qui leur permettent de parvenir à leurs fins. La deuxième partie de ce chapitre s'intéressera à la manière dont le pouvoir peut s'approprier des catégories morales, comme celles du soin, pour se consolider. Nous nous intéresserons aussi à la manière dont les textes suggèrent que l'on peut être contraint au *care*, ce qui nous conduira à étudier des portraits de mères ambivalentes.

1. Générosité et domination

Dans un premier temps, nous travaillerons sur l'entrecroisement de la générosité et de la domination dans les satires de sauveurs blancs ainsi que dans les équilibres inégaux qui se jouent entre frères et sœurs chez Adichie et Lahiri.

a) *Sauveurs blancs*

Chez Adichie, on voit comment la transcendance morale peut servir de prétexte à une forme de mainmise géopolitique, comme en témoignent ses réflexions sur le rapport de charité entre le Nigéria et les États-Uniens qu'elle rencontre lors d'une soirée organisée par la femme pour qui elle travaille :

Ifemelu gazed at them. There was a certain luxury to charity that she could not identify with and did not have. To take “charity” for granted, to revel in this charity towards people whom one did not know—perhaps it came from having had yesterday and having today and expecting to have

¹²¹ TICKTIN Miriam, « A world Without Innocence », *American Ethnologist*, vol. 44, n° 4, 2017, p. 577-590. 580-582.

¹²² *Ibid.* 583. « a class of saviors ».

tomorrow. She envied them this. [...] Ifemelu wanted, suddenly and desperately, to be from the country of people who gave and not those who received, 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, 169-170)

La manière dont Ifemelu ironise sur l'abondance de capital et le confort matériel comme conditions de la générosité (« perhaps it came from having had yesterday and having today and expecting to have tomorrow ») rappelle une vision presque anthropologique du don qui emprunte au potlatch au sens où le définit Marcel Mauss, un cadeau somptuaire, « un don considérable de richesses offertes ostensiblement dans le but d'humilier, de défier et d'obliger un rival¹²³ ». Adichie substitue à l'admiration que pourrait générer de nobles comportements des sentiments négatifs : une incrédulité vis-à-vis de la pureté des motifs mais surtout l'impression d'une tenace infériorité, la consolidation d'une haine de soi symbolisée par un regard envieux (« she envied them this », « Ifemely wanted, suddenly and desperately, to be from the country of people who gave and not those who received »).

Pour Katherine Hallemeier, *Americanah* est un roman qui mène à bien les vœux impies formulés par Ifemelu dans la dernière phrase citée : grâce au récit de retour final, Adichie esquisse la possibilité utopique d'un capitalisme dépris des logiques raciales, permettant rétrospectivement de jeter un regard condescendant et plein de pitié sur les États-Unis¹²⁴. Jennifer Terry analyse la satire de la charité que l'on trouve dans le roman et suggère que, dans ce passage, Adichie montre que le don a peu à voir avec la redistribution des richesses mais beaucoup avec le privilège. La pitié et l'empathie, selon elle, deviennent des biens luxueux que l'on peut ou non se permettre¹²⁵ (« a certain luxury to charity », « those who could afford copious pity and empathy »). Plus encore, j'ajouterais que les connotations économiques du passage s'expliquent par l'influence supposée dans le texte d'Adichie d'une série de prises de positions sur Tweeter puis dans un article de *The Atlantic* de Teju Cole¹²⁶ sur ce qu'il appelle « le complexe industriel du Sauveur Blanc [nous traduisons] ». Les textes de Cole naissent en 2012 suite à la viralité d'une campagne vidéo intitulée Kony 2012 et destinée à provoquer l'arrestation d'un chef de guerre en Ouganda. Cole s'insurge notamment contre la tonalité sentimentale du clip, symptomatique selon lui des manifestations de l'interventionnisme blanc en Afrique, surtout soucieux de sa propre satisfaction émotionnelle au détriment d'autrui (« I

¹²³ Cité dans BATAILLE George, *La part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967. 33.

¹²⁴ 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*, vol. 47, n° 2, 2015, p. 231-245. 232-235 et 242-243.

¹²⁵ WYATT Jean et GEORGE Sheldon (dir.), *Reading Contemporary Black British and African American Women Writers: Race, Ethics, Narrative Form*, New York, Routledge, 2020. 43-44.

¹²⁶ COLE Teju, « The White-Savior Industrial Complex », *The Atlantic*, 21 mars 2012, [<https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>], consulté le 9 avril 2023. L'influence de l'article sur le texte d'Adichie semble avérée, notamment dans la manière dont le blog d'Ifemelu reprend l'expression « racially charged » comme exemple emblématique de l'euphémisme raciste (A, 351).

deeply respect American sentimentality the way one respects a wounded hippo. You must keep an eye on it, for you know it is deadly »). Selon lui, la rhétorique émotionnelle de l'indignation camoufle notamment la réalité contextuelle de cette vidéo, postérieurement mise au jour, de la découverte simultanée d'un très grand gisement pétrolier en Ouganda. Cole s'étonne publiquement d'un enthousiasme à géométrie variable selon les intérêts économiques en jeu : les États-Unis n'ayant pas soutenu une révolte au Nigéria en 2012 qui encourageait une production locale de pétrole. On trouve chez Adichie des traces de cette indignation, dans la manière dont les émotions sont quantifiées comme une marchandise rare. Elle métaphorise ainsi un pillage des ressources affectives de l'Afrique qui se retrouve, de fait, démunie (« she could not identify with and did not have »). Pour Hallemeier aussi, le contexte d'*Americanah* est celui d'un développement de la politique sécuritaire des États-Unis suite au 11 septembre qui favorise une reconstruction de l'image de l'Afrique comme réceptacle passif, en attente de la bienveillance occidentale¹²⁷.

De manière plus générale, dans *Americanah*, Ifemelu attribue une supériorité morale aux Américains qu'elle croise sur sa route, qu'il s'agisse de Paula, l'ancienne petite amie de Blaine à qui elle envie la netteté militante et la bienveillance étrange (« Even Paula's friendliness towards her seemed too scrubbed clean », A, 324) ou de Blaine et de sa croyance indéfectible dans la fidélité amoureuse (« he, too, believed in unbending, unambiguous honesties », A, 320). Cette américanisation de l'honnêteté qu'elle oppose à une relativisation contextuelle de certains principes auxquels conduirait la vie dans le Tiers Monde (« To be a child of the Third World is to be aware of the many different constituencies you have and how honesty and truth must always depend on context », A, 320) est dénoncée comme schématique par Blaine. Cependant, Hallemeier montre bien comment les deux hommes avec qui Ifemelu a de longues relations utilisent leur « bonté » comme instrument de pouvoir, c'est-à-dire, dans le cas de Curt, la mise à disposition de ses biens matériels comme garantie de satisfaction de ses désirs égoïstes. Blaine déploie une conception plus politique de la bonté mais son militantisme antiraciste se fait à l'exclusion des préoccupations féministes d'Ifemelu avec qui il fait rarement preuve de solidarité¹²⁸.

La nouvelle « The Thing Around Your Neck » cherche à brocarder cette propension à la générosité résultant d'une mauvaise conscience dispenseuse : Akunna fait part, sous la forme d'une prétériorité ironique, des observations ethnologiques qu'elle souhaiterait coucher sur le papier. Parmi elles, elle s'étonne de la fascinante confiance avec laquelle des inconnus s'ouvrent à elle (« the surprising openness of people in America », *TTAYN*, 118) et des

¹²⁷ HALLEMEIER Katherine, « To Be from the Country of People Who Gave », art. cit. 242.

¹²⁸ *Ibid.* 239-240.

compensations financières venant étancher un sentiment de culpabilité : « You wanted to write about the way people left so much food on their plates and dumped a few dollar bills down, as though it was an offering, expiation for the wasted food » (*TTAYN*, 118). Le lexique sacrificiel souligne les connotations religieuses d'un paiement qui se vit comme le remboursement d'une dette. Le point de vue d'Akunna dans cette nouvelle met en valeur les ambiguïtés des différents sauveurs blancs qui professent auprès d'elle leur amour de l'Afrique, y compris l'amant qu'elle rencontre et qui fait immédiatement preuve d'une très grande connaissance de l'histoire nigériane. Mais elle témoigne aussi d'une réticence à juger cet inconscient : « You wanted to feel disdain, to show it as you brought his order, because white people who liked Africa too much and those who liked Africa too little were the same—condescending » (*TTAYN*, 120). Pour Hernán Vera et Andrew Gordon, le trope du voyageur blanc courageux, cordial, généreux dans les films hollywoodiens est une variante sur le fardeau de l'homme blanc défini par Kipling, une légitimation de l'oppression occidentale comme mission civilisatrice et une auto-absolution face à la persistance du racisme¹²⁹. L'intention de défiance à laquelle ne parvient pas Akunna (« you wanted to ») qui est finalement charmée par le jeune homme montre la nature insidieuse de cette stratégie dont le charme opère. Akunna est néanmoins consciente qu'elle est proche de la politique de la pitié dont parle Luc Boltanski¹³⁰, qu'elle fait persister une inégalité entre les chanceux et les malheureux qui fait horreur à la jeune femme (« condescending »). Dans l'une de leurs disputes, elle lui reproche son rapport au voyage et la mansuétude qu'il étendrait aux personnes nigérianes : « You did not want him to go to Nigeria, to add it to the list of countries where he went to gawk at the lives of poor people who could never gawk back at *his* life » (*TTAYN*, 95). L'inégalité que diagnostique Akunna est déjouée juste après, lorsqu'il lui tend la main et la rend implicitement coupable de ses propos (« He said you were wrong to call him self-righteous », *TTAYN*, 125). Pour Ticktin, il faut une nouvelle grammaire morale qui remplace l'innocence et son antonyme, la culpabilité, par la reconnaissance d'une impureté fondamentale et de l'incapacité à parvenir à un lieu de transcendance morale¹³¹.

Derrida a rendu l'éthique synonyme et « co-extensive à l'expérience de l'hospitalité¹³² » mais il donne à l'hospitalité un sens complexe, y voyant une « série de tensions impossibles à (ré)concilier, notamment "immédiateté et analyse", ou, comme on voudra, pratique et théorie¹³³ », la loi éthique rencontrant l'insuffisance des lois effectives. Effectivement, si elle

¹²⁹ VERA Hernán et GORDON Andrew, *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003. 34-35.

¹³⁰ TICKTIN Miriam, « A world Without Innocence », art. cit. 582. Voir BOLTANSKI Luc, *La souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.

¹³¹ TICKTIN Miriam, « A world Without Innocence », art. cit. 588.

¹³² DERRIDA Jacques, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*, Paris, Galilée, 1997. 42.

¹³³ MICHAUD Ginette, « Jacques Derrida : politique et poétique de l'hospitalité », *Philosophiques*, vol. 47, n° 2, 2020, p. 369-392. 386.

est un devoir absolu, elle est aussi « une loi sans impératif, sans ordre, sans devoir. Une loi sans loi, en somme¹³⁴ ». Des penseurs comme Fabienne Brugère et Guillaume Le Blanc ont pu parler quant à eux d'une « fin de l'hospitalité » dans le traitement des migrants contemporains, l'étranger se voyant trop souvent l'objet d'une « interpellation négative¹³⁵ », le conduisant à être toujours sur le point d'être expulsé. Pourtant, malgré les remarques que nous avons pu faire sur la figure de l'invité parasite dans le chapitre 5, les lectures de Jhumpa Lahiri comme celles de Rajini Srikanth, si elles mobilisent Derrida, et la tension qu'il identifie cette fois dans la constitution impossible de la démocratie, estiment que Lahiri met ce problème de côté, ce qui rend sa prose insatisfaisante. Lahiri s'épargnerait ainsi un défi d'écriture pourtant intéressant en peignant des identités d'origine indienne dont la différence serait atténuée et parfaitement acceptée dans la société états-unienne. Selon elle, il n'y aurait, dans *Unaccustomed Earth*, aucune rencontre conflictuelle entre ces populations marginalisées et le groupe majoritaire¹³⁶.

Il nous semble qu'un certain nombre d'occasions festives du recueil tournent mal en raison des limites de la convivialité apparente. À bien des égards, le mariage de Pranab Kaku et de Deborah dans « Hell-Heaven » témoigne du néologisme que met au point Derrida, celui de l'hostipitalité qui véhicule « sa propre contradiction incorporée en lui-même » et « se laisse parasiter par son contraire, l'hostilité, hôte indésirable qu'il héberge comme la contradiction de soi dans son corps propre¹³⁷ ». Celle-ci est perceptible dans la perception des exclusions par la narratrice adolescente (« Though we were the closest thing Pranab Kaku had to a family that day, we were not included in the group photographs that were taken on the grounds of the country club », *UE*, 74), l'hypocrisie de la mère qui ne parle plus qu'en bengali pour formuler ses critiques acerbes envers la cérémonie malgré un vernis de cordialité apparent. Le dîner de Thanksgiving auquel la famille est conviée par Deborah et Pranab ressemble aussi finalement à la cérémonie du Chapelier Fou dans *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll. Les bonnes manières sont singées à l'excès, elles ne créent que du mystère et de la violence comme en témoignent les plaisanteries racistes du père de Deborah qui montrent que « le discours

¹³⁴ DERRIDA Jacques et DUFOURMANTELLE Anne, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997. 77.

¹³⁵ BRUGERE Fabienne et LE BLANC Guillaume, *La fin de l'hospitalité*, Paris, Flammarion, 2017. 51.

¹³⁶ DHINGRA Lavina et CHEUNG Floyd (dir.), *Naming Jhumpa Lahiri: Canons and Controversies*, Lanham, Lexington Books, 2012. 51.

¹³⁷ Cité dans MICHAUD Ginette, « Jacques Derrida », art. cit. 380. « Trois séances de ce séminaire donné par Jacques Derrida à l'EHESS, à Paris, en 1995-1996, ont été publiées en français à ce jour : deux dans *De l'hospitalité* : « Question d'étranger : venue de l'étranger », quatrième séance, le 10 janvier 1996 et « Pas d'hospitalité », cinquième séance, le 17 janvier 1996 ; et une (première séance, le 15 novembre 1995), qui a été reprise sous le titre « Hostipitalité » dans la conférence donnée par Jacques Derrida à Istanbul en 1997 (parue dans *Cogito* en 1999 et traduite dans *Angelaki* en 2000) ». Voir pour l'original DERRIDA Jacques, « Hostipitalité », *Cogito*, vol. 85, 1999, p. 17-73. 18.

juridique et moral conventionnel atteint sa limite¹³⁸ » (« Forgive me, but I never thought I'd have the opportunity to say this : Here's to Thanksgiving with the Indians » (*UE*, 78). La civilité devient anarchie lorsque Pranab Kaku rejoue de manière histrionique et fervente la première rencontre avec Aparna, celle que nous avons décrite dans le chapitre 1, réductible à une filature de la mère et de sa fille par le jeune premier. Pranab, désormais marié, la fait entrer en scène devant les convives sans se rendre compte de la contrainte imposée dans cet éloge excessif et de la gêne suscitée chez cette femme qui avait des sentiments pour lui. Il entre alors du désespoir dans la manière de se montrer bienveillant (« The people who did not know us laughed, amused by the description of the encounter, and by Pranab Kaku's desperation », *UE*, 79). Ce paradoxe d'une inclusion qui comporterait son contraire peut aussi qualifier la manière dont les femmes prétendent aider l'infortunée Bibi Haldar dans « The Treatment of Bibi Haldar » : malgré sa générosité apparente, le chœur est conscient des limites hypocrites de ce soutien de façade (« At every opportunity we reminded her that we surrounded her, that she could come to us if she ever needed advice or aid of any kind. [...] But each night we left her alone. », *UE*, 171).

L'innocence est aussi un projet de négativité épistémique, comme le rappelle Myriam Ticktin lorsqu'elle revient sur les étymologies du mot : d'une part le mot renvoie à « ce qui ne blesse pas », mais « in-noscere » désigne l'acte de « ne pas savoir¹³⁹ ». Une telle innocence désigne bien l'aveuglement délibéré et destructeur du personnage masculin blanc dans « Nobody's Business ». En effet, dans cette nouvelle, Paul se tient initialement à distance des intrigues matrimoniales de sa colocataire, Sang, qui ne cesse d'être contactée par des soupirants mandatés par sa famille. Lorsqu'il découvre l'existence de son amant égyptien, Farouk, cette indifférence s'effrite et laisse place discrètement à l'observation scrupuleuse de leur relation et à la réalisation en sous-main d'un dessein de chevalier servant. Pourtant, cet interventionnisme passe par une ignorance calculée, par des amnésies volontaires, des mensonges et des silences. Ainsi, le texte sonde les formes de contrôle que les omissions permettent. On peut ainsi comparer Paul à la figure du sauveur blanc qui est souvent un homme sans qualités dans son pays d'origine, comme le rappellent Vera et Gordon, qui cherche à panser une blessure narcissique (dans la nouvelle, Paul n'a pas été reçu à ses examens de « graduate student ») et qui est souvent mis en scène dans des films, comme *City of Joy*, dans lesquels il est insinué, de manière arrogante, que sa simple présence suffit à changer la société qu'il visite¹⁴⁰. Cette distinction entre la misogynie « classique » qu'il réserve aux femmes blanches et l'attitude de

¹³⁸ SHILDRICK Margrit, « Transgressing the Law with Foucault and Derrida: Some Reflections on Anomalous Embodiment », *Critical Quarterly*, vol. 47, n° 3, 2005, p. 30-46. 42. Traduit dans MICHAUD Ginette, « Jacques Derrida », art. cit. 384.

¹³⁹ TICKTIN Miriam, « A world Without Innocence », art. cit. 578 et 583. « not harmful » et « not to know ».

¹⁴⁰ VERA Hernán et GORDON Andrew, *Screen Saviors*, op. cit. 33-34 et 39-40.

bienfaiteur qu'il entretient à l'égard de Sang en est un exemple : « Paul felt sorry for Heather, with her red, chapped nose and her thick-waisted body, but more than that he felt protective of Sang » (*UE*, 184). Cela a pu conduire Srikanth à mobiliser les analyses de Spivak sur les légitimations de l'interventionnisme britannique au nom de la protection des femmes de ces pays, bien résumé par la phrase « Des hommes blancs sauvent des femmes de couleur [brown] d'hommes de couleur¹⁴¹ » pour qualifier le comportement de Paul.

Le point de rupture est atteint lorsqu'il est joint par téléphone par une certaine Deirdre, dans un état d'ébriété avancée, qui lui confie avoir également une histoire avec Farouk et cherche à savoir si Sang est bien sa cousine. Les réactions en chaîne suscitées par ce coup de téléphone mêlent déni et ingérence. Paul raccroche au nez de Deirdre et débranche le téléphone même s'il soupçonne chez elle des pulsions suicidaires puis il la rappelle pour lui dire de ne plus téléphoner et enfin l'interroger sur son lien à Farouk. Bien qu'il prétende vouloir ne pas se mêler de ce qui ne le regarde pas (ce que professe le titre « nobody's business »), il est très conscient de la guerre épistémique qui se joue au sein de ce triangle amoureux et de la douleur qu'inflige, par exemple, à Deirdre la révélation du lien amoureux entre Sang et Farouk (« aware that the information could devastate her », *UE*, 198). Lorsque sa colocataire rentre de voyage et la questionne sur cette interlocutrice mystère, le texte insiste sur l'artificialité de sa posture ignare, délivrant les informations au compte-gouttes comme un commentaire sur la nature délibérée de l'évitement de la question raciale par la blancheur : « He looked at Sang, manipulating his face into an uncomprehending expression » (*UE*, 202). Le texte dénonce bien cette innocence de façade en soulignant le contraste entre les bribes délivrées par Paul au nom du « tact » et la réalité des longues conversations avec Deirdre qu'il tait par désir de « protection » : il sait la mainmise que permet le fait de soustraire des renseignements à quelqu'un, comme le révèle la fin du texte (« He liked depriving Farouk of the knowledge of where Sang was », *UE*, 215). Surtout, comme le montre Tova Cooper, qui décrit comment la nouvelle ne nous donne pas accès à l'intimité de Sang mais seulement au reflet fasciné et exotique de sa personnalité dans les yeux d'un homme blanc, ce qu'ignore Paul est l'histoire personnelle de celle qu'il prétend défendre (y compris son lieu de naissance) mais dont il reconstruit l'identité à travers le filtre de ses propres attentes¹⁴². Cooper dit que dans l'échec de la proximité qui se noue dans ce lien supposément éthique, Lahiri parle de l'impossibilité qu'il

¹⁴¹ DHINGRA Lavina et CHEUNG Floyd (dir.), *Naming Jhumpa Lahiri, op. cit.* 67-68. SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009. 74 ; SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary NELSON et Lawrence GROSSBERG (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988.296. « White men are saving brown women from brown men ».

¹⁴² COOPER Tova, *The Autobiography of Citizenship: Assimilation and Resistance in U.S. Education*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015. 201.

y aurait à canoniser une expérience migrante qui ne saurait se réduire aux contraintes formelles du récit d'assimilation¹⁴³.

Srikanth considère que Paul émerge vainqueur de cette histoire, comme un personnage de sauveur blanc. Selon elle, il triomphe avec dignité, sauve Sangeeta en se battant avec l'homme arabe : sa faiblesse initiale est transformée par ses bonnes intentions. Pourtant, le texte est plus ambigu sur ce point. Tout d'abord, Sang n'est pas dupe de ses tentatives de domination et les désigne implicitement comme démoniaques lorsqu'elle s'exclame, poussée à bout par sa réticence à lui parler : « What the hell is wrong with you? » (*UE*, 205). Puis, lorsqu'elle insinue qu'il a inventé les pleurs de Deirdre au nom d'un amour à sens unique pour elle, la colère de Paul éclate, montrant que sous le vernis de la bienveillance du sauveur blanc, peuvent se cacher des motifs bien moins nobles, révélant la tension qui l'anime entre la satisfaction de ses propres intérêts et ceux d'autrui¹⁴⁴ : « For her sake, he'd told her about the crying. That night in the kitchen, watching her make the salad, he'd felt the walls collapsing around her. He'd wanted to warn her somehow. Now he wanted to push her from the door frame where she stood » (*UE*, 206). Dans son article sur le complexe du sauveur blanc, Cole suggère que l'on devrait substituer le principe de « ne pas faire de mal » à la maxime interventionniste qui voudrait que l'on puisse « faire la différence¹⁴⁵ » : le paradoxe d'une assistance destructrice désigne selon lui la nature même des interventions occidentales en Afrique. Dans le passage cité, on aperçoit la facilité avec laquelle le désir de secours se mue en pulsion destructrice (« he'd wanted to warn her somehow. Now he wanted to push her »). L'orgueil blessé de Paul le conduit à manigancer de manière complexe, cette fois franchement, en forçant Sang à écouter sa conversation avec Deirdre, plus soucieux d'avoir raison et de voir son honneur préservé que de ne pas blesser cette femme, qui finira tout de même par se détruire dans une scène d'automutilation spectaculaire. La conclusion de la nouvelle ne donne pas vraiment à Paul le statut d'outsider persévérant¹⁴⁶ que propose Srikanth mais suggère plutôt un continuum toxique entre Farouk et Paul, qui ont d'ailleurs mêlé leurs corps dans la bataille et se croisent devant un hôtel de luxe. Ayant célébré ses examens au Four Seasons, Paul semble finalement assumer la pulsion de pouvoir qui l'a mené jusqu'ici. Admirant l'opulence ambiante, il rejoint le véritable silence ouaté du privilège : « He wanted money all of a sudden, enough of it to march up to the desk and request a room, a big white bed, silence » (*UE*, 218).

¹⁴³ *Ibid.* 203.

¹⁴⁴ VERA Hernán et GORDON Andrew, *Screen Saviors*, *op. cit.* 38.

¹⁴⁵ COLE Teju, « The White-Savior Industrial Complex », *art. cit.*

¹⁴⁶ DHINGRA Lavina et CHEUNG Floyd (dir.), *Naming Jhumpa Lahiri*, *op. cit.* 68. « By contrast, Paul is revealed to be the genuine article, the assiduously persevering underdog who eventually emerges triumphant ».

b) *Frères lésés*

Rajini Srikanth formule une critique intéressante à l'égard de cette nouvelle : elle explique que le personnage de Farouk sert, à ses dépens, de liant entre l'homme blanc et la femme indienne américaine. Il est singulier, dit-elle, que, dans l'œuvre de Lahiri qui comporte très peu de personnages africains-américains ou arabes américains, le seul représentant soit un homme égyptien d'apparence très séduisante et affable, professeur à Harvard, qui se voit, en réalité, démystifié et démonisé comme une figure patriarcale qui exploite et maltraite les femmes. La violence du personnage et son caractère déplaisant, voire malfaisant, détonnent par rapport à l'empathie habituelle que Lahiri offre à ses personnages : il doit nous alerter sur le talent de l'écrivaine et la nature apparemment innocente de l'univers qu'elle propose car le « récit édifiant » au cœur duquel il se situe est peut-être influencé par la rhétorique anti-arabe qui émerge après le 11 septembre¹⁴⁷. On peut lier cette remarque à la manière dont les textes du corpus parlent de masculinité, et de la socialisation genrée qui peut conduire à jeter le stigmate moral sur les hommes. Chez Lahiri et Adichie, il faut faire un sort aux sentiments étranges qui naissent de la représentation de certains personnages masculins comme des laissés-pour-compte absolus par rapport à des personnages féminins qui triomphent économiquement, politiquement et moralement. Comment interpréter ces déséquilibres apparents dans des récits féministes ? Il semble que les autrices soulignent par là même un effet de vases communicants, l'émancipation des unes dans un régime contraint ayant lieu au détriment des autres, qui sont d'autant plus vilifiés que les premières sont, parfois, portées aux nues.

La nouvelle « Only Goodness » de Jhumpa Lahiri nous permet notamment de penser le partage artificiel du bien et du mal entre des enfants de sexe différent : l'opposition entre les vices de Rahul et la perfection de Sudha y est écrite comme le résultat d'une éducation genrée. Cependant, cette dichotomie ne résiste pas à l'examen d'un récit complexe qui brouille les pistes et fait plutôt de l'échange avec le double masculin un jeu de balanciers, un mécanisme de réflexion dans un miroir déformant. Lavina Dhingra considère que Lahiri transcende la guerre des genres qu'avait inauguré l'affrontement entre Frank Chin et Maxine Hong Kingston dans la littérature asiatique américaine : pour elle, Lahiri élargit son public au-delà des femmes, dans *Interpreter of Maladies*, en dépeignant des hommes sensibles et complexes. Elle prend ainsi pour exemple « Only Goodness », une nouvelle qui, si elle adopte la perspective de Sudha, porte davantage sur la figure maudite de son frère alcoolique, rejeté par sa famille et pour qui nous serions amenés à avoir de l'empathie. Dhingra développe l'idée intéressante qu'il y aurait dans l'empathie pour des hommes trahis une manière, pour Lahiri, de ne pas choisir entre son

¹⁴⁷ *Ibid.* 68-69.

féminisme et son antiracisme, et d'aplanir les tensions du discours critique asiatique américain divisé entre nationalisme ethnique et féminisme. Cependant, elle commente peu le fait que ceci se fait au désavantage des personnages féminins, comme Shoba ou Meena, souvent représentées comme individualistes et désagréables¹⁴⁸, de sorte qu'il en va moins d'une représentation de la solidarité entre hommes et femmes que d'une générosité qui se paie et qui reflète un régime de pouvoir complexe.

En termes de générosité, dans le cas de « Only Goodness », par ailleurs, les polarités sont inversées car Sudha se présente comme l'altruiste par excellence : la petite fille modèle devient une jeune femme idéaliste qui se dirige vers l'économie du développement et un travail en ONG. Elle exalte l'éthique du travail inculquée par ses parents tout en étant consciente de l'injustice de traitement entre elle et son frère (« She was aware of a horrible imbalance between them », *UE*, 152). Elle s'érige en thérapeute des maux de sa famille (« I can't keep fixing what's wrong with this family », *UE*, 156). Par opposition, Rahul est indolent, égoïste, et la nouvelle raconte très largement ses tourments face à la maladie qui le ronge : l'alcoolisme. Lors du mariage en grande pompe de sa sœur avec un Britannique, il ne peut se retenir de faire une scène et le texte le compare alors implicitement à un serpent entré par effraction dans le jardin d'Eden (« Rahul hissed, the words amplified by the microphone », *UE*, 157). Toutefois, la binarité apparente entre le bien et le mal et la pureté morale que semble désigner l'adverbe du titre (« only goodness ») sont très tôt enrayées par la culpabilité lancinante que ressent Sudha face à son frère, très consciente d'avoir joué un rôle d'initiatrice dans sa découverte de l'alcool. En réalité, ces moments de « vice » d'adolescence autour de cigarettes et de verres de vodka sont partagés mais, contrairement à Rahul, Sudha apprend vite à cacher les bouteilles sous son lit, à les compartimenter dans des boîtes allégorisant la morale rigoureuse de la famille.

Une métaphore centrale dans la nouvelle est celle du miroir convexe qui se trouve dans le tableau de Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, que Sudha contemple lorsqu'elle rencontre son mari pour la première fois. Il attire son attention sur ce détail mais elle l'avait déjà remarqué : « On the wall hung a convex mirror that reflected everything on the painting » (*UE*, 145). Ambreen Shai voit dans cette image les tensions qui naissent du désir de Sudha de s'inscrire dans une autre famille, qu'elle dit « alternatale [nous traduisons] » : dans le miroir, on devine des témoins qui participent également au mariage, ce qui symbolise, selon elle, Rahul et la famille « natale » de Sudha, qui ne peuvent tout simplement pas être éliminés de sa vie mais s'invitent à la noce, y compris de manière destructrice¹⁴⁹. L'alternance de points de vue, nouveauté formelle de *Unaccustomed Earth* par rapport à *Interpreter of Maladies*, permet à

¹⁴⁸ *Ibid.* 139 et 149.

¹⁴⁹ *Ibid.* 190-192.

Lahiri d'accentuer ce phénomène de balancier familial¹⁵⁰. On peut voir dans le miroir convexe le reflet déformé que Rahul tend à Sudha : la noirceur morale qu'elle dépose en lui, préférant construire un double maléfique, est aussi la sienne. Ceci pose question en termes de représentation car les motifs d'un tel choix sont confus. Lahiri fait peut-être de Rahul un homme profondément ténébreux pour déjouer les constructions coloniales par les Britanniques de la masculinité bengali comme efféminée sans tomber dans l'extrême inverse¹⁵¹. Cependant, on peut aussi y voir une forme de complexité morale explicite qui est refusée au personnage féminin mais attribuée de manière plus acceptable et automatique à un *alter ego* masculin¹⁵², qui ne servirait en cela que comme dépôt de cette intériorité refusée. Ce qui est intéressant, c'est que l'aspect prudent et raisonné de Sudha découle d'une socialisation genrée (« He was allowed to wear shorts in summer, to play sports in school, things her mother considered inappropriate for a girl », *UE*, 137), mais il est peut-être également une projection due à son relatif *passing* racial qui se distingue en cela de l'apparence de son frère (« his complexion was darker, his skin an unmistakable brown, his pronounced features lacking the indeterminate quality she and her parents shared », *UE*, 137). Sudha, dans cette nouvelle, est à la fois victime et bourreau : elle est tenue de manière aliénante à l'écart de toute transgression mais elle domine économiquement, peut-être grâce à un mélange de politique de respectabilité et de circonstances physiques indépendantes de sa volonté.

Le personnage de sœur censément irréprochable qui cause, consciemment ou par lâcheté, le malheur de son frère est une thématique qui intéresse aussi Chimamanda Ngozi Adichie. Dans la nouvelle « Tomorrow Is Too Far », elle raconte l'histoire rétrospective d'un été nigérian où une enfant tue son frère, Nonso, en le faisant tomber d'un arbre après lui avoir dit qu'il s'y trouvait un serpent. Par la suite, elle ment sur son acte et la narration accrédite l'hypothèse préméditée d'une élimination de la menace, de la correction d'un rapport de pouvoir, face à une présence étouffante qui l'empêche de s'épanouir (« Even at ten you knew that some people can take up too much space by simply being, that by existing some people can stifle others » (*TTAYN*, 195). En attribuant de la perfidie à des femmes noires en dépit d'une affabilité clamée haut et fort, Adichie déplace sur le champ moral des interrogations du privilège qui, comme le rappelle McIntosh, provoquent des sentiments difficiles, qu'elle compare à une forme de nausée de l'esprit, ceux qui ébranlent la conviction d'*être une personne*

¹⁵⁰ *Ibid.* 196.

¹⁵¹ *Ibid.* 143-146.

¹⁵² Plus récemment, Fatima Farheen Mirza reprend ce partage en attribuant la noirceur morale au frère de la famille, Amar, dans sa saga familiale qui semble très inspirée par cette nouvelle de Jhumpa Lahiri. Voir MIRZA Fatima Farheen, *A Place for Us*, New York, Hogarth, 2018.

*sympathique*¹⁵³. Ce qui est fascinant dans ces trajectoires inversées et compensatoires entre des personnages masculins et féminins, c'est l'horizon refusé d'une égalité. L'écriture consigne précisément des phénomènes de contrepoids qui échouent, l'échec répondant au succès, la positivité étant réparée par une négativité équivalente.

Ceci est tout à fait observable dans *Americanah*. Jennifer Terry a démontré comment le roman des trajectoires de migration pouvait contraindre à une éthique contingente, dépendante de circonstances oppressantes. Selon elle, l'œuvre met sur le même plan les compromis qu'Ifemelu est amenée à faire pour gagner sa vie, notamment un rapport sexuel tarifé avec un *coach* de tennis, et la vie d'Obinze, en Angleterre, qui réfléchit aux mensonges et aux trahisons parfois nécessaires pour sauver sa peau (celui qui lui permet d'avoir son visa, ceux qui garantissent qu'il puisse rester en Angleterre même s'il n'a pas de papiers et que sa présence est illégale¹⁵⁴). La comparaison est intéressante mais elle néglige l'écart de fortune considérable entre Ifemelu et Obinze : comme le montre Rosemary George, Ifemelu vit des moments angoissants mais elle connaît une grande prospérité grâce à son blog et à son poste à Princeton ainsi que de longues histoires amoureuses. Obinze, quant à lui, demeure sans papiers, vit d'expédients, la peur au ventre, finit par envisager un faux mariage pour finalement être déporté. George montre que ce portrait contrasté recoupe la différence entre un statut légal ou illégal de migration mais aussi avec le genre : cependant, à ce sujet, elle ne donne pas vraiment de facteur d'explication quant à la variation présentée vis-à-vis de la trame habituelle du *Bildungsroman* dans ce diptyque¹⁵⁵. D'une part, on peut très bien y voir une manière pour Adichie de se réclamer d'un féminisme noir qui a, très tôt, exprimé son souci de solidarité avec les hommes noirs dont, par exemple, le Combahee River Collective s'est fait l'écho¹⁵⁶, mais aussi, plus tard, le « womanism » d'Alice Walker.

Cependant, le tableau dressé par Adichie pourrait faire croire à un discours très critique du féminisme noir, comme celui des *black male studies* que relaie Norman Ajari, pour qui les femmes noires ont vu dans le féminisme une manière d'atténuer les marqueurs racistes les plus dégradants, de se désengager de leur noirceur telle qu'elle est conçue par autrui comme négrophobie et d'attiser cette dernière : il y voit une « sotériologie, un discours de rédemption

¹⁵³ MCINTOSH Peggy, *Privilege, Fraudulence, and Teaching as Learning*, *op. cit.* 46, « This work on seeing privilege is epistemologically dizzying as well as emotionally hard [...] I think that many people who are trying to be reflective are feeling a kind of epistemological nausea from being whirled around so suddenly, as it seems to them ».

¹⁵⁴ WYATT Jean et GEORGE Sheldon (dir.), *Reading Contemporary Black British and African American Women Writers*, *op. cit.* 42.

¹⁵⁵ EMENYONU Ernest N., *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*, Woodbridge, James Currey, 2017. 231-233.

¹⁵⁶ EISENSTEIN Zillah R. (dir.), *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, New York, Monthly Review Press, 1979. 367.

d'une race noire prisonnière de ses atavismes, de son arriération et de ses penchants violents et inégalitaires¹⁵⁷ ». Ajari, qui popularise la pensée de Tommy J. Curry et d'autres philosophes de *la Critical Race Theory*, développe l'idée selon laquelle les grands perdants de cette prédation opportuniste sont les hommes noirs, en réalité exclus du patriarcat, faisant l'épreuve des stigmates les plus violents, plus souvent tués par la police et incarcérés. À propos de bell hooks, il dit que c'est une œuvre qui surjoue la compassion avec des « mâles toxiques » mais qui reconduit, en réalité, des stéréotypes racistes sur les hommes noirs « tout en préservant sa pureté morale¹⁵⁸ ». Même si cette théorie apparaît largement erronée, on est confronté à cette impression désagréable en lisant *Americanah* que le roman pose la question qu' Ajari dit être la plus difficile sur le sujet du genre, « celle de la place des hommes et des garçons noirs au sein de la théorie¹⁵⁹ ». La lecture du texte d'Adichie nous plonge dans la multiplicité des débats conflictuels sur le sujet. On peut aussi avoir l'impression qu'Obinze est effectivement un « dépôt de la négativité¹⁶⁰ » dans le roman, réceptacle absolu de ce que tout le progressisme libéral laisse de côté. Toutefois, ce serait mettre de côté la fin du roman qui célèbre son triomphe au Nigéria, ce qui semble invalider les thèses d' Ajari sur l'absence de patriarcat noir, ainsi que le viol dont Ifemelu est la victime aux États-Unis. L'affectivité désagréable que réveille le roman tient aussi à l'alternance contrastée des vies genrées, stimulant le contenu inconsciemment binaire d'une pensée de la minorité qui suppose un espace restreint dédié aux hommes et aux femmes et verrait l'octroi des droits à l'un des genres automatiquement signifier une spoliation d'autre part, déplaçant de ce fait la violence sur un terrain intracommunautaire, dans un épuisement mutuel des forces vitales.

La conséquence directe de ce pouvoir, qui se construit comme force morale qui trie les sujets jugés dignes d'être sauvés, est qu'il construit aussi une image manichéenne de la « bonne migration » méritante. Le sauveur blanc, disent Vera et Gordon, ne se rend à l'étranger que parce qu'il élabore une fiction de l'étranger exotique à l'âme supérieure¹⁶¹. Carmen Maria Machado, dans un *memoir* sur une relation amoureuse abusive entre deux femmes, synthétise le piège qu'elle voit dans cette angélisation des minorités, supposément émancipatrice :

A cliché born of a necessary evil: the fight for rights. As with race and gender and able-bodiedness, the trope of the saintly and all-sacrificing minority is one that follows on the heels of unadulterated hatred, and is just as dangerous (though for different reasons) [...] That is to say, queers—real-life ones—do not deserve representation, protection and rights because they are morally pure or upright as a people. They deserve those things because they are human beings and that is enough¹⁶².

¹⁵⁷ AJARI Norman, *Noirceur: race, genre, classe et pessimisme dans la pensée africaine-américaine au XXIe siècle*, Paris, Éditions divergences, 2022. 105.

¹⁵⁸ *Ibid.* 115.

¹⁵⁹ *Ibid.* 88.

¹⁶⁰ *Ibid.* 98.

¹⁶¹ VERA Hernán et GORDON Andrew, *Screen Saviors*, *op. cit.* 40.

¹⁶² MACHADO Carmen Maria, *In the Dream House*, Londres, Profile Books Ltd, 2020. 50.

Dans une méditation sur le film français d'Alain Guiraudie, *L'Inconnu du Lac*, Machado résume de manière percutante l'une des originalités de ce récit : la manière dont il sonde les silences intracommunautaires au sujet de la violence provoqués par une certaine politique de la respectabilité. Elle souligne l'importance d'avoir la conception la plus maximaliste du concept de droits qui, définissant l'humanité, ne saurait être conditionnée. Elle voit dans la sanctification des minorités un stratagème du pouvoir qui agit ainsi de manière masquée.

2. La contrainte au soin

En ce qui concerne les femmes mises en scène chez Adichie ou Kincaid et qui sont notamment employées dans des professions du soin, cette moralisation négative passe par une « naturalisation » de leur propension à s'occuper d'autrui. Celle-ci est importante, explique Evelyn Nakano Glenn, pour comprendre la manière dont ces activités professionnelles rémunérées, largement occupées par des femmes racisées et immigrées, ont été traitées comme une extension d'une éthique domestique privée réservée aux femmes et historiquement valorisée moralement. Ceci atténue de fait le rapport de force qui les sous-tend et prive ces salariées de protections légales¹⁶³. Les employeurs eux-mêmes ont tendance à faire basculer le professionnel vers le moral dans le recrutement de nourrices, par exemple, en associant aux femmes immigrées des qualités supérieures de soin dues à leurs cultures d'origine¹⁶⁴. Pourtant, cette valorisation morale et spirituelle s'associe paradoxalement à une dévalorisation économique de ces tâches souvent très mal payées¹⁶⁵.

Ifemelu déplore que Kimberly se livre à une sorte de béatification de la pauvreté : « Ifemelu would also come to learn that, for Kimberly, the poor were blameless. Poverty was a gleaming thing; she could not conceive of poor people being vicious or nasty, because their poverty had canonized them, and the greatest saints were the foreign poor » (A, 149). Le statut d'icône que Kimberly confie indirectement à son employée en évoquant des personnes qu'elle a rencontrées en Inde grâce au superlatif (« the greatest saints were the foreign poor ») et l'aspect luisant qui évoque à la fois l'auréole et le lingot d'or (« a gleaming thing ») rejoignent aussi ce que dit Hernandez Garcia sur la manière dont les familles peuvent utiliser la nourrice comme un symbole apparent de leur privilège économique¹⁶⁶. Surtout, l'utilisation du verbe « être » postule que Kimberly réifie Ifemelu en la réduisant à des émotions éthiques qu'elle

¹⁶³ GLENN Evelyn Nakano, *Forced to Care*, *op. cit.* 6 et 9.

¹⁶⁴ *Ibid.* 180.

¹⁶⁵ *Ibid.* 6.

¹⁶⁶ HERNANDEZ GARCIA Carmen A. et MERISH Lori, *American Nanny: Locating the Marginalized Third World Laborer Through Contemporary Fiction*, Master thesis, Georgetown University, 2017. 4.

serait susceptible de diffuser autour d'elle : de la bienveillance, du bien-être, de l'amour. Ceci est très nettement apparent dans le réseau lexical esthétique autour des personnes racisées auquel Kimberly a recours (« wonderful », « beautiful ») et qu'Ifemelu décode avec lucidité dès leur première rencontre lorsque son employeuse s'attarde sur son prénom qu'elle dit admirer car il appartient certainement à une culture très riche : « 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" » (A, 146). L'association de la culture à une « réserve » (« the unfamiliar colourful reserve of colourful people ») ou à une richesse potentielle (« qualified with "rich" ») appuie les propos d'Arlie Russell Hochschild en soulignant ironiquement la manière dont le travail émotionnel que fournit Ifemelu est accaparé par les pays riches, qui sont les seuls à jouir de la plus-value financière de ces ressources. Kimberly attribue, par défaut, des comportements affectifs sur la base d'une culture qu'elle contribue, comme le dit Hochschild, à fétichiser¹⁶⁷. Pour Ehrenreich, en important une main d'œuvre du Sud global féminisé, le Nord extrait aussi de l'amour, le transfère sur son territoire et en fait une commodité abstraite de sa production, qui a en partie lieu sur le territoire états-unien et qui est façonnée par de nombreux facteurs géopolitiques¹⁶⁸. Certains employeurs considèrent que l'amour qu'une nourrice porte à leur enfant est le produit d'une culture plus affectueuse et respectueuse de valeurs familiales qu'ils souhaitent importer en même temps qu'ils recrutent une personne particulière¹⁶⁹ en faisant abstraction de cette écologie du *care* qui est aussi une écologie émotionnelle à l'échelle mondiale, caractérisée également par des formes de souffrance¹⁷⁰.

Cette conversion d'un rapport de force professionnel en un rapport affectif passe aussi par un discours idéologique qui consiste à faire de la nourrice un membre de la famille. Pour Hernandez Garcia, il peut s'établir des rapports d'ordre maternel entre la nourrice et la mère de famille, l'une et l'autre se prodiguant des conseils et du soutien, que ceux-ci soient sollicités ou non¹⁷¹. Susan Cheever évoque, quant à elle, le dilemme auquel peuvent être confrontées les

¹⁶⁷ HOCHSCHILD Arlie Russell, « Global Care Chains and Emotional Surplus Value », dans Will HUTTON et Anthony GIDDENS (dir.), *On the Edge: Living with Global Capitalism*, Londres, Jonathan Cape, 2000. 134-136.

¹⁶⁸ EHRENREICH Barbara et HOCHSCHILD Arlie Russell (dir.), *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, New York, Metropolitan Books/Holt and Company, 2004. 25-26.

¹⁶⁹ *Ibid.* 23. « a nanny's love of her employer's child is a natural product of her more loving Third World culture [...] They import the benefits of Third World "family values". ». Voir aussi la vision de la femme du « Tiers-Monde » dont parle Chandra Talpade Mohanty comme intrinsèquement liée aux valeurs familiales MOHANTY Chandra Talpade, « Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses », *boundary 2*, vol. 12/13, n° 1/3. 337. Sur la marchandisation de l'émotion voir MACDONALD Cameron Lynne, *Shadow Mothers: Nannies, au Pairs, and the Micropolitics of Mothering*, Berkeley, University of California Press, 2011. 70.

¹⁷⁰ HOCHSCHILD Arlie Russell, « Global Care Chains and Emotional Surplus Value », *op. cit.* 132 et 135-136. EHRENREICH Barbara et HOCHSCHILD Arlie Russell (dir.), *Global woman*, *op. cit.* 22. « Faced with these facts, one senses some sort of injustice at work, linking the emotional deprivation of these children with the surfeit of affection their First World counterparts enjoy. »

¹⁷¹ HERNANDEZ GARCIA Carmen A. et MERISH Lori, *American Nanny*, *op. cit.* 6.

nourrices qui veulent être traitées professionnellement, mais pour qui les enfants développent, par exemple, un attachement intense, qui se retrouvent à entretenir avec les parents une relation plus intime encore qu'un mariage, qui partagent les secrets du couple et servent souvent de soutien à la mère de famille. Cet investissement passionnel de la nourrice la conduit souvent à être maltraitée professionnellement : la sujétion et l'asservissement pouvant être avivées par la mise en valeur du besoin vital qu'elle vient combler, la confiance permettant d'exiger des horaires plus flexibles et des tâches supplémentaires¹⁷². Cette interdépendance est très marquée chez Kincaid que Cheever cite d'ailleurs en exemple, évoquant le moment où on lui demande de ne rien dire alors qu'elle a surpris Lewis avec son amante, le levier de la loyauté permettant, en réalité, de la congédier à tout moment. Ce guêpier émotionnel est celui qui conduit Ifemelu à toujours privilégier le bien-être de Kimberly et à la voir comme une créature en danger au détriment de ses propres sentiments : « She smiled brightly, hoping to make Kimberly feel better » (A, 150), « She felt protective of Kimberly, she wanted to shield Kimberly » (A,162). C'est par un habile chantage émotionnel qu'elle conduit Ifemelu à assister à une soirée en dehors de ses heures de travail : « In some small way that she did not entirely understand, her presence seemed to steady Kimberly. » (A, 169). La contrainte n'est pas explicitement formulée : elle est de l'ordre de l'impression qui s'imprègne dans la zone trouble de l'intuition d'Ifemelu (« she did not entirely understand ») et qui repose à la fois sur la mise en valeur d'une affection mutuelle, mais aussi sur le sentiment de nécessité que cela confère à Ifemelu (« her presence seemed to steady Kimberly »). Cette confusion entre l'enfant et le parent est aussi très présente dans la nouvelle « On Monday of Last Week » dans laquelle Kamara insinue que s'occuper du père est plus rude que de veiller sur l'enfant : « Three months of babysitting Josh. Three months of listening to Neil's worries, of carrying out Neil's anxiety-driven instructions, of developing a pitying affection for Neil » (*TTAYN*, 79). Là où la mission consacrée à Josh est évoquée brièvement et factuellement (« babysitting Josh »), le secours apporté au père occasionne une accumulation de devoirs de sensibilité qui mime la fatigue et l'agacement du personnage.

Cependant, l'attachement que peuvent ressentir les enfants vis-à-vis de leur nourrice peut conduire à un rappel à l'ordre de parents qui se sentent également menacés par cette proximité et soudainement mettre à distance le lien supposé familial¹⁷³. L'ambivalence de ces sentiments positifs apparaît dans la nouvelle « On Monday of Last Week », lorsque Neil interdit à Josh de donner la carte de Shabbat qu'il a fait en classe à Kamara : « it's very sweet of you to give this to Kamara, but Kamara is your nanny and your friend, and this was for

¹⁷² EHRENREICH Barbara et HOCHSCHILD Arlie Russell (dir.), *Global woman, op. cit.* 35-37

¹⁷³ *Ibid.* 34-35.

family » (*TTAYN*, 91). Le malaise suscité par ce moment de pédagogie est intensifié par le fait que Neil cherche ensuite le soutien de Kamara pour appuyer son autorité : l'étrangeté de la position d'un personnage que l'on somme de s'occuper de la famille, mais que l'on traite de manière insensible est ici accrue par le fait que Kamara se soucie, quant à elle, davantage de séduire la mère, Tracy, que de montrer de l'affection à Josh. Ce que les propos de Neil montre aussi c'est que le soin, à sens unique, est très encadré et obéit à un partage normatif. Les textes s'emploient ainsi à montrer le courant souterrain de coercition au soin qui, selon Evelyn Nakano Glenn, résulte, aux États-Unis de l'industrialisation et de la persistance de régimes de travail non libres à cause desquelles les femmes racisées et immigrées ont été orientées vers des emplois domestiques dans des foyers plus riches. Elle identifie aussi des facteurs géopolitiques et macroéconomiques comme la néolibéralisation de l'économie, les migrations Nord-Sud, mais aussi des tactiques tenant de la persuasion morale et de l'internalisation d'un sentiment d'obligation¹⁷⁴. Autrement dit, les affects ne se déploient pas librement, facilement et spontanément mais sont le résultat d'une contrainte, comme celle que formule Aunty Uju dès l'arrivée d'Ifemelu sur le territoire américain en lui assignant le rôle de nourrice de Dike sans qu'elle puisse rétorquer : « I think it's better if you take care of Dike for the summer and save me babysitting money and then start looking for a job when you get to Philadelphia » (*A*, 106). L'injonction est formulée comme une recommandation modalisée plus que comme un ordre (« I think it's better »). Même si elle répond à un besoin essentiellement financier (« save me babysitting money »), le fait qu'elle traduit du travail payé en activité gratuite en comptant sur la gratitude de sa nièce rappelle la manière dont le mouvement d'américanisation du début du siècle a pu insister sur la manière de résorber les conflits de classe, et notamment la pauvreté, en entraînant les nouvelles venues à se comporter en bonnes ménagères¹⁷⁵. Cependant, ici, la promesse de citoyenneté et l'enrobage moral sont absents. Le soin apparaît comme la première étape initiatique dans une injonction générale à l'assimilation : c'est dans la distinction d'éducation, et notamment dans le partage apparemment clair entre ce qui est approprié ou non, qu'Ifemelu ressent avec force ce qui sépare les États-Unis et le Nigéria (« The last one, Martha, was wonderful, but we did wonder whether the one before her, what was her name again, let Morgan watch inappropriate shows », *A*, 148).

Dans *Lucy*, l'obligation dissimulée derrière les manières caressantes de Mariah finit tout de même par apparaître au grand jour. Comme le montre Hernandez Garcia, le roman a la particularité de s'intéresser à un personnage qui est recruté comme jeune fille au pair, statut singulier qui l'engage pour une seule année de travail dans la famille en échange du financement

¹⁷⁴ GLENN Evelyn Nakano, *Forced to Care*, *op. cit.* 8 et 11 et 181-182.

¹⁷⁵ *Ibid.* 74-77.

de ses études. Ainsi, le soin apporté aux enfants n'est pas au cœur de l'intrigue et le statut de travailleuse de Lucy apparaît peu. Cependant, comme elle le montre, le statut au pair qui n'est rémunéré qu'en argent de poche permet aussi une surexploitation que le livre finit par éclairer¹⁷⁶. Effectivement, Lucy décide de rappeler l'échéance de son contrat au moment même où Mariah est quittée par Lewis, ce qui suscite de la colère et un durcissement de Mariah qui se met à lui donner des ordres très sèchement :

It was a last resort for her—insisting that I be the servant and she the master. She used to insist that we be friends, but that had apparently not worked out very well; now I was leaving. The master business did not become her at all, and it made me sad to see her that way. (L,143)

Pour Hernandez Garcia, si Mariah se permet une réaction aussi absurde, c'est parce qu'elle considère qu'une tâche extracontractuelle n'a pas été remplie : celle qui est liée à ce qu'Hondagneu-Soletto appelle les « travaux d'amour [nous traduisons]¹⁷⁷ ». Les sentiments qu'elle fait éprouver à Lucy montrent dans quelle mesure elle a étendu les devoirs qu'elle fait peser sur elle, qui excèdent de loin le travail domestique pour lequel elle a été engagée et qui font en quelque sorte de Lucy sa propriété (« the servant¹⁷⁸ »). Le besoin de tendresse de Mariah se transforme immédiatement en force tyrannique, ce que souligne le lexique de la nécessité (« a last resort for her »). Le texte propose par la répétition du mot « insist » un continuum entre l'extorsion amicale (« insist that we be friends ») et le rapport de domination mis à nu (« I be the servant and she the master »). L'impression de contrainte inexorable est renforcée par la très grande tolérance de Lucy à l'égard de ce qu'elle perçoit comme un dépit ou une rancune tout à fait compréhensible et la persistance d'une sollicitude même face à la violence (« it made me sad to see her that way »). L'injonction au soin dont parle Evelyn Nakano Glenn prend un tour presque métaphysique chez Kincaid, tant la sollicitude semble être collée à même la peau à l'instar de ce costume d'infirmière que la mère de Lucy cherche à lui faire endosser de force : « And I could only guess which nurse's uniform she meant – the uniform made of cloth or the one made of circumstances » (L, 93).

Pourtant, Kincaid, en replaçant le soin dans une économie qui transcende la sphère individuelle, permet à son personnage de s'affranchir des affects altruistes prescrits¹⁷⁹ : elle distingue l'éthique du soin de l'économie du soin à laquelle elle est forcée de prendre part. Lucy rétablit de manière méfiante et bruyante un écart entre son corps et ce vêtement mal ajusté, en soulignant l'absurdité de cette carrière qu'elle refuse : « I had to wonder what made anyone

¹⁷⁶ HERNANDEZ GARCIA Carmen A. et MERISH Lori, *American Nanny*, *op. cit.* 7, 35-37 et 51-52.

¹⁷⁷ *Ibid.* 52. Voir pour la parution originale HONDAGNEU-SOTELO Pierrette, *Doméstica: Immigrant Workers Cleaning and Caring in the Shadows of Affluence*, Berkeley, University of California Press, 2007. 120. « labors of love ».

¹⁷⁸ Evelyn Nakano Glenn parle de droits de propriété dans le lien de soin : GLENN Evelyn Nakano, *Forced to Care*, *op. cit.* 9. « quasi-property rights that employers enjoy with respect to servants ».

¹⁷⁹ *Ibid.* 10.

think a nurse could be made of me. I was not good at taking orders from anyone, not good at waiting on other people. » (*L*, 93). Cette réflexion sur le soin ne s'accompagne pas d'une écriture d'affects éthiques, comme le montre la répétition de la négation (« not good »). Le texte souligne bien plus la disjonction entre contrainte professionnelle et émotions impures, déficit affectif ou refus explicite d'une praxis de la prévenance. En ajoutant la préposition « at », Lucy transforme la bonté naturelle qu'on lui suppose en aptitude qui lui fait défaut. Ces émotions ambivalentes sont accentuées par la dévalorisation économique de ces métiers dont parle Hochschild, qui conduit souvent les femmes racisées à devoir « humaniser » le monde alors même qu'elles sont soumises à des conditions de travail très difficiles, contraignantes et standardisées¹⁸⁰. Lucy traduit cela sous la forme d'un mépris intériorisé pour le métier d'infirmière, qui expose l'hypocrisie d'une valorisation de surface qui ne serait qu'un leurre : « A nurse, as far as I could see, was a badly paid person, a person who was forced to be in awe of someone above her (a doctor), [...], a person who lived alone and ate badly boiled food » (*L*, 92). Ici, ce sont les persiflages de la mère (« she was a woman my mother respected to her face but had many bad things to say about behind her back », *L*, 92-93), qui opèrent un contrepois de l'idéologie officielle en exhibant la négativité d'un destin imposé comme « bonne vie » (« badly boiled food », « badly paid person »). Dans « On Monday of Last Week », Kamara aborde aussi de manière prosaïque la mission qui lui est confiée (« she wanted a reason to leave the apartment everyday », *TTAYN*, 79) et dans *Americanah*, Ifemelu se force à ne pas montrer son affection à Morgan quitte à feindre l'indifférence pour ne pas se laisser dépasser affectivement par ce travail, n'hésitant pas à livrer une critique acerbe de l'éducation américaine jugée complaisante et inepte (« she had come, with the passing months, to care for Morgan, an emotion she was careful not to show to Morgan. Instead she was firm and neutral, staring back when Morgan stared », *A*, 160).

La nouvelle « Interpreter of Maladies » de Jhumpa Lahiri ironise sur ce fardeau moral à travers une autre profession : celle de guide touristique. Mr. Kapasi, chargé de faire visiter à la famille Das, américaine d'origine indienne, les grottes Udayagiri et Khandagiri, rappelle, comme le montre Margaret Anne Hutton, d'autres figures de guides comme Raju dans *The Guide* de R.K. Narayan ou Aziz dans *A Passage to India* d'E.M. Forster. Toutefois, à la différence de ces figures, dont Hutton souligne et interprète les défaillances comme une ouverture symbolique de la lecture à de multiples interprétations¹⁸¹, Mr. Kapasi est compétent ; il développe un propos précis et documenté¹⁸², ce qui pourrait faire écho à la manière dont

¹⁸⁰ HOCHSCHILD Arlie Russell, « Global Care Chains and Emotional Surplus Value », *op. cit.* 137.

¹⁸¹ HUTTON Margaret Anne, « Figuring the Guide in Jhumpa Lahiri's "Interpreter of Maladies", R. K. Narayan's *The Guide* and E. M. Forster's *A Passage to India* », *Modern Languages Open*, vol. 1, n° 4, 2020, p. 1-14. 4.

¹⁸² *Ibid.* 9

Lahiri est elle-même brocardée pour une prose qui aurait trop à voir avec une visite guidée ou un voyage accompagné¹⁸³. Pourtant, Mr. Kapasi, qui est par ailleurs interprète du Gujarati vers l'anglais pour un docteur, résiste à l'idéalisation morale de son métier et aux connotations que cherche à lui assigner Mrs. Das. Cette dernière exploite les associations entre les notions d'interprétation et de médiation pour donner des connotations fantasmées à la traduction des « maladies » (« "But so romantic," Mrs. Das said dreamily », *IM*, 50). Mr. Kapasi préfère souligner la nature assez fastidieuse de son quotidien : « To him it was a thankless occupation. He found nothing noble in interpreting people's maladies, assiduously translating the symptoms of so many swollen bones, countless cramps of bellies and bowels, spots on people's palms that changed color, shape, or size » (*IM*, 51). Le guide prend le contrepied de la générosité que lui attribue Mrs. Das en insistant sur l'absence réelle d'échange gratifiant (« thankless ») et la nature prosaïque des enjeux corporels bien loin du royaume idéal des principes. Il semble, en effet, que Mrs. Das est à la recherche, comme le dit Hutton, de conseils moraux lorsqu'elle se confie brutalement à Mr. Kapasi sur sa relation adultère et qu'elle lui révèle que son fils est le fruit de cette liaison. Comme le dit Hutton, ce savoir dont elle est en quête est teinté d'affects et de passions¹⁸⁴. En effet, ses questionnements convoquent l'image d'un confessionnal dans lequel elle chercherait à expier et à se faire pardonner ses mauvais sentiments. Elle explique ainsi son désir de briser son silence : « It means that I'm tired of feeling so terrible all the time. Eight years, Mr. Kapasi, I've been in pain eight years. I was hoping you could help me feel better, say the right thing. Suggest some kind of remedy » (*IM*, 65). Le vœu de délivrance que formule Mrs. Das confère à Mr. Kapasi, même s'il n'est pas africain-américain, un rôle proche de celui qui a pu être décrit comme le « Magical Negro » dans le cinéma états-unien. On a pu voir la nouvelle « Interpreter of Maladies » comme une relecture postcoloniale du texte de Foster¹⁸⁵ et il est intéressant que les personnages soient tous deux racisés : l'un est indien, et l'autre immigrée. Ils sont pourtant séparés par des privilèges différents. Glenn et Cunningham ont décrit le trope du « Magical Negro » comme une figure noire proche de l'esprit ou de l'ange toute entière occupée à aider à résoudre le dilemme d'une personne blanche, à accéder à sa propre spiritualité en lui fournissant des préceptes issus de la sagesse populaire¹⁸⁶. Chez Lahiri, l'aspect narcissique de la plainte rend Mr. Kapasi responsable de la souffrance de Mrs. Das pour en faire une sorte de saint¹⁸⁷ (« better », « right ») qui devrait n'avoir pour unique but que

¹⁸³ *Ibid.* 7.

¹⁸⁴ *Ibid.* 11.

¹⁸⁵ LEWIS Simon, « Lahiri's Interpreter of Maladies », *The Explicator*, vol. 59, n° 4, 2001, p.219-221.

¹⁸⁶ GLENN Cerise L. et CUNNINGHAM Landra J., « The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film », *Journal of Black Studies*, vol. 40, n° 2, 2009, p.135-152. 138.

¹⁸⁷ Sur la question de la sainteté, voir aussi APPIAH K. Anthony, « "No Bad Nigger": Black as the Ethical Principle in the Movies », dans Marjorie GARBER, Jann MATLOCK et Rebecca L. WALKOWITZ (dir.), *Media Spectacles*, New York, Routledge, 1993, p. 77-90.

de délivrer un sortilège ou une potion d'ordre surnaturel mais s'y refuserait (« the right thing », « some kind of remedy »).

Pourtant, comme le montre Hutton, on revient sur le territoire intertextuel familier de la réticence à guider et du malentendu lorsque Mr. Kapasi offre une fin de non-recevoir à la recherche par Mrs. Das d'une forme d'interprétation métaphorique de sa situation : « But we do not face a language barrier. What need is there for an interpreter? » (*IM*, 65). L'échange même, comme le dit Hutton, nie le contenu de ce qu'avance Kapasi et met en valeur qu'ils ne parlent pas la même langue même s'ils ont l'anglais en commun¹⁸⁸. L'ironie de la nouvelle consiste à ce que Mr. Kapasi offre une réponse morale à Mrs. Das mais pas celle qu'elle espérait. Il n'offre ni indulgence ni tolérance, mais un regard sévère et patriarcal, condescendant, qui avive sa culpabilité plus qu'il ne l'amoinde : « "Is it really pain you feel, Mrs. Das, or is it guilt ?" » (*IM*, 66). Les rêves implicites de communication internationale que nourrit Mr. Kapasi à l'endroit de Mrs. Das s'envolent littéralement en fumée à la fin de la nouvelle, lorsque cette dernière laisse tomber négligemment le bout de papier sur lequel il avait écrit son adresse : « Kapasi observed it too, knowing that this was the picture of the Das family he would preserve forever in his mind » (*IM*, 69). Delphine Munos lit le recueil à l'aune des réflexions de Derrida sur le « système postal » tant les obstacles épistolaires abondent : elle y voit une manière de réfléchir à l'identité comme à un voyage vers un terme absent, ainsi qu'à la difficulté de l'échange entre la deuxième génération et ses origines¹⁸⁹. On peut ajouter que les courriers qui se perdent chez Lahiri disent aussi que les termes de l'échange sont souvent dictés par le pouvoir, qu'il s'agisse de l'imposition ou du retrait brutal d'une discussion.

K. Anthony Appiah est le premier à critiquer ce discours supposément antiraciste qui ferait de la population africaine-américaine à l'écran l'incarnation d'un principe éthique absolu, dépourvu de tout défaut¹⁹⁰, puisqu'il montre qu'en réalité, il s'agit d'une manière de créer une figure d'exception, de rejouer une équation chrétienne entre moralité et souffrance et, surtout, en expiant une culpabilité raciste, de déjouer la possibilité de potentialité critique en dépeignant des personnages qui pardonneraient à l'Amérique plutôt que de s'y opposer¹⁹¹. Dans *Americanah*, Adichie utilise ce trope pour parler de la candidature d'Obama lorsqu'elle est entravée par la circulation des vidéos du pasteur Wright. Adichie associe de manière ironique cette élévation vertueuse à la seule possibilité de « victoire » : « Only a magic Negro can win

¹⁸⁸ HUTTON Margaret Anne, « Figuring the Guide in Jhumpa Lahiri's "Interpreter of Maladies", R. K. Narayan's *The Guide* and E. M. Forster's *A Passage to India* », art. cit. 10.

¹⁸⁹ MUNOS Delphine, *After Melancholia: A Reappraisal of Second-Generation Diasporic Subjectivity in the Work of Jhumpa Lahiri*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2013. 110.

¹⁹⁰ APPIAH K. Anthony, GARBER Marjorie, MATLOCK Jann, et WALKOWITZ Rebecca L. (dir.), « No Bad Nigger », *op. cit.* 80.

¹⁹¹ *Ibid.* 83.

an American election » (A, 321). Cette victoire est en demi-teinte puisque que cette sanctification s'accompagne d'une puissance d'agir diminuée : « He always forgives all kinds of racist shit. He teaches the white person how to break down the sad but understandable prejudice in his heart. » (A, 321). Ni le pardon ni la pédagogie ne viennent vraiment érafler l'édifice inégalitaire (« understandable prejudice », « racist shit ») et ces gestes inoffensifs concentrent l'attention sur l'Amérique blanche plutôt que sur l'émancipation minoritaire. Dans la lignée de ces réflexions sur le soin d'autrui comme affaiblissement du sujet opprimé, Elsa Dorlin formule une autre critique de la morale du *care* émanant d'une certaine pensée féministe sur les gestes d'attention aux autres, appris dans une socialisation minoritaire. Selon elle, il existe un « *dirty care* » ou un « *care* négatif » qui n'est autre qu'une posture de traumatisme par rapport à la violence endurée qui « génère une posture cognitive et émotionnelle négative qui détermine les individu.e.s qui la subissent à être constamment à l'affût, à l'écoute du monde et des autres¹⁹² ». Pour Dorlin, ce *care* « désigne le sale soin que l'on se porte à soi-même, ou plutôt à sa puissance d'agir, en devenant, pour sauver sa peau, les expert.e.s des autres¹⁹³ ». Un épisode raconté chez Cathy Park Hong peut être éclairé par ces réflexions. Elle raconte une attaque raciste dont elle a fait l'objet dans le métro, en compagnie d'une amie blanche. En sortant, cette dernière éclate en larmes, confiant qu'elle n'a jamais rien vécu de tel et Cathy Park Hong fait état d'une rage envers son amie :

And just like that, I was shoved aside. I was about to comfort her and then I stopped myself from the absurdity of that impulse. All of my anger and hurt transferred to her, and even now, as I'm writing this, I'm more upset with her than that guy. We walked silently back to our apartment while she cried. (MF, 83)

Le geste de réconfort apparaît plus mécanique que vraiment choisi (« I was about to comfort her », « impulse ») : Hong rend palpable la manière dont la douleur blanche se substitue à celle du sujet opprimé qui a pour réflexe de ne pas s'occuper de lui-même, se néglige presque systématiquement, dans une attention à l'autre qui, comme le dit Dorlin, « nous insulte, nous isole, nous blesse, nous inquiète, nous nie, nous effraie, nous déréalise¹⁹⁴ » (« I was shoved aside »). La manière dont la colère se déplace vers son amie montre aussi que cette sollicitude constante est une manière de s'habituer à la violence qui pourrait surgir du quotidien et de s'y insensibiliser. Plutôt que de lui porter secours, Hong contemple avec effarement le mal qu'on lui fait (« I'm more upset with her than that guy ») et qu'elle cherchait à conjurer par une oreille compatissante, en essayant de regagner par son indifférence l'espace de sa subjectivité. Chez Cisneros, notamment dans la nouvelle « Never Marry a Mexican », on peut voir émerger d'autres normes morales que celles du *care* :

¹⁹² DORLIN Elsa, *Se défendre*, op. cit. 175.

¹⁹³ *Ibid.* 177.

¹⁹⁴ *Ibid.* 175.

Plutôt que de se déréaliser et de se nier, Clemencia procède à un effacement volontariste de la femme blanche par la revendication d'une indifférence martelée : « If she was a brown woman like me, I might've had a harder time living with myself, but since she's not, I don't care. [...] I don't care about what's right anymore. I don't care about his wife » (*WHC* 76). Le rejet explicite du « *care* » associé implicitement à l'idée d'une moralité en vigueur (« what's right anymore ») dit à la fois la tentative de solipsisme du personnage et les traces d'un impératif encombrant : celui consistant à se porter responsable de l'éducation des dominants, à répondre à « cette production active d'ignorance¹⁹⁵ » générée par une position hégémonique. Le combat féministe contemporain de Cisneros est habité par le constat d'un épuisement de ce type de stratégies pédagogiques qui atténuent les forces des groupes politiques minoritaires en les forçant à se concentrer sur leurs adversaires¹⁹⁶. Ainsi, Clemencia, en mobilisant un lexique récurrent de l'opacité et de la nuit pour parler d'Autrui, semble vouloir reproduire l'asymétrie épistémologique dont elle a souffert. Elle ne veut plus être celle qui enseigne mais celle qui ignore¹⁹⁷.

Dans *Mean*, Gurba explore aussi, dans un chapitre intitulé « The Problem of Evil » son problème avec les figures de saintes auxquelles elle a été surexposée dans l'enfance : « Bad things happened to the saintliest ones [...] Pirates and aristocrats raped them. Barbarians carved their breasts and noses off. It seemed that the nicer you were, especially during the Middle Ages, the meaner the world was » (*M*, 16). Comme nous avons pu le montrer, l'antithèse souligne ici l'étendue de l'injustice et de l'absurdité du sort féminin. La théodicée est mise à mal par l'inefficacité du stratagème religieux qui ne mène qu'à l'épuisement, comme pour Ofelia la sœur de la narratrice qui s'affame pour ressembler à une déesse, ou à la mort. La narratrice préfère lire Marx pour garantir sa survie et se réclame d'une méchanceté « étincelante » qui tient à la fois de la quête esthétique, du loisir et de la vengeance politique :

We act mean to defend ourselves from boredom and from those who would chop off our breasts. We act mean to defend our clubs and institutions. We act mean because we like to laugh. Being mean to boys is fun and a second-wave feminist duty. Being rude to men who deserve it is a holy mission. Sisterhood is powerful, but being a bitch is more exhilarating. Being a bitch is spectacular. (*M*, 17)

On trouve dans ce catalogue chaotique une manière de ne pas concevoir les normes de manière systématique et catégorique mais plutôt à l'aune de ce que Tessman a pu analyser comme relevant d'une morale non-idéale, faite de dilemmes, d'arrangements et de stratégies (« defend our clubs and institutions », « those who would chop off our breasts », « a second-wave feminist duty »). Tout ce qui a trait à l'éclat de rire (« laugh », « exhilarating ») donne un autre sens à ce que l'on a pu développer sur le spectacle dans le chapitre 4 : relativement aux développements de Dorlin, une nouvelle mission sacrée (« a holy mission ») peut ainsi consister à prendre soin

¹⁹⁵ *Ibid.* 178.

¹⁹⁶ On en trouve la trace dans *This Bridge Called my Back* notamment dans une lettre d'Audre Lorde qui considère que l'injonction à l'éducation des femmes blanches par les femmes de couleur constitue une perte d'énergie et une reproduction de l'ordre patriarcal. Voir MORAGA Cherríe et ANZALDUA Gloria, *This Bridge Called My Back, Fourth Edition: Writings by Radical Women of Color*, Albany, State University of New York Press, 2015. 96.

¹⁹⁷ Tout le développement est extrait de ADJERAD Gabrielle, « Une relecture Chicana de la Malinche: Le conflit comme stratégie dans "Never Marry a Mexican" de Sandra Cisneros », art. cit. 11.

de soi, à conquérir la scène de manière scintillante plutôt que de se fondre et de s'oublier dans les autres¹⁹⁸.

Dans la poursuite de son propos sur la représentation de la bonté *queer*, Machado confie son affection teintée de gêne pour les personnages de méchants chez Disney dont elle lit l'absence de bonté comme une trace de résilience très optimiste :

And yet, while I recognize the problem intellectually—the system of coding, the way villainy and queerness became a kind of shorthand for each other—I cannot help but love these fictional queer villains. I love them for all their aesthetic lushness and theatrical glee, their fabulousness, their ruthlessness, their *power*. They're always by far the most interesting characters on the screen. After all, they live in a world that hates them. They've adapted; they've learned to conceal themselves. They've survived¹⁹⁹.

C'est dans cette veine d'une interrogation de la politique des représentations qui ne reposerait que sur une ambition de positivité²⁰⁰ que Cisneros met, par exemple, en scène dans « Eyes of Zapata » une femme qui se réclame du statut de sorcière qui lui est apposé, acceptant d'être perçue comme celle qui ferait du mal et non du bien aux autres : « If I am a witch, then so be it, I said. And I took to eating black things – *huitlacoche* the corn mushroom, coffee, dark chiles, the bruised part of the fruit, the darkest, blackest things to make me hard and strong » (*WHC*, 106). Cultiver le noir remémore la figure de Caliban dans *La Tempête* dont Prospero s'approprie la noirceur. Caliban est devenu, comme le dit Silvia Federici, une image du sujet anticolonial dont elle rapproche aussi la figure de la sorcière, dénigrée par le système capitaliste pour l'affaiblir²⁰¹. On voit là une puissance d'agir qui récupère sa force dans la négativité de ses souhaits et dans sa possibilité destructrice plutôt que de se conformer à une « bonne volonté » qui serait équivalente à un souhait d'autodestruction, selon Sara Ahmed²⁰².

3. Figures du soin et ambivalence

La reconquête d'un pouvoir négatif a aussi lieu par l'intermédiaire d'une désidérialisation de la maternité comme lieu privilégié du soin.

¹⁹⁸ Pour un développement plus détaillé, voir ADJERAD Gabrielle, « “I just don't want to be so likeable that anyone wants to rape me” », *op. cit.* 142-143. Gurba renforce cette association entre méchanceté et visibilité : « Evil is dazzling. If it's done right, mean can be dazzling too. » (*M*, 17).

¹⁹⁹ AHMED Sara, *Willful Subjects*, *op. cit.* 49.

²⁰⁰ Dans cette veine, Appiah interroge le débat autour de *Basic Instinct* et la pertinence d'une politique de la représentation des minorités qui ne serait que « positive » sous prétexte que la représentation du vice serait incitative. APPIAH K. Anthony, GARBER Marjorie, MATLOCK Jann, et WALKOWITZ Rebecca L. (dir.), « No Bad Nigger », *op. cit.* 88-89.

²⁰¹ FEDERICI Silvia, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004. 11.

²⁰² AHMED Sara, *Willful Subjects*, *op. cit.* 87.

a) *Maternité et sentiments négatifs*

Pour explorer cette ambivalence affective des mères, Clemmons en passe par ce qui a l'allure d'une méditation sur une photographie de Winnie Mandela qu'elle tente de réconcilier avec les exactions dont elle fut accusée :

Winnie Mandela bore a strong physical resemblance to my mother: They had the same complexion, same nose, same warm, unassuming smile. When I first heard the accusations against Mrs. Mandela, I weighed the brutality of the charges against her physical appearance. She could appear stern sometimes, as my mother could—no-nonsense, the kind of woman you wouldn't want to encounter after sneaking home past curfew. But the dissonance between what she represented to the country (her nickname is "Mother of the Nation") and what she is alleged to have done is almost impossible to reconcile. Almost impossible to reconcile if you believe that motherhood and brutality are diametrically opposed. The truth is that motherhood is stained with blood, tainted with suffering and the potential for tragedy. Why are we surprised when a mother—a real mother, someone who takes care of her children and loves them—commits atrocious crimes? These are questions I wrestle with in the days and weeks that I consider my own pregnancy. (WWL, 136-137)

Clemmons, qui porte le même patronyme que la fille de Winnie Mandela, a pu dire que, dans ce passage, elle tente de transcender un rapport affectif que partagent beaucoup de femmes sud-africaines à cette figure de mère nation dans laquelle elles projettent leurs mères : au-delà de la perception immédiate de la ressemblance peut-être trompeuse, elle cherche à juger le personnage intellectuellement avec plus de distance (« I weighed the brutality of the charges against her physical appearance »). Cependant, cette pause réflexive n'introduit que des doutes qui sont soulignés par la question rhétorique finale : Clemmons a pu dire qu'elle avait été conduite à écrire ce passage après avoir visionné le documentaire *Winnie* de Pascale Lamche qui, sorti au moment du scandale MeToo, introduit des questionnements féministes sur le traitement médiatique possiblement sexiste de Winnie Mandela dont on n'aurait pas toléré l'autorité²⁰³. Or le documentaire a lui-même posé beaucoup de questions sur la véracité des faits qu'il relate²⁰⁴. Le lexique intensément émotionnel de la fin du passage, évidemment empathique, nuit à l'ambition supposément rationnelle de la réflexion qui s'apparente de plus en plus à un réseau de pensées intrusives que Thandi ne contrôle pas (« questions I wrestle with in the days and weeks »).

Ce que le texte fait bien ressortir dans l'impression de dissociation insoluble entre image et mythe ou encore apparence et essence (soulignée par la répétition « impossible to reconcile »), c'est l'opposition entre une maternité réelle (« a mother—a real mother, someone who takes care of her children and loves them ») et ce qu'Adrienne Rich a pu appeler l'institution de la maternité. Pour Rich, la maternité peut désigner la relation de n'importe quelle

²⁰³MALEC Jennifer, « "Being in South Africa as an author has shifted my perspective"—Zinzi Clemmons chats to The JRB about her debut novel, *What We Lose* », art. cit.

²⁰⁴CESSOU Sabine, « Winnie Madikizela-Mandela : un documentaire et des controverses », *Le Monde Diplomatique*, 1^{er} mai 2018, [<https://blog.mondediplo.net/winnie-madikizela-mandela-un-documentaire-et-des>], consulté le 19 avril 2023.

femme à sa possibilité procréatrice et d'autre part une institution d'origine patriarcale²⁰⁵. En dépit des marqueurs physiques sur lesquels Thandi cherche à s'appuyer (« the same complexion, same nose, same warm, unassuming smile »), la maternité symbolique est décrite en des termes vagues (« what she represented for the country ») : on a l'impression d'avoir affaire à un jeu infini de miroirs se réfractant les uns les autres, qui ne permettrait pas de retrouver l'original d'une institution que Rich décrit comme insidieusement impalpable. La schize déroutante (« diametrically opposed ») qui génère l'état de perplexité de la narratrice est aussi celle à laquelle peut conduire une culture masculine, qui colonise les esprits de toutes les femmes, comme le montre Rich, en les construisant de manière manichéenne comme des corps impurs et corrompus qui, devenus mères, deviendraient des sites de rédemption et de pureté²⁰⁶. Dans sa structure-même qui comporte un volte-face brutal (« The truth is that motherhood is stained with blood ») et laisse croire qu'il fallait lire ce qui précédait comme une série d'antiphrases, le texte dessine le mouvement d'une pensée qui, bien que critique et analytique comme le voulait Clemmons²⁰⁷, est pénétré de ce dualisme et avance par à-coups binaires.

La question rhétorique finale lie l'idéal moral de la maternité à l'existence de sentiments négatifs paroxystiques dangereux pouvant conduire au crime (« atrocious crimes »). La manière dont Clemmons insiste sur l'impureté du rôle de mère par l'image de la tache (« stained with blood, tainted with suffering and the potential for tragedy ») peut s'expliquer par son souhait, développé en entretien, de souiller la maternité, d'en exhiber la bassesse et la laideur, pour apaiser la honte et la haine de soi de femmes qui ne s'y épanouissent pas ou font l'expérience de dépression *postpartum*²⁰⁸. La négation de ces expériences négatives de la maternité que le sang viendrait rétablir peut aussi faire référence, comme l'explique Rich, à toutes les grossesses imposées par la violence qui ont pu mener certaines femmes à l'acte terrible de tuer des enfants qu'elles ne pouvaient élever²⁰⁹. Rich dénonce à cet égard une éthique patriarcale²¹⁰ qui punit le plus sévèrement les crimes des femmes, les rend responsables d'atténuer la violence du monde tout en passant sous silence celle qui leur est infligée. Le caractère extrême des termes de Clemmons (« atrocious », « tragedy ») brandit une figure, celle de la mère infanticide des faits divers, dont Rich dit qu'elle ne peut-être qu'un bouc émissaire et non une martyre, c'est-à-dire une figure qui fonctionne comme échappatoire des passions sombres, mais dont le spectacle n'engendre que de la peur et de la culpabilité. Cet épouvantail de fait divers aurait plus tendance

²⁰⁵ RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York/Londres, Norton & Company, 1995. 33.

²⁰⁶ *Ibid.* 34.

²⁰⁷ WATSON Alexandra, « The Mechanics of Loss », art. cit.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, op. cit. 258-259.

²¹⁰ *Ibid.* 270.

à neutraliser une colère que des mères jugeraient avec honte comme démesurée et à faire taire leur rébellion pour les inciter à s'améliorer²¹¹.

Par la suite, sur deux pages différentes, Clemmons fait figurer des citations non attribuées :

The effects of racial and economic oppression figure largely in the structure and functioning of Black families. Black women play integral roles in the family and frequently it is immaterial whether they are biological mothers, sisters, or members of the extended family. From the standpoint of many Black daughters it could be: my sister, my mother; my aunt, my mother; my grandmother, my mother. They are daughters all and they frequently "mother" their sisters, nieces, nephews, or cousins as well as their own children. (WWL, 139)

In this regard I find myself dubious about the politics of women's peace groups, for example, which celebrate maternity as the basis for engaging in antimilitarist work. I do not see the mother with her child as either more morally credible or more morally capable than any other woman. A child can be used as a symbolic credential, a sentimental object, a badge of self-righteousness. I question the implicit belief that only "mothers" with "children of their own" have a real stake in the future of humanity. (WWL, 141)

La fin du roman indique que la première est extraite de *Common Differences: Conflicts in Black and White Feminist Perspectives* de Gloria I. Joseph et de Jill Lewis et que la seconde est issue de *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* d'Adrienne Rich. Rétrospectivement, on lit mieux les réflexions de l'autrice sur la violence de la maternité comme le résultat de l'invasion psychique résultant de ces lectures : Clemmons dit s'être beaucoup documentée sur le sujet, en se plongeant notamment dans l'œuvre de femmes racisées ayant à cœur de « compliquer » les représentations hégémoniques comme celles d'Angela Davis, d'Audre Lorde ou de Toni Morrison²¹². L'insertion textuelle sans signature montre, comme le dit Clemmons, que Thandi est véritablement imprégnée²¹³ de ces textes, qui ne sont pas innocents mais perturbent, envahissent et dérangent l'espace mental. Si elle dit les avoir conçus comme un refuge, ces textes engendrent aussi une hantise éprouvante. Par ailleurs, leur aspect fragmentaire pourrait suggérer que cette archive qui véhicule un discours spécifique sur la maternité est rare et difficile à reconstituer : ce sont des bribes auxquelles seule une volonté tenace de chercheuse peut avoir accès.

Pour qui désire pousser le projet encyclopédique, il est amusant de constater que la première citation de Gloria Joseph est citée par Adrienne Rich dans la préface de 1986 de *On Motherhood as Experience and Institution*. Dans cette préface, Rich approfondit des pistes qui n'étaient pas aussi spécifiquement développées dans la première édition du livre, à savoir que la mystique victorienne qui élève moralement la culture des femmes, et par extension la maternité (« more morally credible or more morally capable ») relève d'un projet de classe et

²¹¹ *Ibid.* 277-278.

²¹² WATSON Alexandra, « The Mechanics of Loss », art. cit.

²¹³ MALEC Jennifer, « "Being in South Africa as an author has shifted my perspective"—Zinzi Clemmons chats to The JRB about her debut novel, *What We Lose* », art. cit.

de race sur lequel elle se reproche de ne pas s'être suffisamment attardée²¹⁴. Joseph fait partie des penseuses qu'elle cite dans ce *mea culpa* sur l'universalisation du lien mère fille. L'ambition du projet universitaire de Joseph consistait à parler de la spécificité de l'expérience des mères noires et notamment de critiquer des ouvrages récents qui n'y faisaient pas suffisamment droit, en particulier celui de Rich, ainsi que d'autres ouvrages de sciences sociales qui avaient tendance à reproduire un biais de pathologisation pour appréhender la famille noire²¹⁵. Clemmons passe sous silence ce dialogue théorique tout en le laissant deviner : ce faisant, elle donne la priorité chronologique à Joseph et, pour ainsi dire, fait passer Rich au second plan, peut-être pour indiquer que sa préférence va au féminisme noir, inversant l'ordre du texte citant et du texte cité.

Les termes familiaux qui s'accumulent dans la citation de Joseph (« my sister, my mother; my aunt, my mother; my grandmother, my mother », « their sisters, nieces, nephews, or cousins as well as their own children ») donnent l'impression d'une pluralité d'enfants qui vient incarner presque grammaticalement la revendication fréquente des féministes racisées au droit de procréer contre une histoire de contrôle de la population et de stérilisations forcées²¹⁶. Cela met en mots le projet solidaire que Rich dit vouloir substituer à celui qui se limiterait strictement au droit à l'avortement : celui qui autoriserait toutes les femmes à occuper ou non leur corps de manière maternelle²¹⁷. La foule vivante des femmes ainsi convoquée offre un contrepoint à la pathologisation de foyers que la droite a pu stigmatiser comme déviants en raison de l'absence d'hommes²¹⁸ : la démultiplication des mots mime la pluralisation des liens que Rich observe dans les écrits de femmes racisées qui étendent le lien au-delà d'une structure dyadique²¹⁹. Les mots de Joseph (« strict and functioning ») s'opposent à la violence insidieuse et dissimulée que Rich reproche à la structure nucléaire américaine qui s'idéalise en utilisant comme repoussoir le cauchemar de l'éducation collectiviste et socialiste durant la guerre froide²²⁰. Par ailleurs, dans la citation de Joseph, Clemmons ajoute une phrase qui n'est pas présente dans l'extrait de texte que reprend Rich (« The effects of racial and economic oppression figure largely in the structure and functioning of Black families ») qui reflète davantage le côté plus pessimiste du texte. Celui-ci insiste sur la manière dont l'éducation dans

²¹⁴ RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, op. cit. xxiv. Rich parle plus spécifiquement du Hyde Amendment et de l'histoire des stérilisations forcées dans cette préface.

²¹⁵ Elle loue tout de même les apports de Rich (« insightful valid, and welcome »). JOSEPH Gloria I. et LEWIS Jill, *Common Differences: Conflicts in Black and White Feminist Perspectives*, Boston, South End Press, 1986. 75-76

²¹⁶ Voir DAVIS Angela Y., *Women, Race & Class*, New York, Vintage, 1983. 202-222.

²¹⁷ RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, op. cit. xxii.

²¹⁸ Voir ce que dit Angela Davis du « Moynihan Report » de 1965 et de ses conclusions « pathologiques » sur la structure matriarcale de la famille africaine-américaine. DAVIS Angela Y., *Women, Race & Class*, op. cit. 13-14.

²¹⁹ RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, op. cit. xxviii.

²²⁰ *Ibid.* xxxiii-xxxiv.

un contexte d'oppression raciste et économique peut créer des frustrations, attiser les échanges négatifs entre parents et enfants et créer de l'anxiété vis-à-vis des menaces que devra affronter une deuxième génération pour laquelle il n'est pas certain que les fardeaux s'allègent²²¹. Dans le passage qu'elle cite, Rich met davantage l'accent sur un versant joyeux qui insisterait sur les compétences de survie que transmettent les mères noires à leurs filles²²², en omettant presque ce qui a trait à la déperdition d'énergie psychique qui peut mener ces mères à provoquer des sortes de carences affectives²²³.

La difficulté qu'exprime Rich à sortir d'un régime d'approche de la maternité qui ne soit pas sentimental mais en quête d'une forme de clarté lucide explique le scepticisme dont elle fait preuve (« dubious », « I do not see », « I question »). Les guillemets ironiques (« mothers », « children of their own ») ainsi que les évocations allégoriques fumeuses (« the future of humanity ») et le mot savant qui frise le néologisme (« maternity ») mettent bien en mot la manière dont les mères, comme le dit Rich, ont tendance à être perçues par leurs enfants, et notamment par leurs fils, non comme des créatures en chair et en os, mais comme des brouillards émotionnels, des pures présences affectives dédiées à les rassurer ou à les détruire²²⁴.

Clemmons dit s'être tournée vers la littérature pour dénicher des portraits de mère non romancés. Effectivement, le travail reproductif de Thandi est décrit comme une besogne difficile, pénible, exercée à titre gracieux. L'expérience de mère célibataire suscite un mélange d'ennui, de submersion, d'impuissance et de pensées coupables, une soumission désagréable à rebours de l'image normative d'un sacrifice heureux. En ce sens, le portrait de la grossesse de Thandi est clairement inspiré par les développements d'Adrienne Rich, qui veut démanteler l'image d'une posture d'attente sereine comparable à celle des madones. Chez Clemmons, la grossesse est une période trouble aux contours flous marquée par l'impatience d'une « crise psychique [nous traduisons]²²⁵ » : « My body feels already extremely pregnant, as does my mind. There is little difference between week two and week eight » (*WWL*, 151) L'incapacité à dissocier les semaines fait de la grossesse un fardeau pesant semblable à un bloc temporel dont elle voudrait se délester. Lorsque la narratrice se retrouve seule avec l'enfant après s'être séparée de Peter, elle progresse dans la mise en mots du tabou des sentiments négatifs associés à la maternité :

When he is acting up, when we are in the midst of the action, I would say that he is annoying. He is a pain in the ass. Before, I couldn't bear the thought of him being taken away, but now, in my worst

²²¹ JOSEPH Gloria I. et LEWIS Jill, *Common Differences*, op. cit., 84-85 et 94.

²²² RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, op. cit., xxvii.

²²³ JOSEPH Gloria I. et LEWIS Jill, *Common Differences*, op. cit., 102.

²²⁴ RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, op. cit., 277.

²²⁵ *Ibid.* 35-36. « No one mentions the psychic crisis of bearing a first child, the excitation of long-buried feelings about one's own mother, the sense of confused power and powerlessness [...] ».

moments, I would gladly hand him over to a kidnapper, a kind, gentle kidnapper who would appear at my door and promise to take excellent care of my son. In my bad moments, I would give him over in a second. (WWL, 203)

On voit la réticence de la narratrice à confier ces impressions dans la gradation qui suggère qu'elle édulcore d'abord son propos (« I would say that he is annoying. He is a pain in the ass ») et le jugement qu'elle appose sur ce qu'elle désigne comme des moments d'égarement (« in my bad moments », « in my worst moments »). À travers Thandi, Clemmons incarne le projet formulé par Rich de partager les expériences douloureuses et privées que l'institution de la maternité étouffe : de cette expérience supposément centrale dans la vie des femmes, elle a surtout en mémoire un spectre affectif fait de fatigue, d'anxiété, de culpabilité, d'ennui et de division²²⁶. Cette impression de conflit est due à ce que Rich désigne comme un mélange de violence, ici marquée par le lexique de la guerre (« in the midst of action ») et d'amour absolu que l'on observe aussi dans le souhait oxymorique de voir émerger un ravisseur aimant (« a kind, gentle kidnapper »). La métaphore de l'enlèvement insiste aussi bien sur le sentiment d'aliénation que décrit Rich, à savoir l'impression d'être attachée à l'enfant dans un microcosme émotionnel (« tiny, private emotional cluster²²⁷ »), accaparée par ses besoins tyranniques. Pour Rich, les tourments d'une mère consistent surtout à ne pas pouvoir reconnaître sa tâche comme un labeur pénible car son amour pour l'enfant restreint et culpabilise sa colère envers l'institution de la maternité tout en avivant sa vulnérabilité²²⁸.

L'impression d'une inadéquation dans le besoin d'espace perdue dans la description de la semaine : « By Thursday, I can scarcely imagine another week like the one that's just passed. I've stopped all pretenses of normality. » (WWL, 194). Rich dit que l'idéal hégémonique d'un amour absolu et inconditionnel peut donner l'impression d'une monstruosité ou d'une anormalité²²⁹ lorsque le sujet aspire à la solitude (« pretenses of normality »). La scène que Clemmons décrit ensuite est intéressante car elle éclaire les difficultés émotionnelles qu'a rencontré l'autrice en empruntant le point de vue d'une jeune mère alors qu'elle avait sur le sujet, comme elle le confie, des lacunes informationnelles et des scrupules à dépeindre une situation qu'elle n'avait pas vécu. Elle dit avoir minimisé ce type de scènes, sur lesquelles elle avait essentiellement accumulé un savoir livresque : « I have a glass of wine and turn the TV up so that it tunes out M's gurgling and occasional crying. M sits next to me on the couch, and crawls dangerously close to the edge. I push him back over with my ankle. » (WWL, 194). Le

²²⁶ *Ibid.* 15.

²²⁷ *Ibid.* 24.

²²⁸ *Ibid.* 52. « the emotional bonds between a woman and her children make her vulnerable in ways which the forced laborer does not know; he can hate and fear his boss or master, loath the toil; dream of revolt or of becoming a boss; the woman with children is a prey to far more complicated, subversive feelings. »

²²⁹ *Ibid.* 22-23.

dernier geste, qui consiste à rattraper un nourrisson avec une cheville, interroge : cette situation est-elle vraisemblable ? Est-ce que l'estimer improbable ne reviendrait pas à la juger moralement ?

b) *Mères-nation*

Il est possible que la description de telles négligences maternelles dérange parce qu'elle donne prise à un dangereux discours idéologique qui, à partir des années 1990, stigmatise les mères noires en les représentant comme des *welfare queens* profitant des aides de l'État et creusant le déficit public pour subvenir à leurs besoins sans travailler. Ces anxiétés autour de la maternité « étrangère » se portent aussi sur les femmes mexicaines dont la fertilité est vue comme une menace démographique et qui sont moralement décriées pour l'opportunisme qui conduirait à venir enfanter sur le territoire états-unien²³⁰. Il y a là une manière, comme le montre Lauren Berlant, de déporter sur la figure de la mère et sa faculté à se reproduire des anxiétés d'ordre racial sur le périmètre de la citoyenneté nationale²³¹. Linda Joyce Brown propose une filiation entre l'imaginaire de la femme blanche comme mère de la nation présente au début de la république américaine, l'eugénisme du courant nativiste pendant l'ère progressiste, et l'héritage contemporain dans la législation migratoire²³². À bien des égards, la mère noire malade dans *What We Lose* permet à l'autrice de s'attaquer au stéréotype de la *welfare queen* en soulignant le statut privilégié de sa mère et les traitements privés onéreux qu'elle doit payer. Clemmons s'intéresse au manque de soin public prodigué par l'État à des sujets discriminés. En inscrivant l'histoire de cette femme dans un héritage d'écrits de femmes noires sur la maladie, comme le *Journal du Cancer* d'Audre Lorde, mais en la rapportant aussi à un traitement de données chiffrées sur le sujet, l'autrice fait dévier le récit personnel vers une réflexion sur un système de santé inégal qui condamne certains corps à une espérance de vie réduite. Le positionnement professionnel de l'héroïne, qui travaille dans diverses agences de santé publiques décrites avec cynisme et désillusion, entre en résonance avec ce déficit de protection prodigué par un État Providence défaillant, prétendant gouverner par le soin tout en régnant par la menace de mort.

²³⁰ THOMA Pamela S., *Asian American Women's Popular Literature: Feminizing Genres and Neoliberal Belonging*, Philadelphie, Temple University Press, 2014. 48.

²³¹ BERLANT Lauren, *The Queen of America goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Durham, Duke University Press, 1997. 205.

²³² BROWN Linda Joyce, *The Literature of Immigration and Racial Formation: Becoming White, Becoming Other, Becoming American in the Late Progressive Era*, New York, Routledge, 2012. 23-24 et 119-120. Elle s'appuie notamment sur SMITH Rogers M., *Civic Ideals: Conflicting Visions of Citizenship in U.S. History*, New Haven, Yale University Press, 1999 ; IRVING Katrina, *Immigrant Mothers: Narratives of Race and Maternity, 1890-1925*, Urbana, University of Illinois Press, 2000 ; MOHANTY Chandra Talpade, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham, Duke University Press, 2003.

Par opposition, les mères asiatiques américaines ont pu être valorisées dans un rapport de triangulation racial qui les aurait élevées par rapport aux mères africaines-américaines sans toutefois atténuer leur marginalisation²³³. Pamela Thoma revient sur le stéréotype supposément flatteur dans le champ de la fertilité et du travail de la *tiger mother* en parlant de la controverse inaugurée par le *memoir* d'Amy Chua, *Battle Hymn of the Tiger Mother*, qui faisait de l'éducation chinoise une garantie de succès aux États-Unis. Thoma y décèle un « discours maternel néolibéral [nous traduisons]²³⁴ » aux accents racistes qui suppose que, pour totalement mériter la citoyenneté états-unienne, il est nécessaire d'adopter l'éthos bourgeois d'une « minorité modèle maternelle [nous traduisons]²³⁵ ». L'éducation de la *tiger mother* n'a pas de trait culturel distinctif qui la distinguerait d'un modèle occidental, mais elle suppose une parfaite adéquation entre idéalisme et capitalisme, privatisation, consumérisme et encouragement des enfants à l'entrepreneuriat et à la production. Ce type de dévoiement de la différence correspond à ce que dit Madeline Y. Hsu au sujet de la « minorité modèle » chinoise, un discours de célébration apparente de cette immigration asiatique qui suppose en réalité, depuis les années 1960, des modes de sélection économiques privilégiant les travailleurs qualifiés en faisant perdurer les inégalités²³⁶.

Chez Jenny Zhang, ce modèle supposément exemplaire d'éducation est dénoncé comme une construction hégémonique qui ne fait pas droit aux situations de précarité extrêmes. La fréquence du thème des relations mère-fille dans le recueil peut rejoindre ce que Thoma décrit comme une affiliation du récit asiatique américain à une forme de citoyenneté culturelle *mainstream* par le biais d'une autorité sur ce sujet depuis *The Joy Luck Club* d'Amy Tan²³⁷. Effectivement, Thoma montre comment les années 1990 voient émerger tout un corpus fictionnel et non-fictionnel de littérature populaire sur la maternité, prodiguant notamment des conseils sur l'équilibre entre vie privée et vie professionnelle (« mommy lit »), obsession médiatique du postféminisme pour la figure de la mère qui a pu être attribuée à l'élévation de la figure maternelle au statut de sujet roi du capitalisme (« new momism²³⁸ »). Le motif du calcul lié au soin est omniprésent chez Zhang comme pour souligner qu'il s'agit d'un luxe qui n'est pas forcément accessible aux familles pauvres qu'elle décrit. Lucy dans « The Empty, the Empty, the Empty » veut se confier à sa mère sur sa vie affective mais elle craint qu'il s'agisse du cadet de ses soucis : « the level of care she could devote to something like this was probably

²³³ KIM Claire Jean, « The Racial Triangulation of Asian Americans », *Politics & Society*, vol. 27, n° 1, 1999, p. 105-138.

²³⁴ THOMA Pamela S., *Asian American Women's Popular Literature*, op. cit. 38-40. « neoliberal maternal discourse ».

²³⁵ *Ibid.* 47. « maternal model minority ».

²³⁶ HSU Madeline Yuan-yin, *The Good Immigrants*, op. cit. 21-22

²³⁷ THOMA Pamela S., *Asian American Women's Popular Literature*, op. cit. 46.

²³⁸ *Ibid.* 42-43.

so low in the grand scheme of things she had to care about that it would annoy her more than anything, which wasn't the same thing as caring » (*SH*, 63). L'enfant raisonne de manière arithmétique sur les sentiments, dans une équation qu'elle peine à équilibrer entre le comportement de sa mère et un idéal de protection (« which wasn't the same as caring »). Se comporter de manière idéale consisterait à faire quelque chose que les personnages de Zhang ne parviennent pas à accomplir, soit thésauriser, économiser, ne pas dépenser en vain mais privatiser ses ressources affectives. Ainsi dans « Our Mothers Before Them », on trouve cette remarque de la fille au sujet de sa mère : « maybe she could keep that to herself, because maybe, just maybe, if she kept her sadness to herself, it would go away on its own, or at least soften, like all the times I kept my anger to myself » (*SH*, 93-94). Plus tard, le père reprochera à sa mère son attitude tyrannique avec ces mots : « Your emotions take a toll on them » (*SH*, 132). Ici, « toll » peut s'entendre comme la séquelle d'une éducation brutale mais aussi comme le prix à payer, celui qui précisément les exclut du périmètre libéral de compétitivité affectif et les met en situation de carence dès leur entrée sur le marché.

Cette nouvelle est intéressante parce qu'elle entrecoupe des épisodes au présent consacrés à une mère versatile, colérique et abusive à des récits passés sur la Révolution culturelle chinoise. Le cheminement antéchronologique permet de réécrire une histoire personnelle dont les fondements remontent une grand-mère despotique évoquée de manière presque gothique. Ceci suggère un lien entre trauma – notamment celui de la migration – et ambivalence vis-à-vis du soin maternel. L'expérience de la dislocation géographique peut aviver un déficit d'attention à la nouvelle génération. Pour Adrienne Rich, il est possible que l'oppression abîme le sens moral plutôt qu'elle ne l'exalte tout en affutant la sagacité : « Oppression is not the mother of virtue; oppression can warp, undermine, turn us into haters of ourselves. But it can also turn us into realists, who neither hate ourselves nor assume we are merely innocent and unaccountable victims²³⁹ ». Dans cette veine réaliste, Cathy Park Hong entreprend le portrait d'un père de famille humilié par United Airlines, forcé publiquement à abandonner son siège, et revient sur son parcours professionnel prestigieux toutefois marqué par le crime (« Dao was caught trafficking prescription drugs for sex and lost his medical license, after which he earned his income as a poker player », *MF*, 34). Elle cherche à restituer avec pragmatisme toute l'ambiguïté du personnage en l'attribuant à un sens amoral du compromis dû à un désir de survie : « For many immigrants, if you move here with trauma, you're going to do what it takes to get-by. You cheat. You beat your wife. You gamble. You're a survivor and, like most survivors, you are a god-awful parent » (*MF*, 34). La généralisation

²³⁹ RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, op. cit. xxxv.

interroge tant elle mêle une légitimation empathique et légèrement inquiétante de la violence à la possibilité d'un anathème. Mais elle rejoint les propos d'Ehrenreich sur le fait que le transfert d'amour donné à l'Amérique, par extraction forcée, peut être contrebalancé par un déficit d'autre part²⁴⁰. Dans « On Monday of Last Week », le désarroi de Kamara aux États-Unis la pousse à envisager d'avoir un enfant pour éviter les rapports sexuels avec un mari qu'elle n'apprécie plus et avec lequel elle ne parvient pas à communiquer (« Tobechi had brought her contraception pills because he wanted a year of just the both of them, [...] but she flushed one pill down the toilet each day », *TTAYN*, 86). Fétichisée comme image de la mère-patrie que serait l'Afrique par Tracy, Kamara apprend à utiliser ce moyen opportuniste pour se faire remarquer mais, en conclusion de la nouvelle, elle est plutôt traitée par sa patronne comme une enfant. « The American Embassy » met en scène une mère traumatisée par l'assassinat de son enfant, Ugonna, par la police politique au Nigéria en raison des prises de positions médiatiques de son mari. Le texte montre une défiance à l'endroit de l'idéalisation morale du père martyr, exilé avant les faits aux États-Unis. La douleur du deuil d'Ugonna est traversée par une forme d'aigreur et d'animosité vis-à-vis de cet homme qui l'a laissée seule avec son enfant, en quittant le pays. Elle voit là une fuite individualiste, un manque de responsabilité et non un acte héroïque : « It was not courage, it was simply an exaggerated selfishness » (*TTAYN*, 136). La perspective de femme montre que ces soins de mère ne sont pas valorisés alors que cette situation l'expose au danger et à des sacrifices qui, contrairement aux exploits du réfugié aux États-Unis ne sont pas rétribués symboliquement. Elle dit aussi de manière paroxystique que la dislocation géographique peut être littéralement mortelle pour l'enfant.

Delphine Munos considère que la figure de la mère absente à son environnement est centrale dans l'œuvre de Jhumpa Lahiri. Pour elle, l'autrice s'intéresse aux conséquences psychanalytiques négatives de ce phénomène sur la vie des enfants de deuxième génération qui rencontrent un très grand succès professionnel mais qui sont tout de même obsédés par la perte et gravitent autour du manque²⁴¹. Elle s'intéresse notamment aux remarques de Mary Mathew sur les œuvres littéraires qui parlent des mères de la diaspora indienne qui voient leur équilibre émotionnel perturbé. Assignées à des fonctions domestiques, elles cherchent des échappatoires qui peuvent « victimiser les enfants²⁴² ». Dans la nouvelle « Hell-Heaven », le traumatisme de l'isolement de Boudi ne peut être formulé et celle-ci redouble de respectabilité et de soin notamment vis-à-vis de celui dont elle rêverait de faire un amant mais qu'elle traite comme un fils : « my parents sheltered and cared for him in much the same way they cared for me » (*UE*,

²⁴⁰ EHRENREICH Barbara et HOCHSCHILD Arlie Russell (dir.), *Global Woman, op. cit.* 22.

²⁴¹ MUNOS Delphine, *After Melancholia, op. cit.* xxxi

²⁴² DASGUPTA Sanjukta et LAL Malashri (dir.), *The Indian Family in Transition: Reading Literary and Cultural Texts*, New Delhi, SAGE Publications India, 2007. 218. « victimize the children ».

67). Sa fille perçoit néanmoins un grand chagrin ou, dans les mots de Munos, une perte dont elle n'aurait pas fait le deuil et qui se répercute sur le fait qu'elle se sente moins aimée que Pranab : « I was evidence of her marriage to my father, an assumed consequence of the life she had been raised to lead. But Pranab Kaku was different » (*UE*, 67). Ces regrets, ces désirs d'ailleurs, ces ressentiments, la narratrice ne les perçoit que par bribes ou par débris (« I saw the teacup Pranab Kaku had used all this time as an ashtray in the kitchen garbage can, in pieces, and three Band-Aids taped to my mother's hand », *UE*, 71). La mère procède bien à une partition morale très claire, que souligne le titre de la nouvelle. Suivant cette dichotomie, Aparna se situerait dans le camp du bien, tandis que Pranab deviendrait progressivement un démon, comme elle le confie à une amie au sujet de son mariage avec une femme américaine (« it's just hell-heaven, the difference », *UE*, 68-69). Toutefois, il n'est pas si facile de croire que cet éthos fantasmé de perfection et de bonté est parfaitement distinct de celui de la nouvelle épouse blanche de Pranab construite comme parfaitement irresponsable :

In the middle of our arguments, she often conjured Deborah as her antithesis, the sort of woman she refused to be. "If she were your mother, she would let you do whatever you wanted, because she wouldn't care. Is that what you want, Usha, a mother who doesn't care?" (*UE*, 76)

On voit ici comment Lahiri travaille les ambiguïtés de ce statut protecteur et les bassesses commises en son nom, l'hypocrisie et la jalousie étant dissimulées derrière ce masque éthique. Le rapport à sa propre fille est triangulé par des figures étrangères qui font obstruction à l'échange (« in the middle of our arguments, she often conjured Deborah as her antithesis »). La jeune fille cherche à s'affirmer mais un rapport inconscient à l'américanité blanche empêche sa mère de lui parler car cette dernière est prise dans une bataille d'égos. Ce que Judith Butler appellerait une identification constitutive mais désavouée²⁴³ fait écran entre les deux femmes. Par ailleurs, son autorité s'affirme par le soin qu'elle oppose explicitement à une certaine forme de liberté (« she would let you do whatever you wanted »). La répétition de la même formule presque incantatoire (« because she wouldn't care », « a mother who doesn't care ») peut faire penser à ces « stratégies symboliques » que Pierre Bourdieu identifie chez les femmes pour déjouer la domination masculine et qui peuvent relever, par exemple, de la magie ou de l'incantation. Parmi ces formes de violence douces et invisibles, il identifie l'attention excessive d'une mère de famille qui culpabilise les autres en se plaignant. Ce sont, selon lui, des stratagèmes de rébellion qui échouent puisqu'ils viennent confirmer le schème hégémonique d'une féminité maléfique dont « l'identité toute négative est constituée essentiellement d'interdits », cercle vicieux qui obéit à la « logique proprement tragique, qui veut que la réalité

²⁴³ BUTLER Judith, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of « Sex »*, Abingdon, Routledge Classics, 2011. 3-4.

sociale que produit la domination vienne souvent confirmer les représentations dont elle se réclame pour s'exercer et se justifier²⁴⁴ ».

Les textes confèrent aussi des sentiments négatifs à des mères mythiques ou allégoriques de la nation qui se voient explorées dans leur dimension corporelle et incarnée. Par exemple, dans *Lucy*, la Reine d'Angleterre qui est présente sur les timbres du personnage n'est pas identifiée en tant que telle mais réduite dans une formule répétée à deux reprises à l'expression d'un visage fermé et aigri (« the image of a stony-face, sour-mouth woman », *L*, 136). Les textes étudiés jouent aussi avec des conceptualisations de la nation d'origine masculine qui la représentent comme une femme chaste et maternelle et excluent des aspects de sa sexualité qui ne serait pas reproductive²⁴⁵.

Cisneros déjoue particulièrement l'aspect éthéré de la *Virgen de Guadalupe*. En remontant à des origines aztèques de la figure de Coatlicue, incarnation de l'ambiguïté, de la contradiction et de la coexistence des contraires, Cisneros rend toute son ambivalence à une vierge décolonisée, ambivalente, sexualisée qu'elle mêle allégrement aux autres mythologies. Dans le chapitre de *Borderlands* intitulé « La Herencia de Coatlicue », Gloria Anzaldúa souligne d'emblée les deux aspects complémentaires qu'incarne pour elle la divinité aztèque de Coatlicue, archétype central de sa psyché. D'une part, Coatlicue est une image d'exploration solipsiste des confins terrifiants et solitaires de la conscience (« la Coatlicue is the consuming internal whirlwind, the symbol of the underground aspects of the psyche²⁴⁶ »), mais c'est aussi une figure de l'ambivalence du sujet « mestiza » (« *Coatlicue* depicts the contradictory²⁴⁷ »). Cette tension est soulignée par le portrait qu'elle donne de la statue de la déesse au Musée d'Histoire Naturelle, dans son aspect particulièrement effrayant et conflictuel (« She had no head. In its place two spurts of blood gush up, transfiguring into enormous twin rattlesnakes facing each other²⁴⁸ »). Comme l'explique Anzaldúa elle-même, la culture mexicaine a d'abord contribué à diviser la figure originelle et créatrice de Coatlalopeuh en Coatlicue, créature sombre et souterraine, et Tonantsi, figure de la bonne mère en affinité avec les royaumes supérieurs. Les colons Espagnols approfondirent cette faille en scindant à nouveau Tonantsi par un dualisme corps esprit : la *Virgen de Guadalupe*, totalement déssexualisée, devenant la figure ultime de mère protectrice et chaste²⁴⁹. Or, comme l'explique Lugones, Anzaldúa se réconcilie avec une Guadalupe décolonisée, à qui elle rend toute son ambivalence, synthèse d'ombre et

²⁴⁴ BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998. 38.

²⁴⁵ PARKER Andrew, RUSSO Mary, SOMMER Doris, et YAEGER Patricia (dir.), *Nationalisms & Sexualities*, New York/Londres, Routledge, 1992. 6.

²⁴⁶ ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987. 46.

²⁴⁷ *Ibid.* 47.

²⁴⁸ *Ibid.* 47.

²⁴⁹ *Ibid.* 27-28.

de lumière, du corps et de l'esprit en mettant au jour notamment sa filiation à Coatlicue²⁵⁰. À cet égard, il est parlant que la seule mention explicite de Coatlicue dans le recueil de Cisneros passe par l'intermédiaire d'une invocation de la *Virgen de Guadalupe*, qui est présentée comme un autre versant de la déesse à la jupe de serpents. C'est à la fin de la nouvelle « Little Miracles, Kept Promises », qui se présente comme une série d'ex-votos hétéroclites et humoristiques, qu'apparaît cette épiphanie, lorsque Rosario, une jeune femme rebelle, en révolte contre sa famille, prend la parole pour proposer un éloge paradoxal :

I wanted you bare-breasted, snakes in your hands. I wanted you leaping and somersaulting the backs of bulls. I wanted you swallowing raw hearts and rattling volcanic ash. I wasn't going to be my mother or my grandma. All that self-sacrifice, all that silent suffering. Hell no. Not here. Not me. [...]

I don't know how it all fell in place. How I finally understood who you are. No longer Mary the mild, but our mother Tonantzin. Your church at Tepeyac built on the site of her temple. Sacred ground no matter whose goddess claims it.

[...] When I learned your real name is Coatloxopeuh, She Who Had Dominion over Serpents, when I recognized you as Tonantzin, and learned your names are Teteoinnan, Toci, Xochiquetzal, Tlazolteotl, Coatlicue, Chalchiuhtlicue, Coyolxauhqui, Huixtocihuatl, Chicomecoatl, Cihuacoatl, when I could see you as Nuestra Senora de la Soledad, Nuestra Senora de los Remedios, Nuestra Senora del Perpetuo Socorro, Nuestra Senora de San Juan de los Lagos, Our Lady of Lourdes, Our Lady of Mount Carmel, Our Lady of the Rosary, Our Lady of Sorrows, I wasn't ashamed, then, to be my mother's daughter, my grandmother's granddaughter, my ancestors' child. (WHC, 127-128)

La métaphore du miroir, centrale dans le développement que consacre Anzaldúa à Coatlicue, trouve ici tout son sens²⁵¹. Le sujet pétrifié de l'état du terrorisme intime, immobilisé, comparé à une pierre, laisse place à un sujet voyant, celui de Coatlicue, le sujet de l'entre-deux, qui aperçoit enfin les facettes multiples de l'être et résiste à sa division. Il y a dans ce passage la manifestation d'un changement de perspective. En effet, le sujet commence à se construire dans la séparation comme nous l'avons vu, et comme en atteste la fréquence des négations dans le premier paragraphe (« wasn't going », « hell no », « not here », « not me »). Bien que la figuration de la Vierge rêvée, de la vierge excessivement démonisée, contienne des verbes de mouvement, elle ressemble à une *ekphrasis* de la statue décrite par Anzaldúa, une fixation confortable permettant d'opposer deux clans bien distincts, celui de l'Enfer et celui du sacrifice, soulignés par les rythmes binaires de la première phrase et le parallélisme de construction (« all », « not »). C'est par l'acceptation des mouvements inconscients de l'âme (le volontarisme de « I wanted » s'opposant à « I don't know how it all fell in place ») que la plongée dans les mystères de la chair que Chayo réconcilie véritablement cette figure spirituelle avec son incarnation matérielle. Il n'est pas innocent que cette fusion passe par l'ancrage dans un lieu, la révélation d'une coïncidence concrète et géographique (« Your church at Tepeyac

²⁵⁰ KEATING AnaLouise (dir.), *Entre Mundos/Among Worlds: New Perspectives on Gloria E. Anzaldúa*, New York, Palgrave Macmillan, 2005. 93-94.

²⁵¹ ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987. 44-45.

built on the site of her temple ») : la Vierge tombe sur terre (« it all fell in place »), une terre qui est aussi sacrée (« sacred ground »). Ses visages se démultiplient alors par le travail de l'accumulation et de la juxtaposition qui fait coexister toutes les facettes de son héritage culturel contrasté. La souffrance, l'oppression n'est plus perçue comme l'antithèse du pouvoir, mais son revers.

Cisneros approfondit cette réécriture dans certaines apparitions explicites de figures saintes et de la Vierge de Guadalupe, lorsque celles-ci se voient explicitement incarnées et sexualisées, remettant en cause la dualité corps-esprit. Dans « Mericans », c'est l'espace saint de l'église lui-même qui est sensuellement métamorphosé en corps humain : « Why do churches smell like the inside of an ear? » (*WHC*, 19). Sous le regard autoritaire de la grand-mère terrible (« the awful grandmother », *WHC*, 18), la petite fille attribue des œillades malicieuses aux figures augustes qui l'entourent : « If I stare at the eyes of the saints long enough, they move and wink at me, which makes me a sort of saint too » (*WHC*, 19). Le clin d'œil nuance la partition simpliste de la sainteté et du vice en devenant une sorte de rituel de conversion. De même, la jeune narratrice de « Anguiano Religious Articles Rosaries Statues Medals Incense Candles Talismans Perfumes Oils Herbs » est déconcertée par l'apparence ambivalente de la statue sur laquelle elle tombe : « But then I saw some Virgen de Guadalupe statues with real hair eyelashes. Well, not real hair, but some stiff black stuff like brushes, only I didn't like how La Virgen looked with furry eyelashes – bien mean, like los amores de la calle. That's not right » (*WHC*, 115). Les cils fournis de la Vierge mettent à mal son désir de pureté mais le texte souligne l'ambiguïté de la figure par le parallèle qu'il esquisse avec le monde trouble de la rue, associé à une certaine forme de malfaisance et à des amours illicites.

Cette ambiguïté morale de la mestiza est particulièrement parlante dans les histoires d'amour qui abondent dans le recueil et qui contribuent à l'une des stratégies de coagulation dont parle Lugones, à savoir, le brouillage catégoriel²⁵². Si Cisneros fait référence à d'autres figures spectrales et légendaires féminines mexicaines (La Malinche, La Llorona), elle en déjoue les contours figés, notamment le rôle activement destructeur ou passivement innocent qui leur est attribué, légendairement, dans l'amour et la sexualité. Ce qui nous semble intéressant à ce titre est le rôle que joue le motif corporel de la bouche dans l'exploration de ces figures mythiques chez Cisneros. En effet, Anzaldúa décrit la première expérience vécue de l'état de Coatlicue comme l'apparition d'une nouvelle dentition²⁵³, voire de crochets de serpents sur le palais. Or, les bouches hors de contrôle, en mutation, dévorantes ou rieuses abondent

²⁵² LUGONES Maria, *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition against Multiple Oppressions*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003. 109. « curdling ».

²⁵³ ANZALDÚA Gloria, *Borderlands, op. cit.* 51.

chez Cisneros. Dans « Never Marry a Mexican », par exemple, l'héroïne associée par son amant à la figure violée de la Malinche, la *chingada* (« Drew, remember when you used to call me your Malinalli? », *WHC* 74) est sujette à pareille transformation lorsque dans sa vengeance, en séduisant le fils de Drew, apparaissent soudainement des mâchoires imaginaires avides qui réveillent simultanément le souvenir des baisers agressifs de son amant. Elle décrit l'approche du fils comme la conquête d'une proie facile : « Come, sparrow [...] My stupid little bird. I don't move. I don't startle him [...] Rub his belly. Stroke him. Before I snap my teeth » (*WHC* 82). La bouche supposément traîtresse de la Malinche est remplacée par une bouche vengeresse. On retrouve ces mâchoires qui claquent et qui se referment, préfigurant des morsures dans un mouvement érotique presque cannibale, chez d'autres personnages de femmes blessées du recueil, avatars plus lointains de la Malinche. Ainsi, Lupe, dans « Bien Pretty », rêve-t-elle de dévorer les lobes de son amant tout jouant sans cesse le souvenir de leur rupture associée à l'image d'un chien rongeur de la nourriture (« That pinch of the dog's teeth just as it nips », *WHC*, 159-160).

III. Repenser la reconnaissance

L'identité complexe des protagonistes est mise en image par des affrontements et des divisions qui refondent l'idée de scène de reconnaissance. Dans le partage d'affects négatifs entre amies et membres d'une même famille, s'exprime une quête d'espace et d'autonomie où cherchent à s'épanouir les différences.

1. Amitiés et conflit

Cette partie s'intéressera aux tableaux d'amitié entre petites filles ou jeunes femmes en mettant en valeur la manière dont ces relations caractérisées par le conflit, la guerre parfois, donnent à voir un modèle peu irénique de concorde houleuse non épargnée par la violence voire par la cruauté. Tout d'abord, nous verrons comment la marginalité de l'héroïne se manifeste dans des mécanismes de dédoublement. La narration lui adjoint souvent une adjuvante, qui se trouve également dans une position d'exclusion et qui fait écho à ses différences. Les textes tentent donc de mettre en scène des amitiés qui ne sont pas fondées sur un lien d'identité ou de ressemblance mais davantage sur une union tensionnelle, non dialectique, reconnaissant disparités et écarts.

Dans *Lucy*, l'amitié avec Peggy prend racine dans un répertoire de haines non partagées :

The funny thing was that Peggy and I were not alike, either, but that is just what we liked about each other; what we didn't have in common were things we approved of anyway. She hated to read even a newspaper. She hated sunlight and wore sunshades all the time, even at night and indoors. She hated children and had nothing but hatred and scorn to heap on her own childhood. (*L*, 61)

Le lien qui l'attache à la narratrice s'oppose à une interprétation des amitiés féminines, d'origine psychanalytique, fondée sur la restauration d'une intégrité psychique. Elizabeth Abel lit, par exemple, la littérature contemporaine qui représente l'amitié entre femmes à l'aune des travaux de Nancy Chodorow sur la construction des enfants genrés au féminin par des figures de mère qui les conçoivent comme des extensions narcissiques. Ceci les conduit à développer des égos aux frontières plus souples soucieux de créer des relations²⁵⁴. Au contraire, ici, le texte restitue la manière dont les corps se divisent de manière nette dans une liste de traits distinctifs unifiés par l'affect séparatiste de la haine répété en anaphore. Cette « économie du deux²⁵⁵ » fait penser à celle qu'observe Jill Richards dans la saga à succès d'Elena Ferrante : pour Richards, Lena et Lenù existent aux deux pôles opposés d'un spectre, occupant de manière antagoniste l'espace négatif laissé par l'autre, dyade polarisante qu'elle explique par la manière dont les adolescentes sont assignées à restreindre leur identité à des catégories réductrices²⁵⁶. C'est aussi le cas pour Peggy, qui performe à outrance la frivolité et la sexualité (« she hated to read even a newspaper »), tandis que Lucy se voit assignée au sérieux et, comme nous l'avons vu, au soin. Se met en place entre elles une relation qui tient de l'ambiguïté au sens où la définit Simone de Beauvoir, c'est-à-dire qui existe dans la vérité de la « conscience des antinomies qu'elle comporte²⁵⁷ » sans pour autant s'annuler :

My friendship with Peggy was reaching a predictable stalemate; the small differences between us were beginning to loom, sometimes becoming the only thing that mattered—like a grain of sand in the eye. (*L*, 95)

Because Peggy and I were now not getting along, we naturally started to talk about finding an apartment in which we would live together. It was an old story: two people are in love, and then just at the moment they fall out of love they decide to marry. (*L*, 109)

Le ton d'acceptation résigné à la rupture (« a predictable stalemate », « beginning to loom ») rapporte un échec qui n'est pas mal vécu mais plutôt éprouvé de manière amusante, cynique et désabusée. L'écriture s'amuse du paradoxe absurde qui voudrait que l'on se rapproche très précisément quand plus rien ne va (« we naturally started to talk about finding an apartment in which we would live together »). Lucy réfute le premier degré et produit une comédie de la distance en redonnant des proportions minimales aux enjeux de la séparation : comparant ainsi le

²⁵⁴ ABEL Elizabeth, « (E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women », *Signs*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 413-435. 416-418. Voir CHODOROW Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1979.

²⁵⁵ CHIHAYA Sarah, EMRE Merve, HILL Katherine, RICHARDS Jill C. (dir.), *The Ferrante Letters: An Experiment in Collective Criticism*, New York, Columbia University Press, 2020. 19. « an economy of two ».

²⁵⁶ *Ibid.* 20

²⁵⁷ BEAUVOIR Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1974. 186.

désastre de la fin d'une amitié à un grain de sable dans l'œil (« like a grain of sand in the eye »). Le texte se situe ainsi au-delà de ce que Judith Taylor a pu appeler la « camaraderie obligatoire [nous traduisons] » entre femmes : Taylor voit émerger des représentations contemporaines qui prennent acte des douleurs, déceptions, colères éprouvées dans des situations amicales entre femmes qui ont été soulignées par une tradition de femmes racisées²⁵⁸. Cette nouvelle génération revendique plutôt un plaisir modeste qui atténue les sensations désagréables²⁵⁹, les restrictions émotionnelles et les devoirs moraux associées à un cadre normatif de camaraderie. Lucy emprunte aussi à ce registre émotionnel plus consensuel et moins pesant de l'amitié, une tonalité moins héroïque dans ses revendications d'interdépendance mais plus ouverte à l'imperfection et à l'autonomie²⁶⁰. La métaphore du couple qui bat de l'aile (« two people are in love ») exprime néanmoins l'idée d'un lexique manquant pour ces relations qui, comme le dit Richards, cherchent encore leur langage et sont souvent rabattues sur la grammaire de l'affectivité hétérosexuelle²⁶¹. L'écart à la situation vécue semble faire de Lucy la thérapeute de ce couple plutôt que l'une de ses membres, ce qui rappelle la manière dont Abel compare la fonction des amies entre elles à celle d'une analyse qui pourrait se permettre le luxe de l'identification²⁶². Toutefois, Lucy ne se projette pas dans la situation et la regarde de loin.

Évidemment, Kincaid met ainsi en question un éloge de l'amitié féminine comme voie de résistance politique qui permettrait de mettre en cause des structures multiples de domination partagées²⁶³. Cela aboutit à des passages très dérangeants, comme lorsque Lucy ressent de la jalousie à l'égard d'une autre petite fille qui lui confie avoir été violée : « I, of course, had many feelings about this amazing story—all the predictable ones—but then one feeling came to dominate the others: I was almost overcome with jealousy » (*L*, 105). Les sentiments qui sont tus, ignorés, relèvent sans doute de l'empathie et de la tristesse mais le texte les désigne comme banals (« predictable ones ») ce qui est une façon outrée de s'arracher à une version de l'amitié qui véhiculerait un standard féminin : Lucy refuse cette conformité au genre qui serait synonyme d'interdépendance et de réceptivité²⁶⁴. Elle ne ressent pas la culpabilité qui la différencierait mal du reste du monde²⁶⁵ mais un égoïsme radical qui confine à la fois à la bêtise et au sadisme, la mettant en compétition avec son amie (« almost overcome with jealousy »).

²⁵⁸ TAYLOR Judith, « Beyond “Obligatory Camaraderie”: Girls’ Friendship in Zadie Smith’s *NW* and Jillian and Mariko Tamaki’s *Skim* », *Feminist Studies*, vol. 42, n° 2, 2016, p.445-468. 447-448.

²⁵⁹ *Ibid.* 449.

²⁶⁰ *Ibid.* 452-453.

²⁶¹ CHIHAYA Sarah, EMRE Merve, HILL Katherine, RICHARDS Jill C. (dir.), *The Ferrante letters*, op. cit. 21.

²⁶² ABEL Elizabeth, « (E)Merging Identities », art. cit. 419.

²⁶³ Voir Susanna M Morris et le concept de kyriarchie dans son analyse de *Recitatif* de Toni Morrison. MORRIS Susana M., « “Sisters separated for much too long”: Women’s Friendship and Power in Toni Morrison’s “Recitatif” », *Tulsa Studies in Women’s Literature*, vol. 32, n° 1, 2013, p. 159-180. 175.

²⁶⁴ TAYLOR Judith, « Beyond “Obligatory Camaraderie” », art. cit. 453.

²⁶⁵ ABEL Elizabeth, « (E)Merging Identities », art. cit. 431.

Simone de Beauvoir a évoqué la manière dont le sujet opprimé pouvait être conduit à traiter autrui comme une chose plutôt que comme une fin, ce qui confirme « le fait douloureux de la séparation des hommes » transformant le dominé en « fatalité brutale²⁶⁶ ». Les héroïnes de Zhang réagissent ainsi dans les alliances qu'elles forment et deviennent souvent des dangers publics comme dans « The empty the empty the empty » lorsqu'elles se liguent contre un garçon qu'elles agressent sexuellement. Mandé dans « My Days and Nights of Terror » se considère comme la proie de Fanpin. C'est pour cela qu'elle l'agresse en retour, dans une pratique que Dorlin pourrait dire d'autodéfense, dans laquelle la victime recrée une phénoménologie de la violence, forçant l'agresseur à voir le monde à travers ses yeux dans un acte de « pédagogie brutalisante²⁶⁷ » : « I shot one fist straight out and punched her in the tit. It wasn't a remarkable punch or anything but I felt it: her fleshy boob smushing up against my bony knuckles » (*SH*, 210). En faisant l'expérience de la dureté de son poing contre la mollesse du sein, en éprouvant le contraste entre deux substances bien distinctes (« fleshy », « bony »), Mandé teste aussi les limites de son propre corps et une mollesse qui évoquerait un cadre démocratique engloutissant. Judith Taylor montre que l'amitié entre femmes peut être dévorante²⁶⁸. Elle peut perpétuer l'idée que des sentiments ne deviendraient réels que quand ils seraient partagés. Or, ce partage, dans une version canonique de l'amitié blanche hétérosexuelle, consiste à mutualiser des affections négatives à l'endroit de son propre corps. De fait Fanpin Hsieh est bien décrite comme menace d'aliénation du corps de Mandé qui redoute, en elle, la possibilité d'une possession désagréable :

I say everyone, at least everyone who was ever me in elementary school, has known a clinger, a pest, a gnat who won't go away, a stalker who would go so far as to ask God himself to insert her right into your bloodstream if He could [...] if He would. Someone who would stop at nothing to infect you, crushing every single one of your body's defenses until you were resigned to slow, excruciating disease, until you were as poisonously entwined as two separate people can be—one a host (you), on a parasite (her)—so that with every passing day, you (the host) are dragged closer and closer to death as she (the parasite) inflates herself with your blood and your flesh, bringing her closer and closer to glory!!! (*SH*, 179)

La métaphore du parasite (« a clinger, a pest, a gnat ») fait de la rencontre avec Fanpin le début d'une contagion nuisible qui n'aboutit qu'à la prolifération de la bactérie dans un corps dépossédé désormais indissociable de l'intruse encombrante (« crushing every single one of your body's defenses until you were resigned to slow, excruciating disease »). Les parenthèses paranoïaques viennent rétablir de la dissociation (« (you) », « (her) », « (the host) ») là où, en apparence, tout est mêlé de manière peu harmonieuse, dans une lutte à mort ne pouvant aboutir qu'à la destruction ou à la victoire (souligné par les antithèses « closer and closer to death »

²⁶⁶ BEAUVOIR Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op. cit. 140.

²⁶⁷ DORLIN Elsa, *Se défendre*, op. cit. 174.

²⁶⁸ TAYLOR Judith, « Beyond "Obligatory Camaraderie" », art. cit.448

« closer and closer to glory »). L'attribution d'intentions machiavéliques (« to ask God himself ») à l'amie menaçante passe, comme chez Elena Ferrante, par un phénomène d'identification propre à l'amitié où soudainement, les sentiments de l'autre s'écoulent en nous. Ici, les ressentiments se superposent et s'amplifient (« poisonously entwined ») : comme le montre Richards chez Ferrante, le phénomène devient presque anatomique et la phrase longue réalise le brassage des deux corps²⁶⁹. Cependant, le mode du discours indirect libre évoqué par Richards, et que la critique a pu rapprocher d'un mécanisme d'identification, est mis en question tant il semble que les élucubrations de Mande (« bringing her closer and closer to glory!! ») tiennent de la folie projective, de la peur d'être envahie plutôt que d'un vrai programme de destruction d'une petite fille par ailleurs dépeinte de manière déraisonnable comme un cancer mortel ou un animal assoiffé de sang. Malgré le désir de tenir Fanpin à distance, l'écriture fusionne grammaticalement les deux petites filles de manière floue ; elle réalise l'amalgame d'une dépendance, de deux corps presque cosmiques dont l'un serait le satellite de l'autre.

Chez Gurba, l'amitié avec Ida, blanche et d'origine polonaise, se fonde aussi sur un certain nombre d'antithèses ou d'oppositions terme à terme que l'écriture ne prétend pas résorber dans une identité de duo. Chez Gurba, c'est l'ambivalente métaphore de la migration qui les réunit, mais celle-ci est traitée sur le mode parodique, ne renvoyant pas à la trajectoire commune de leur famille mais à une « migration » depuis l'école Montessori vers un système scolaire plus traditionnel : « Ida and I migrated to public school for second grade. [...] We recognized our own selves in the other. We recognized ourselves as refugees. We were both new to the land of raising your hand to go to the bathroom. This was a trickier culture » (*M*,13). Encore une fois, c'est une sorte d'écart à la norme, l'incapacité à adopter les bons codes guidés par l'acculturation forcée, qui rapproche les personnages sans permettre d'esquisser d'horizon fusionnel utopique. L'amitié se fonde sur un malaise partagé face à des coutumes étranges (« trickier culture ») : l'arrivée dans le système scolaire « traditionnel » rejoue sur le mode héroïcomique la solidarité forcée des immigrants sur les territoires états-unien (« the land of raising your hand to go to the bathroom »). L'affinité des désaxés atteint son paroxysme lorsqu'Ida agit comme une alliée interracial en défendant la narratrice, victime d'une injure raciste (« The fifth-grade race war proved Ida's racial solidarity », *M*, 19). Ida n'est pas interchangeable mais elle est moins traitée de manière sentimentale que comme une comparse de lutte, une soldate ralliée à la cause dans une cour de récréation devenue champ de bataille :

The fifth-grade girls balkanized soon after. White girls from the English-only classes refused to socialize with girls from the bilingual classes. Looking at the jungle gym and tetherball courts, our segregation was clear as melanin. Clusters of girls named Lupe played together. Clusters of girls

²⁶⁹ CHIHAYA Sarah, EMRE Merve, HILL Katherine, RICHARDS Jill C.(dir.), *The Ferrante letters, op. cit.* 188-189.

named Michelle played together. Lupes and Michelles didn't mix. The playground felt dicey and tribal [...] They blinked at us. We blinked back. (*M*, 20)

La rixe politique éclate dans des « qualités sensibles, apparentes, perceptibles²⁷⁰ » qui sont autant de manifestations de l'aventure sociale dans laquelle, selon Marielle Macé, s'affrontent des styles conflictuels. Devenir sujet, pour Macé, c'est entrer en dispute dans une polémique sur ce que doit être la vie, « guerre du vivre, guerre au-dedans, et guerre au-dehors, qui est la vie même²⁷¹ » qu'elle perçoit particulièrement dans l'œuvre d'Henri Michaux. Ainsi, il s'agit de se rendre attentif et de lutter contre l'indifférencié pour rendre justice aux individuations en actes, qui pourraient passer inaperçues, par exemple, les distinctions sonores entre les grappes de filles (« Clusters of girls named Lupe played together. Clusters of girls named Michelle played together »). Le premier emblème de ces styles est visuel (« looking at the jungle gym », « clear as melanin ») mais la polémique s'éprouve aussi dans des sensations plus vagues (« felt dicey and tribal »). La fracture est finalement rapportée de manière iconographique à la scène canonique des westerns où des personnages se jettent des œillades soupçonneuses en gros plan (« They blinked at us. We blinked back », *M*, 20). Cependant, on ne saurait dire que les formes de vie ici en jeu puissent être choisies : elles relèvent plutôt d'identités collectives²⁷² dont l'altérité n'est pas reçue de manière irénique²⁷³, mais qui sont affectées de façon discordante en raison d'« affrontements historiques d'idée de vie à idée de vie, d'identité à identité prédatrice²⁷⁴ ». Macé suggère ainsi qu'il faut reprendre les armes, même enfant, et « obliger les formes à comparaître » : en ce sens, l'école n'est pas un laboratoire éthique mais plutôt une « réflexion concrète sur les genres de vie et les chances de vie que les conditions effectivement faites à l'expérience sont vraiment capables d'accueillir ou de détruire²⁷⁵ ».

La reconnaissance ainsi éprouvée n'est pas qu'une simple ouverture à l'autre ; elle est la conscience affûtée que cet autre détient sur nous un pouvoir de vie ou de mort, ou, tout au moins que les alliances peuvent tenir de la survie. Cathy Park Hong consacre un long développement au triangle amical de sa jeunesse. Le chapitre dédié à un portrait en tant qu'artiste de l'autrice fait d'Erin et Helen, ses deux amies de jeunesse, le support d'une réflexion sur les partenariats entre femmes de couleur et sur la rareté de l'élaboration de collectifs entre personnes minorisées :

Art movements have been built on the bromances of bad white boys. [...] As I read about the friendships between Kelley, Shaw and McCarthy, or de Kooning and Pollock, or Verlaine and Rimbaud, or Breton and Eluard, I craved to read about the friendships where women, and more urgently women of color came of age as artists and writers. The last few decades have ushered in

²⁷⁰ MACÉ Marielle, *Styles: Critique de nos formes de vie*, op. cit. 501.

²⁷¹ *Ibid.* 528.

²⁷² *Ibid.* 530.

²⁷³ *Ibid.* 533.

²⁷⁴ *Ibid.* 584.

²⁷⁵ *Ibid.* 585.

legions of feminist writers and artists, but it's still fairly uncommon to read about female friendships founded on their aesthetic principles. (*MF*, 115)

Si Cathy Park Hong dit rechercher des amitiés artistiques fondées sur des principes poétiques et artistiques communs (« founded on their aesthetic principles »), ce qui ressort plus spécifiquement tient de l'esthétique négative de la vie, elle vise moins une solidarité théorique qu'une manière de « mal se comporter ensemble » (« the bromances of bad white boys ») et de faire les quatre cents coups à plusieurs. Seule face à l'archive, elle cherche à résorber la quête déçue d'une sensibilité mauvaise commune (« I craved to read »), que l'on peut comprendre en de multiples sens comme le partage d'une indiscipline, un goût de la transgression, du scandale, ou du laisser-aller. D'ailleurs, ce qu'elle dit apprendre à Oberlin tient essentiellement d'une attitude extra-artistique, qui n'envisage la technique que dans sa négativité en apprenant à cultiver l'imperfection, à dessiner de plus en plus mal et à arrêter de se laver les cheveux (« I could not make it good. [...] Eventually, I learned to look aloof and bored. My cords grew dirtier and I stopped washing my hair. Out of apathy more than true technique, I freed my line », *MF*, 126). L'attitude négative conditionne le trait et les manières d'être conditionnent les manières de créer ; Hong commente ainsi la nature genrée des critères de réussite artistique, qui s'appliquent souvent peu aux œuvres mais qui ont tout à voir avec la vie.

En nous présentant le « colloque houleux [nous traduisons] » (« heated colloquy », *MF*, 119) de sa jeunesse elle montre que devenir artiste durant ces années à Oberlin, c'est aussi revêtir une panoplie et accepter le combat. L'attitude d'Helen et d'Erin dans les ateliers où elles doivent décrire les œuvres des autres est explicitement désignée comme martiale (« They were a blitzkrieg during art crit, tearing down their classmates' ugly sculptures with daunting acumen », *MF*, 121). Redoutées et méprisées, Erin et Helen semblent progressivement comprendre que les règles de la reconnaissance, comme l'explique Judith Butler, sont sociales et ne leur appartiennent pas²⁷⁶. Pour se faire une place dans un ordre politique où l'on est négligée, il faut redoubler de conflictualité dans un projet commun, imposer des formes comme celles d'une amitié féministe et conflictuelle qui participe de ce que Jacques Rancière appelle la « création de mondes esthétiques litigieux²⁷⁷ » :

That struggle kept me faithful to the creative imagination cultivated by our friendship, which was an imagination chiseled by rigor and depth to reflect the integrity of our discontented consciousness. No one else cared. No one else took us seriously. We were the only ones who demanded we be artists first. (*MF*, 150).

La négativité est ici une manière de ciseler des existences, de s'ancrer en profondeur (« chiseled by rigor and depth ») dans un terreau (« cultivated ») indifférent (« no one else cared »). Mais,

²⁷⁶ BUTLER Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005. 19.

²⁷⁷ RANCIERE Jacques, *La mésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995. 90.

contrairement au projet de dévoilement intégral annoncé par Hong (« the integrity of our discontented consciousness »), ce qui précède la demande de reconnaissance pour Butler, est un aveuglement à soi-même, une considération de soi comme matériau instable et récalcitrant, qui nous rendrait bien incapable de rendre compte de la totalité de ce qui nous conditionne²⁷⁸

Cette opacité à soi, et notamment comme le dit Butler aux raisons qui nous conduisent à aimer et qui peuvent être guidées par de mauvais jugements ou des blessures²⁷⁹, s'observe particulièrement dans ce qui se joue entre Cathy et Helen. Elle confronte, à une vision plus convenable de la camaraderie féministe qui la lie à Erin (« I had intended to write only about Erin, since we embodied a more empowering and tidier model of feminist artistic camaraderie », *MF*, 149), l'attache névrotique qui l'unit à Helen, double colérique et malade, chargé de porter les excès et l'inconscient sombre de ses amies. Cette relation se présente d'emblée comme une lutte à mort parce que la bipolarité d'Helen la conduit souvent près du gouffre du suicide (« we all became closer, bound by a pact to keep her alive », *MF*, 126) mais aussi parce que la condition blessée et discriminée des deux personnages les conduit à se retourner l'une contre l'autre, à parfois faire usage de violence. Dans un moment tragique, la narratrice éprouve une très grande frustration parce que son amie lui a emprunté ses poèmes, nouvelles formes auxquelles elle a décidé de se consacrer, mais ne lui a fait aucun commentaire ; elle éprouve alors l'absence de reconnaissance comme un anéantissement pur et simple (« Helen! Where are you, you crazy bitch? Talk to me about my poems! », *MF*, 144).

Peu à peu, les pensées sombres et les pulsions de mort se multiplient (« I felt *buried* by our friendship, and maybe, just maybe, if she did kill herself, it wouldn't be so bad », *MF*, 144) suggérant que la beauté de ce rapport tient aussi peut-être au fait qu'il échappe à la compréhension, qu'il tient de la reconnaissance ratée, de la mauvaise rencontre, dont Hong considère qu'elle est aussi fondatrice qu'une alliance positive :

Helen and I parted ways after college. She moved out of the country. She disappeared from our lives and I was frankly glad she was gone. I didn't miss her at all. [...] But in writing this essay, it's as if I'm summoning her back into my life, summoning her to be enraged with me, because though she betrayed me by taking my poems, I have betrayed her so much more by taking from her life. I would have had a happier four years in college had I never met Helen. But I wouldn't have been the writer I am today. Helen validated us, solidified us, and made us feel inevitable. (*MF*, 149-150)

Muse du texte (« writing this essay, it's as if I'm summoning her back into my life ») dont Hong prétend louer l'apport strictement artistique, Helen provoque des ravages qui sont plus affectifs (« I would have had a happier four years in college »). En la traitant comme un mal nécessaire, Hong transforme les sentiments négatifs dépolitisés de la « girlfriend culture » dont parle

²⁷⁸ BUTLER Judith, *Giving an Account of Oneself*, op. cit. 33 et 111.

²⁷⁹ *Ibid.* 103

Winch en une mission sociale de reconnaissance et de justice²⁸⁰ (« solidified us and made us feel inevitable »). Le texte ébauche aussi des grammaires étranges d'attachement qui peuvent faire éclater l'opposition binaire entre amitié déssexualisée et relations érotiques. Pour Jill Richards, les lectures du texte d'Elena Ferrante donnent lieu à des généralisations sur l'amitié féminine qui excluent la complexité du désir, perçu comme pôle négatif dans un schéma hétérosexuel²⁸¹. Tout comme elle, on peut s'interroger sur le texte absent d'Helen dans le récit de Hong, personnage décrit comme *queer* dont la vie est empruntée dans un flottement éthique (« taking from her life »). Bien qu'il la présente comme un poison, le texte ne fait pas justice aux complexités de sa vie intérieure. Hong esquisse dans ce chapitre des intimités qui ouvrent de nouveaux imaginaires, c'est pourquoi le ton bravache après tout un chapitre qui lui est dédié fait tiquer sur sa valeur performative (« I didn't miss her at all ») : lire la possibilité absente d'un amour entre les deux femmes, ce que Richards dit être une méthode contrefactuelle car assimilable à la formule « ce qui pouvait être mais ne fut pas » fait éprouver une structure de sentiments très particulière qui est à la fois douleur de la contradiction et superposition de deux récits incompatibles²⁸².

2. Ingratitudes

Helen incarne aussi les ténèbres de la conscience de l'autrice parce qu'elle lui rappelle la violence maternelle (« I knew that anger. How had I managed to find it in Ohio? », *MF*, 129). La mère d'Helen, elle-même, dans une conversation à Seoul lui révèle qu'elle a infligé une forme d'abus émotionnel à sa fille en renversant le rapport de soin (« She took care of me before she even learned how to ride a bike », *MF*, 131). Hong justifie le choix d'écrire sur ses amies par un désir de contrebalancer le poids écrasant de sa mère dans sa vie qui pourrait cannibaliser l'écriture (« I'd rather write about my friendship with Asian women first. My mother would take over, breaching the walls of these essays, until it is only her », *MF*, 118). Comme le rappelle Judith Taylor, la psychanalyse a pu analyser les relations d'amitié entre femmes comme des consolations venant se substituer au soutien manquant d'une mère tout en répliquant l'interdépendance originelle²⁸³. Ceci nous permet d'aborder un autre visage secret de la relation éthique dévorante, le lien parental ou familial qui peut étouffer par ses exigences de gratitude et la négativité des sentiments d'emprise qu'il porte en lui notamment pour le sujet minoritaire.

²⁸⁰ WINCH Alison, *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013. 198.

²⁸¹ CHIHAYA Sarah, EMRE Merve, HILL Katherine, RICHARDS Jill C. (dir.), *The Ferrante letters*, *op. cit.* 195.

²⁸² *Ibid.* 198-199.

²⁸³ TAYLOR Judith, « Beyond "Obligatory Camaraderie" », *op. cit.* 453.

Clemmons considère aussi avoir été, en quelque sorte, colonisée par l’imaginaire de sa mère qui a toujours représenté, malgré leurs dissensions politiques, une immense source d’inspiration par sa force écrasante²⁸⁴. Formellement, Clemmons n’évite pas le sujet comme Hong mais elle plonge de manière frontale dans la vie intérieure de cette génitrice. Elle revisite ainsi le modèle de la transmission maternelle comme riche de sagesse en insistant davantage sur les enseignements contestables véhiculés par la mère, vecteurs d’une idéologie raciste ou sexiste qui dévalorise Thandi. L’écriture confronte de manière irrésolue cet héritage problématique à l’amour porté à la figure de la mère :

My mother befriended people aggressively. She was extremely opinionated and often abrasive. I sometimes hated the tough manner in which she dealt with people. Her favorite words were four-lettered, and she liked to yell at waiters in restaurants and people in line at stores. [...]
Most of her friends (and she had many) spoke of her offending them shortly after they met. One story my mother told often was when one of her best friends threatened to commit suicide after her boyfriend left her. She went to my mother for comfort, and my mother slapped her across the face, as hard as she could. Her friend’s face was bruised for a week. My mother used this story as an illustration of how to be a good friend. (WWL, 8)

L’écrivain adulte ne se dissocie pas du regard de l’enfant qui s’abstient de jugement sur la brutalité en l’évoquant de manière neutre (« her friend’s face was bruised for a week ») minimisant son opposition (« I sometimes hated »), internalisant des enseignements même paradoxaux (« befriended people aggressively ») d’une mère d’autant plus intouchable qu’elle fait l’objet d’une fascination généralisée (« (and she had many) ». Ce faisant, elle transforme ce que Dufourmantelle a pu appeler « sauvagerie maternelle » en qualité (« opinionated ») jetant un œil peu critique sur un empiètement continu, une « dévoration mélancolique²⁸⁵ » qui continue à agir lorsque l’on aime ceux qui ont pu détruire : « Il y a cette étrange chose dans la nature humaine qui est la fidélité absolue aux parents, à ceux qui nous ont élevés, même quand ils nous ont donné l’amour sous cette étrange et cruelle forme qu’on appelle le mal²⁸⁶ ». Cet amour frelaté affleure aussi dans les préceptes que la mère de Thandi professe, notamment ceux qui concernent la sororité :

My mother cautioned that I would never have true relationships with darker-skinned women. These women would always be jealous of me, and their jealousy would always undermine our friendship. [...]
I asked her how she could have such racist views of women. Weren’t we all sisters?
“That’s just how it is,” she told me blankly (WWL, 29)

Même si elle affirme par la suite avoir désiré contredire ces clichés, exhiber leur sottise en nouant toutes les amitiés qu’elle désirait, Thandi témoigne cependant d’un attachement douloureux aux mots de la mère souligné par la question en suspens (« Weren’t we all

²⁸⁴ WATSON Alexandra, « The Mechanics of Loss », art. cit. « Secondly, I had always written about my mom since college—because she was this really huge force, she was really powerful, she was incredibly stubborn, extremely funny, and well loved by many, many people ».

²⁸⁵ DUFOURMANTELLE Anne, *La sauvagerie maternelle*, Paris, Payot & Rivages, 2016. 132-133.

²⁸⁶ Ibid. 147.

sisters? ») : malgré leur caractère destructeur, ces paroles s'imposent avec autorité et véhémence. Le ton lapidaire et sûr de lui (« would always », « she told me blankly ») insinue de manière durable le doute dans la conscience du personnage. L'écriture consigne l'effort de distance vis-à-vis de celle qui a mis Thandi à l'écart du monde, dans un projet de critique des amours inconditionnelles dont Clemmons a pu parler en interview²⁸⁷. Il y a là une manière d'aborder de façon pragmatique et non romantique la dureté qu'observe Joseph dans l'éducation de certaines mères noires, louées par leurs filles pour leur honnêteté²⁸⁸, chargées de transmettre des capacités de survie, notamment intra-communautaire²⁸⁹, qui peuvent aussi correspondre à des constats sombres sur la conscience de la lutte : Joseph parle notamment, dans le sondage qu'elle a conduit, d'une incitation majeure à la relation de couple²⁹⁰, contenue implicitement dans les réflexions de la mère de Thandi sur la jalousie.

Dans *Sour Heart*, au nom de l'amour maternel, se manifeste aussi un transfert de blessures, un anéantissement de la psyché de l'enfant blessé dans celle de ses parents. Les mères migrantes chez Zhang absorbent notamment dans leur négativité et étouffent la possibilité d'un espace émotionnel et intérieur propre. Dans « We Love You Crispina », la mère contraint sa fille à déclarer son amour des choses amères : « You and I love eating sour things. Sour grapes, sour plums, sour peaches, sour apples, sour cherries, sour strawberries, sour blueberries, sour nectarines, sour candies, sour soups, sour sauces, sour sour sour everything. Most people like sweet grapes » (*SH*, 28). La litanie refuse à l'enfant le droit de répondre ou de contester, elle assène et fait de Christina une extension narcissique de la mère dont elle partagerait les goûts (« You and I »), leur nature antagoniste les opposant au reste du monde (« most people like sweet grapes »). En guise de réfutation, celle-ci se contentera simplement de répondre : « I guess that's true » (*SH*, 28). La colère partagée est métaphorisée par cette nourriture amère dont la mère alimente la fille, véritable pharmakon ambivalent qui ronge plus qu'il ne sustente. Psychiquement, cette amertume imposée tient Christina en otage, l'empêche de voir la douceur d'un espace intime qui lui est refusé, car il est encombré par les tourments conjugaux de sa mère. Comme nous l'avons vu, le goût de Christina pour le refuge de l'enfance a été justifié par Zhang comme un désir de rendre justice à l'amour qui existe dans les familles immigrantes, dans un régime hégémonique de représentation qui donne plutôt la part belle à la haine de soi²⁹¹. Pour Claire Marin, l'indissociabilité des limites de chacun constitue la première forme de violence : « c'est lorsque les peaux de la mère et de l'enfant se recouvrent que ce dernier risque

²⁸⁷ WATSON Alexandra, « The Mechanics of Loss », art. cit. «It's out of responsibility to each other that people should remain critical of their love. It is not completely unconditional ».

²⁸⁸ JOSEPH Gloria I. et LEWIS Jill, *Common Differences*, op. cit., 98.

²⁸⁹ *Ibid.* 106.

²⁹⁰ *Ibid.* 85.

²⁹¹ ZALESKA Monica, « Jenny Zhang: "I Didn't Want to Give in to the White American Gaze" », art. cit.

l'asphyxie²⁹² ». Les nouvelles font aussi entendre un désir de séparation, dont elle parle, de négation du corps-à-corps littéral entre parents et enfants que nous avons pu voir incarné dans leurs embrassades mimant des cheeseburgers dans le chapitre 1 (mettre la page de Sour Heart en note) :

I wanted to be free to be selfish and self-destructive and indulgent like the white girls at the high school my parents worked so hard to get me into [...]. I envied white girls whose relationships with their parents were so abysmal that they could never disappoint them. I wanted white parents who didn't care where I went or what I did, parents who encouraged me to leave home instead of guilting me into staying their kid forever. (*SH*, 155)

C'est à l'aune de ce que Nakano Glenn a pu appeler « obligations statutaires²⁹³ » que la narratrice se sent en dette : la contrainte n'est pas contractuelle ou consensuelle, mais imposée par le genre, la race, la classe et le rôle familial auxquelles elle est assignée. Le devoir n'est pas transmis de manière explicite mais insinué (« guilting me », « disappoint »). La conception de la liberté qui est inculquée, et dont nous avons vu les implications libérales dans le chapitre 3, est connotée négativement du point de vue moral comme un manquement à des obligations (« selfish and self-destructive and indulgent »). Marin parle de la difficulté du désir de séparation parental, ce que l'on observe ici par le souhait paradoxal que formule la petite fille d'un effroyable manque de lien, d'un abysse métaphorique (« abysmal ») plutôt que d'une laisse qui l'attache à leur surveillance (« where I went or what I did »). Quitter l'espace matriciel pour exister individuellement lorsque l'on a été confronté à de la violence suppose parfois de « se faire pure indifférence » dans les mots d'Antoine Wauters, que Dufourmantelle cite pour se sauver notamment de liens venimeux ou d'une « loyauté toxique²⁹⁴ », ce qui se passe lorsque la narratrice refuse ne serait-ce que de regarder en arrière pour voir cette mère qui feint d'être mourante : « I resisted looking back until there was only one person ahead of me in line » (*SH*, 155).

Dans « Hell-Heaven » de Jhumpa Lahiri, la souffrance existentielle de la mère fait penser à ces situations inversées dont parle Dufourmantelle dans lesquelles des filles sont chargées de porter leurs génitrices, de les maintenir en vie, fardeau excessif qui les conduit à vivre aux aguets, dans un état de guerre permanent²⁹⁵. La rupture passe par une cruauté envers la mère égoïste, mort symbolique qui se manifeste par un sursaut de condescendance pour une figure tutélaire qui n'est plus investie affectivement qu'avec mépris : « I began to pity my mother ; the older I got, the more I saw what a desolate life she led » (*UE*, 77). On peut imaginer qu'elle a l'intuition d'un mal-être qui mènera à la tentative de suicide final, ainsi l'insolence

²⁹² MARIN Claire, *Rupture(s)*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2019. 114.

²⁹³ GLENN Evelyn Nakano, *Forced to care*, *op. cit.*. 88-89 et 7. « status obligations ».

²⁹⁴ MARIN Claire, *Rupture(s)*, *op. cit.* 114.

²⁹⁵ *Ibid.* 116.

féroce peut-elle être lue comme une tactique de résistance à cette manipulation qui pourrait la détruire : « When she screamed at me for talking too long on the telephone, or for staying too long in my room, I learned to scream back, telling her that she was pathetic, that she knew nothing about me, and it was clear to us both that I had stopped needing her, definitively and abruptly [...] » (*UE*, 77). Le sacrifice de la mère permet à l'adolescente, comme le dit Marin, de s'agripper à un espace intime qu'elle reconstruit contre la prédation de la souffrance d'autrui, l'espace du téléphone et des autres liens non exclusifs, de la chambre et de ses secrets (« she knew nothing about me »), quitte à dramatiser « une brusque disparition des sentiments », manifestation effrayante de l'irréversible (« I had stopped needing her, definitively and abruptly »). La fidélité à cette mère consumée par son propre chagrin d'amour a des allures carcérales²⁹⁶. Cette prison parentale qui oppresse est d'autant plus visible que la mère de substitution pour qui l'adolescente se prend de passion, la nouvelle femme de Pranab Kaku, Deborah, est décrite comme une figure absolue de la fluidité avec sa cascade de cheveux défaits sur laquelle l'adolescente adapte toutes sortes de coiffures (« it spilled messily over her shoulders and down her back in a way that my mother considered indecent », *UE*, 68, « her straight hair that she let me manipulate into all sorts of silly styles », *UE*, 69), son absence de maquillage (« she wore small silver spectacles and not a trace of makeup », *UE*, 68), ses tenues décontractées (« I loved her serene gray eyes, the ponchos and denim wrap skirts and sandals she wore. [...] I longed for her casual appearance », *UE*, 69). Le regard de la narratrice investit de souplesse une autre figure parentale pour échapper à la rigueur d'un lien tyrannique, confirmant au passage des stéréotypes raciaux qui idéalisent la mère blanche.

L'impression d'une dette insolvable intrinsèque au lien maternel nous permet de nous intéresser à un trope que Jenny Zhang a appelé celui de « la subalterne ingrate [nous traduisons]²⁹⁷ ». Dans le dernier chapitre de *Minor Feelings*, Cathy Park Hong se livre aussi à l'éloge insolite de l'ingratitude en disant vouloir se défaire du sentiment de dette transmis à la fois par ses parents et par l'Amérique :

Throughout my life, I had felt the weight of indebtedness. I was born into a deficit because I was a daughter rather than the son to replace my parents' dead son. I continued to depreciate in value with each life decision I made that did not follow my parents' expectations. Being indebted is to be cautious, inhibited, and to never speak out of turn. It is to lead a life constrained by choices that are never your own [...] If the indebted Asian immigrant thinks they owe their life to America, the child thinks they owe their livelihood to their parents for their suffering. The indebted Asian American is therefore the ideal neoliberal subject. I accept that the burden of history is solely on my shoulders; that it's up to me to earn back reparations for the losses my parents incurred, and to do so, I must, without complaint, prove myself in the workforce. (*MF*, 185)

²⁹⁶ *Ibid.* 115.

²⁹⁷ ZHANG Jenny, « Poetry in Action », *The New York Times*, 1er août 2017, [<https://www.nytimes.com/2017/08/01/books/review/corral-collins-zhang-poetry-works-in-progress.html>], consulté le 20 avril 2023. « Not all lives matter and we are not all the same immigrants. Rage can be so common it turns ambient. I'm drawn to the figure of the ungrateful subaltern as a trope in literature. »

Le lexique économique (« deficit », « depreciate in value », « owe », « losses », « workforce ») montre bien que ce sentiment moral agit comme une incitation à s'investir sur le marché : la réparation ne sera pas éthique mais financière, la morale d'apparat est manipulée au service d'un projet individualiste de lutte de tous contre tous (« the ideal neoliberal subject », « solely on my shoulders », « up to me »). Le texte montre bien que ces affections familiales héritées n'ont rien d'intime ou de singulier mais découlent presque organiquement d'une forme politique sous la forme du syllogisme (« If the indebted Asian immigrant thinks they owe their life to America, the child thinks they owe their livelihood to their parents for their suffering »). Hong rejette aussi ce sentiment car il est un legs non désiré, un patrimoine encombrant : on peut hériter d'affections, de manières de ressentir et de percevoir le monde, d'y prendre place, de s'y mouvoir, d'y prendre la parole qui sont invalidantes (« to be cautious, inhibited, and to never speak out of turn »). Plus tard, Hong dit concevoir le bonheur comme un prêt qu'il faudrait rembourser (« treating good fortune as a loan that will be paid back in weekly installments of bad luck », *MF*, 186).

Toute une littérature sociologique a exploré la manière dont le capital cherchait à extraire de la plus-value chez les travailleurs migrants par un certain nombre de stratégies disciplinaires, obtenant notamment leur consentement au labeur par l'élévation morale du « bon travailleur²⁹⁸ ». Une telle valorisation accroît le dévouement à la tâche, y compris lorsque celui-ci excède les dispositions légales. Cette éthique dévoyée est bien résumée sous la forme du principe du « donnant-donnant » que l'oncle d'Akunna cherche à lui enseigner dans « The Thing Around Your Neck » ; ce qui est brandi comme contrepartie du don de soi est une forme de gain monétaire : « The trick was to understand America, to know that America was give-and-take. You gave up a lot but you gained a lot, too » (*TTAYN*, 116). Bien vite, Akunna se rend compte que le dogme moral ne tient que du tour de passe-passe utilitaire (« trick ») lorsque l'oncle cherche à lui extorquer des faveurs sexuelles : « If you let him, he would do many things for you. Smart women did it all the time » (*TTAYN*, 117). Cet épisode amène Akunna à reconsidérer de manière plus amère le credo de son oncle, car lorsqu'elle quitte la maison, elle anticipe les conséquences négatives, la possibilité de la perte qu'occasionne son refus, sa négation, son départ : « And you remembered what he said, that America was give-and-take » (*TTAYN*, 117). Que se passe-t-il quand on refuse de donner ? Les nouvelles d'Adichie s'intéressent aussi à cette injonction à la gratitude qui peut se révéler mortelle lorsque ce qui

²⁹⁸ POLANCO Geraldina, « Consent behind the Counter: Aspiring Citizens and Labour Control under Precarious (Im)migration Schemes », *Third World Quarterly*, vol. 37, n° 8, 2016, p. 1332-1350 ; MACKENZIE Robert et FORDE Chris, « The Rhetoric of the "Good Worker" versus the Realities of Employers' Use and the Experiences of Migrant Workers », *Work, Employment and Society*, vol. 23, n° 1, 2009, p. 142-149.

est désigné comme bénédiction n'a pas été choisi en première personne, lorsque le dégoût pour ce qui est présenté comme un cadeau dont on devrait se réjouir affaiblit les besoins propres et la volonté et peut aller jusqu'à les annuler. Le fait que ses héroïnes sont souvent présentes sur le territoire illégalement fait réfléchir à la manière dont les employeurs utilisent aussi des dispositions légales qui plongent les travailleurs dans la précarité pour les rendre incapables de se rebeller et de choisir²⁹⁹. Les personnages d'Adichie ne sont pas dupes de cette socialisation qui idéalise la population migrante comme conciliante et pleine d'abnégation alors qu'elle ne fait qu'exploiter une faiblesse structurelle : « Obinze said it was the exaggerated gratitude that came with immigrant insecurity » (A, 119).

Esthétiquement, la corrélation de cette ingratitude est le rejet d'un ton mielleux, doux, séducteur que Hong refuse : « I am ungrateful. This book too is ungrateful. In my defense, a writer who feels indebted often writes ingratiating stories. Indebted, that is, to this country—to whom I, on the other hand, will always be ungrateful » (MF, 187). La répétition du mot a ici l'allure d'un mantra performatif, une injonction qu'elle se ressasse à elle-même qui souligne la force des pressions et la possibilité toujours présente d'un glissement vers la docilité. On a bien l'impression malgré la fanfaronnade que la sournoiserie de cet affect consiste à s'insérer psychiquement jusqu'à devenir inamovible. D'ailleurs, fidèle à sa méthode habituelle, Hong contredit sa propre thèse à la fin en proposant une vision repolitisée de la dette qui ne serait pas sacrifice personnel :

I can't entirely renounce the condition of indebtedness. I am indebted to the activists who struggled before me. I am indebted to Cha. I'd rather be indebted than be the kind of white man who thinks the world owes him, because to live an ethical life is to be held accountable to history. I'm also indebted to my parents. But I cannot repay them by keeping my life private, or by following that privatized dream of taking what's mine. (MF, 201)

La tension résumée par ce monologue final résume bien la manière dont les sentiments négatifs sont parfois ceux du dilemme, de l'irrésolution d'un problème en suspension. Cet équilibre difficile à atteindre, ce compromis pénible et désagréable est modalisé par les adverbes (« entirely ») et les conjonctions adversatives (« but »). Entre des pôles opposés qui seraient la volonté de responsabilité et de puissance (« the kind of white man who thinks the world owes him »), le désir d'aider les autres et le souhait de ne pas se détruire ou se dénigrer quand tout concourt déjà à vous déprécier, entre éthique et politique, Hong choisit un point d'équilibre précaire, un séjour inconfortable dans l'intervalle.

Visiter cet espace interstitiel permet, comme le fait Helena Michie, de questionner la réduction des rapports entre les femmes à un lien biologique par la métaphore sororale. Étant donné les implications morales de ces injonctions familiales, les textes étudiés tentent de sortir

²⁹⁹ ANDERSON Bridget, « Migration, Immigration Controls and the Fashioning of Precarious Workers », *Work, Employment and Society*, vol. 24, n° 2, 2010, p. 300-317.

du spectre émotionnel réduit dicté par la cellule parentale, en examinant ses fissures, ses tabous et la possibilité de « claustrophobie » qu'elle recèle³⁰⁰. En ce sens, ils répondent à la violence, de manière politique en empruntant une voie stratégique, impliquant parfois la séparation ou tout au moins, la prise de distance. En rupture avec un idéal rassembleur, les textes dessinent un commun qui se resémantise affectivement, pour persister comme coalition dans la dislocation. Hong ébauche, par exemple, l'image d'un « parler à côté », qu'elle emprunte à Trinh T. Minh Ha, qui repense les termes éthiques du face-à-face. Les mots qu'elle cite expliquent le parler à côté comme une manière de laisser de l'espace ouvert dans la représentation pour ne pas dominer les sujets représentés, ou prendre la parole à leur place : « I turned to the modular essay because I am only capable of “speaking nearby” the Asian American condition, which is so involuted that I can't stretch myself across it » (*MF*, 103). La forme épisodique, digressive est une manière de ne pas adhérer strictement à son sujet mais de le laisser s'épanouir dans les grandes largeurs (« stretch myself across it »). Cette quête de reconnaissance horizontale soigneuse des interstices ne doit pas être confondue avec la hauteur dédaigneuse d'Ifemelu dans la première scène d'*Americanah* lorsqu'elle confronte la coiffeuse sénégalaise depuis le promontoire de ses privilèges de classe : « Why couldn't these African women keep their salon clean and ventilated? » (*A*, 363). La distance ainsi conçue n'est pas celle qui conduit le personnage à se détourner de la peau d'Aisha sans percevoir ce qu'elle a en commun avec elle : « in the mirror, the discoloration on her arms and neck became ghastly sores. Ifemelu imagined some bursting and oozing [...] She looked away » (*A*, 15). Elle n'est pas l'aversion ou l'abjection³⁰¹ mais plutôt la béance qui laisse exister dans la différence, la quête d'un espace émotionnel à soi qui caractérise les trajectoires des héroïnes de Cisneros depuis *The House on Mango Street*³⁰², les solidarités fragiles et « ironiques » qui se nouent entre des êtres très différents chez Lahiri dont les sentiments d'isolement se ressemblent sans strictement se recouper³⁰³. Elle est la manière dont on peut se rapprocher d'autrui tout en s'en distinguant par l'affect, celle qui fonde un nous réactif et sensible qui pourrait se rétracter brusquement, semblable à cette image que propose Hong d'antennes d'escargot qui aurait été brusquées (« And so, like a snail's antenna that's been touched, I retracted the first person plural », *MF*, 183). Elle nous permet de penser des affects négatifs devenant un ressort de mobilisation. L'union est alors repensée comme ce qui pourrait se désagréger temporairement sans nécessairement s'abîmer. Il n'est plus question d'un « faire-groupe », brandi comme une

³⁰⁰ MICHIE Helena, *Sororophobia*, *op. cit.*. 22.

³⁰¹ Pour une lecture de cette scène de non-reconnaissance, voir WYATT Jean et GEORGE Sheldon (dir.), *Reading Contemporary Black British and African American Women Writers*, *op. cit.* 162-163.

³⁰² DOYLE Jacqueline, « More Room of Her Own: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* », *MELUS*, vol. 19, n° 4, 1994, p. 5-35.

³⁰³ DHINGRA Lavina et CHEUNG Floyd (dir.), *Naming Jhumpa Lahiri*, *op. cit.*

injonction opportune, dont les minorités auraient la responsabilité alors même qu'elles sont le plus souvent exclues du monde social. Émerge alors peut-être le potentiel créatif d'une certaine déliaison des opprimées, lorsque cesse l'aspiration à la reconnaissance dans un jeu de forces inégales.

Ce chapitre s'est intéressé à la notion de « relation » et a tenté d'appréhender la manière dont les œuvres étudiées ne pouvaient pas vraiment être lues à l'aune d'une célébration éthique du lien étant donné que la communauté s'y présentait sous un visage plus conflictuel, y compris entre femmes. Nous nous sommes tout d'abord intéressées au partage affectif et racial faisant de la catégorie de l'innocence un privilège. Puis, dans un deuxième temps, nous avons travaillé sur l'entremêlement du pouvoir et du soin, en étudiant d'abord la manière dont la générosité pouvait servir de masque à des régimes hégémoniques, puis comment les textes soulignaient la contrainte qui pouvait conduire certains sujets minorisés à s'occuper des autres. Les figures maternelles aux sentiments ambivalents ont servi de support pour réfléchir à une désidéologie des allégories nationales. Enfin, nous avons tenté de voir comment les textes esquissaient un rapport de reconnaissance repensé, en dehors des loyautés forcées et des gratitudes exigées. Ce faisant, nous avons réfléchi les pratiques politiques comme des habitus esthétiques et affectifs : la reconnaissance n'y tient pas de la confirmation d'une identité autonome et préexistante mais la constitution d'un sujet en acte, dans ce que Rancière appellerait une forme de mécontentement, faisant entendre « la distorsion au cœur de tout dialogue mutuel, au cœur de la forme d'universalité sur laquelle le dialogue repose³⁰⁴ ». L'espace de sécurité (« safe space ») n'est pas un lieu de conformité mais celui qui disjoint les affections, les laisse exister, entrecoupées de vide, de manière discrète et non continue.

³⁰⁴ DERANTY Jean-Philippe et GENEL Katia, *Reconnaissance ou mécontentement ? : Un dialogue critique entre Jacques Rancière et Axel Honneth*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022. 53.

CONCLUSION

I was the beneficiary of a mid-to-late nineties college education, when multiculturalism was having its swan song. My most brilliant friends and professors were people of color. I took it for granted that a class should have a diverse reading list [...] Erin, Helen, and I parried ideas between us and then applied them to whatever medium we were working in [...]. We were makers in what the art historian Rosalind Krauss called an *expanded field*. That included the way we talked about art and poetry. It was boring to just talk about craft. We discussed art and poetry in relation to race and gender and class. [...] One of the most controversial Whitney Biennals was the 1993 show because of its unapologetic politics. The admission buttons, designed by the artist Daniel J. Martinez, read, "I can't imagine ever wanting to be white". [...] As I'm writing, this charged political energy is back in the arts. I hope this time the "gate-crashing" will have lasting effects. By the time I graduated from college, white male critics, publishers, and pundits had already rung the funeral bells on multiculturalism, calling it a failure, and cut the ribbon to a post-race America. (*MF*, 140-142)

Les années 1990 seraient ainsi un seuil occasionnant une vision repensée de la différence dans la production théorique et militante féministe de troisième vague, notamment celle des « femmes de couleur » ; la différence s'y voit questionnée de manière morale, comprise comme expérience vécue de la domination à la fois psychique et corporelle et distance du sujet à lui-même, aux prises avec l'action conjointe et indissociable de plusieurs paramètres identitaires. Nous avons mis ces réflexions en regard d'une politique migratoire qui apparaît dans le contexte néolibéral des années 1990 et qui persiste à prôner les vertus d'une « bonne migration », idéalisée, sélectionnée selon les critères économiques du capitalisme tardif pour fournir une nouvelle main d'œuvre adaptable. La thèse a montré que ce contexte avait favorisé l'émergence de textes évoquant la migration mais surtout la post-migration de femmes dans des textes d'autrices caractérisés par une tonalité affective négative, au sens défini par Sianne Ngai, c'est-à-dire usant d'une syntaxe de réfutation, de refus et d'aversion¹ – en particulier de l'ordre moral, social, et du « devoir de bonheur ».

Désunion, genre littéraire et multiculturalisme critique

La première conclusion consiste à lier des affects connotant une forme de distance, que celle-ci relève de la désunion ou de l'hostilité, à une modélisation métaphorique du collectif états-unien, ainsi qu'à la catégorie « femme » supposément unitaire. Notre méthode a consisté à tracer ce commun artificiel dans les genres littéraires : la différence des autrices s'insinue par un parasitage de la forme inclusive du *Bildungsroman*, de la romance, du *memoir* et du cycle de nouvelles. Sans assigner à ces genres de strictes conventions, nous avons émis l'hypothèse qu'il s'opérait, chez les autrices étudiées, un emprunt d'un mode d'adresse hégémonique pour

¹ NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, Cambridge, Harvard University Press, 2004. 11-12.

faire dérailler ce que Lauren Berlant a pu désigner comme le « pacte émotionnel » de la structure générique qui engendre une forme de normativité affective de la féminité². Ceci produit, par exemple, des interrogations sur l'empathie dans la structure confessionnelle du *memoir* et l'adresse au lecteur chez Clemmons, Gurba et Adichie (chapitre 4) ou encore des émotions dissonantes de la structure même des recueils de nouvelles qui font apparaître les écarts irrémédiables entre des vies singulières (chapitre 5). L'incursion sur un terrain « *mainstream* » de ces interrogations politiques ne va pas sans questionnement : Hong loue d'ailleurs, en épigraphe, la dimension interdisciplinaire de sa formation de poète, en associant le multiculturalisme qui émerge dans les années 1990 au dialogue des arts à l'avant-garde dont le meilleur exemple serait l'exposition biennale du Whitney Museum en 1993, à laquelle elle fait référence.

Il est intéressant que Hong se livre à une telle évocation nostalgique de l'expérimentation dans un essai qu'elle espère plus directement communicationnel que le reste de son œuvre. À cet égard, comme nous l'avons vu, les textes étudiés reflètent bien une évolution diagnostiquée par Rachel Greenwald Smith au sujet de la littérature américaine contemporaine qui entreprendrait à la fois d'expérimenter et de produire des formes démocratiques accessibles au plus grand nombre³. L'ensemble des œuvres fait néanmoins subtilement dévier le principe selon lequel une telle vulgarisation aurait lieu grâce à la possibilité d'une identification émotionnelle. Pour le dire autrement, les émotions seraient épargnées par la standardisation de la forme et incarneraient, sinon un principe de résistance, au moins un lieu de recherche. Pour David Palumbo-Liu, le discours minoritaire est idiomatique car il est situé à proximité de l'hégémonie sans y être intégré : les textes du canon multiculturel, lorsqu'ils sont reconnus, peuvent être incorporés de force dans une compréhension dominante qui atténue leur latitude critique⁴. En redonnant toute leur place à des fréquences affectives sourdes, nous avons proposé ce que Palumbo-Liu appelle des « contrelectures⁵ », pratiques politiques qui tentent de contrecarrer la manière dont l'institution peut utiliser la littérature pour neutraliser une crise de la différence, de la race, du genre, en faisant taire le conflit par une dépolitisation de la culture⁶. Il est significatif que l'on décèle ces pulsions désocialisantes dans des œuvres qui sont par ailleurs devenues partie intégrante de ce que Palumbo-Liu appelle le canon ethnique inclus dans bon nombre de *syllabi* et de *curricula* (*Lucy, Woman Hollering*

² BERLANT Lauren, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham, Duke University Press, 2008. 4.

³ MANNING Nicholas, « Why Study Unknowable Intensities? On Contemporary Affect Theory, With An Interview With Rachel Greenwald Smith », *Revue française d'études américaines*, vol. 151, n° 2, 2017, p. 140-150. 145.

⁴ PALUMBO-LIU David (dir.), *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995. 17.

⁵ *Ibid.* 2. « counterreadings ».

⁶ *Ibid.* 6.

Creek). Certaines sont mises en lumière, notamment parce qu'elles parlent des États-Unis à un public états-unien au sein d'une production habituellement centrée sur d'autres pays du monde (les œuvres étudiées de Lahiri et d'Adichie), et d'autres renvoient à de mauvais exemples non représentatifs d'une carrière de poète plus expérimentale (*Sour Heart, Minor Feelings*). Avoir fait le choix d'œuvres qui ont parfois donné à leurs autrices un statut de porte-parole contre leur gré⁷ signale l'importance de mécanismes d'appropriation sur le marché de la littérature qui peuvent avoir tendance à aplanir la forme pour la réduire à un message public. Nous avons ainsi tenté de sonder la tonalité affective d'émotions formulées implicitement dans une prose globalement réaliste. Évidemment, en partant de l'exemple de *What We Lose*, nos travaux pourraient être élargis par une considération d'un courant d'abstraction littéraire qui poserait ces mêmes questions politiques en donnant à ressentir la différence par un biais radicalement non mimétique. On pourrait à cet égard s'appuyer sur le travail à paraître de Ryan Heuser (*Abstraction : A Literary History*⁸) à propos du lien entre abstraction littéraire et pluralité des formations sociales, ou en s'inspirant des recherches sur les arts visuels de Lex Morgan Lancaster (*Dragging Away : Queer Abstraction in Contemporary Art*⁹) pour thématiser, par exemple, l'investissement de l'intensité des vibrations de la couleur dans une certaine production *queer* et féministe comme *Bluets* de Maggie Nelson ou *The Autobiography of Red* d'Anne Carson.

Cette thèse a pris pour point de départ les années 1990 que Hong associe à un moment de colère (« charged political energy ») dont elle observe la renaissance en 2020. Clore sur ce *continuum* permet de suggérer la revitalisation actuelle de ce que Palumbo Liu a pu appeler un « multiculturalisme critique » qui ne se réduirait pas à un simple pluralisme tolérant la diversité¹⁰. L'un des apports de ce travail consiste à problématiser, dans la production états-unienne contemporaine, la persistance des guerres culturelles (« cultural wars ») des années 1990, c'est-à-dire un affrontement avec des forces conservatrices en dépit de l'acclamation proleptique d'une ère postraciale, postféministe et d'un dépassement de ces conflits dans les années 2000. Ce mouvement dialectique ne s'est pas achevé mais la conscience politique d'une certaine pratique artistique s'est affermie. Selon Jack Citrin, le multiculturalisme renvoie à un moment démographique postérieur à la législation migratoire de 1965, qui met au défi l'idéal

⁷ CHANG Clio, « Cathy Park Hong, the Poet Pundit », *Vulture*, 28 septembre 2022, [<https://www.vulture.com/article/cathy-park-hong-minor-feelings-profile.html>], consulté le 27 avril 2023 ; BALESTIER Courtney, « Cutting Away the Obvious w. ZINZI CLEMMONS », art. cit.

⁸ HEUSER Ryan, *Abstraction: A Literary History*, *Talk given at King's College*, Février 2020, [<https://ryanheuser.org/talks/kingscollege2020/>], consulté le 20 mai 2023.

⁹ LANCASTER Lex Morgan, *Dragging Away: Queer Abstraction in Contemporary Art*, Durham, Duke University Press, 2022.

¹⁰ PALUMBO-LIU David (dir.), *The Ethnic Canon*, op. cit. 5.

de neutralité et d'inclusivité du « libéralisme cosmopolite¹¹ » de la fondation des États-Unis. Cette transition fait émerger un nouveau mode de soutien explicite aux populations minorisées qui ne soit pas aveugle face aux différences. La version douce du multiculturalisme demande la reconnaissance symbolique des identités mais le versant plus rigoureux insiste sur le coût politique de l'assimilation et sur la réhabilitation d'un versant critique de la suprématie blanche au-delà d'une célébration de la diversité culturelle¹². C'est celle-ci dont Hong regrette l'élégie prématurée. En 2014, Citrin doute de la remise en cause du « sentiment commun¹³ » de la nation, la coopération patriotique n'étant pas entamée par les sentiments négatifs entre communautés, notamment parce que le passage d'une génération d'immigration à l'autre faciliterait l'assimilation¹⁴.

On est en droit de se demander si ce nationalisme affectif n'est pas érodé en 2020. La thèse est née avec un regard rétrospectif vers la troisième vague de féminisme alors qu'était élu Donald Trump, dont les politiques migratoires ont paradoxalement placé certaines voix minorisées sous le feu des projecteurs dans le milieu littéraire. Cependant, ce travail s'inscrit aussi dans le temps long. Des bouleversements politiques imprévus ont changé sa matière et accentué certains traits qu'elle avait pour ambition de diagnostiquer : il en fut ainsi du mouvement #MeToo en 2017, de la crise du COVID en 2020 et, la même année, des manifestations importantes du mouvement Black Lives Matter après la mort de George Floyd. Ces « œuvres sans paix, rugueuses, difficiles¹⁵ » expriment certainement, par leur tonalité, l'inévitable et parfois douloureuse lutte contre le monde de celles qui les produisent. Il semble que les conséquences durables sur le milieu de l'édition récemment attribuées à la critique d'*American Dirt* par Myriam Gurba¹⁶ en disent long sur le malentendu autour du mal-être des personnes minorisées qui cherchent à publier. Des protestations difficiles à formuler, et encore plus à entendre, sur l'inéquité de traitement à laquelle elles sont soumises et la violence de certains stéréotypes sont vite transformées en interrogations sur la censure, la liberté d'expression, la nostalgie d'un ordre plus libre dans un jeu frustrant de victimisation. La diabolisation des revendications de représentativité est une illustration métatextuelle de la

¹¹ CITRIN Jack, *American Identity and the Politics of Multiculturalism*, New York, Cambridge University Press, 2014. 1-2.

¹² *Ibid.* xxiv.

¹³ *Ibid.* xvii.

¹⁴ *Ibid.* 78.

¹⁵ MACÉ Marielle, *Styles: Critique de nos formes de vie*, op. cit.

¹⁶ PAUL Pamela, « Opinion | The Long Shadow of 'American Dirt' », *The New York Times*, 26 janvier 2023, [<https://www.nytimes.com/2023/01/26/opinion/american-dirt-book-publishing.html>], consulté le 28 avril 2023. Pour une réponse sur le manque de représentation des personnes latinx dans le milieu de l'édition, voir VAZQUEZ David J., SAEZ Elena Machado et BARRERA Magdalena L., « What the New York Times gets wrong about the « American Dirt » controversy », *Salon*, 11 février 2023, [<https://www.salon.com/2023/02/11/what-the-new-york-times-gets-about-the-american-dirt-controversy/>], consulté le 28 avril 2023.

réflexion sur la plainte politique au cœur de cette thèse, à savoir la difficulté objective qu'il y a pour tous les citoyens d'une nation à prendre en compte le malaise d'une discrimination multiple. Il peut être plus simple de retourner contre ceux qui protestent la responsabilité de cet ordre inique, en les renvoyant, précisément, à leur minorité, c'est-à-dire à l'insignifiance qu'on souhaiterait qu'ils continuent d'incarner en silence. De fait, la carrière d'*American Dirt* n'a pas été empêchée par les propos de Gurba ; malgré l'annulation de la tournée, l'attention médiatique en a précisément fait un bestseller¹⁷. Les guerres culturelles contemporaines présentent des allures d'affrontement confus, d'incommunicabilité totale, tant la violence tend à se dissimuler, à revendiquer ses bonnes intentions et son innocence, comme nous l'avons vu, ce qui conduit à des polarisations accrues notamment au sein du collectif antagoniste d'autrices évoquées en introduction. Récemment, un certain nombre d'autrices de la plus jeune génération ont pris position contre la transphobie du *New York Times* : on retrouve parmi les signataires Zinzi Clemmons, Myriam Gurba, Cathy Park Hong et Jenny Zhang. Chimamanda Ngozi Adichie, Jhumpa Lahiri, Jamaica Kincaid et Sandra Cisneros n'apparaissent pas dans cette tribune, ce qui souligne de nouvelles divisions autour d'enjeux sur la définition de la catégorie « femme » qui achèvent peut-être de scinder le corpus en deux autour de la définition de ce que serait le féminisme en 2023.

La conclusion nous invite aussi à penser une reviviscence d'un multiculturalisme critique parce que notre approche comparatiste (à la fois du point de vue racial, national, géographique et de la génération de migration) constitue une méthode qui ne renonce pas à la comparaison tout en rendant justice à ce qui s'estompe ou s'anéantit dans le rapprochement. Les microlectures ont pu tresser des « affinités étranges » qui rappellent les réflexions des mouvements « *women of color* » et « *queer of color* ». Ces derniers, cherchant à se distinguer des modèles de colonisation des nationalismes minoritaires¹⁸, ont pu défendre une vision non idéale du sujet, une centralité de la différence dans la conceptualisation de la collectivité, des stratégies politiques prenant en compte la difficulté des assemblages¹⁹. Nous avons voulu montrer le partage d'une expérience de la dévalorisation ou, dans les termes de Muñoz au sujet des « communs bruns », d'une solidarité turbulente dans les tourments et dans les manières d'y résister²⁰. Nous ne voulions pas, néanmoins, homogénéiser les angles très différents d'entrée

¹⁷ SÁNCHEZ PRADO Ignacio M., « Commodifying Mexico: On American Dirt and the Cultural Politics of a Manufactured Bestseller », *American literary history*, vol. 33, n° 2, 2021, p. 371-393. 377.

¹⁸ HONG Grace Kyungwon et FERGUSON Roderick A. (dir.), *Strange Affinities: The Gender and Sexual Politics of Comparative Racialization*, Durham, Duke University Press, 2011. 7-8.

¹⁹ *Ibid.* 9 et 11.

²⁰ MUÑOZ José Esteban, *The Sense of Brown*, Durham, Duke University Press, 2020. 4-5. « brown commons ».

sur ce lieu commun, réduire les écarts incommensurables entre des histoires nationales, colmater des fissures entre des vies sociales bien distinctes²¹.

L'accent mis sur une collectivité littéraire peu apaisée reflète les sentiments complexes qui président à l'élaboration d'une coalition minoritaire. La langue qui donne forme au collectif est d'ailleurs forcément défailante, même si elle tend vers une désignation efficace. Ces textes font exister pragmatiquement des groupes mais leur productivité politique est sans cesse mise en tension, dans un dilemme douloureux, avec la déperdition négative d'appellations forcément nominalistes qui défont le collectif. Les mots ne sont pas vains, mais transitoires : les débats autour de l'émergence du terme « BIPOC » en 2020 offrent une réverbération contemporaine des interrogations passées sur l'étiquette « *women of color* », dont nous avons cherché à montrer l'origine militante alors qu'on pourrait aujourd'hui la croire inventée par l'ordre dominant. L'acronyme de Black, Indigenous and People of Color qui émerge avec force en 2020 a pu être critiqué pour l'effacement symbolique qu'il contient. Effectivement, la violence policière affecte principalement les hommes noirs, et non les personnes BIPOC. Les personnes autochtones, mises en valeur par l'appellation sont faussement prises en compte car on dispose de très peu de données à leur sujet. Quant à la triangulation raciale induite, elle peut diviser ou passer sous silence la spécificité des questions d'immigration et des crimes de haine raciale envers les personnes asiatiques américaines²². La littérature étudiée dans ce travail s'est intéressée à l'inconfort qui accompagne le sacrifice de la spécificité dans l'inclusivité tout en trouvant son inspiration dans cette incommodité même. Ce que fait Hong des noms collectifs est intéressant à cet égard. Elle remanie le pronom « nous » pour proposer une version de l'universel construite sur le mineur, un « nous » agonique et pluriel fait d'une variété d'identités historiques qu'elle n'hésite pas à détailler. Dans une perspective de linguistique matérialiste, elle remonte également à l'origine militante et politique du terme « Asian American » pour expliquer qu'il désignait d'une identité non essentialiste, construite dans un contexte de lutte et de besoin d'existence et finit sur l'évocation d'une militante proche de Malcolm X d'origine japonaise, Yuri Kochiyama. Malgré les réflexions ironiques dans *Americanah* sur les catégories englobantes et fourre-tout de l'ethnicité américaine, Ifemelu découvre, notamment par la lecture de Baldwin, l'histoire et la densité des questionnements américains sur la race. Ces affiliations provisoires et stratégiques, non fondées sur l'identité s'apparentent à des

²¹ PALUMBO-LIU David (dir.), *The Ethnic Canon*, op. cit. 5. « A critical multiculturalism explores the fissures, tensions, and sometimes contradictory demands of multiple cultures, rather than (only) celebrating the plurality of cultures by passing through them appreciatively. It instead maps out the terrain of common interest while being attentive to the different angles of entry into this terrain. »

²² DEO Meera E., « Why BIPOC fails », *Virginia Law Review Online*, vol. 107, June 2021, p. 115-142. 131-139.

complicités pragmatiques de lutte ; elles décrivent aussi l'héritage du mouvement « *women of color* » des années 1990.

Silence, vie psychique du pouvoir et « mauvaises lectures »

La production théorique de l'époque soulignait qu'il était difficile d'articuler verbalement ces différences cruciales²³. Un deuxième apport de cette thèse consiste à identifier une tradition littéraire qui fait ressentir des désordres affectifs de la situation diasporique, dans la lignée d'études qui ont fait droit à la manière dont la littérature contemporaine se faisait l'écho des confusions émotionnelles de la condition postcoloniale²⁴. On a pu reconnaître dans ces textes une tentative de physiologie politique mêlant ressenti corporel et production théorique, une « structure de sentiments » au sens de Raymond Williams. Le silence n'est pas seulement motivé par l'indicible de l'affectivité. L'encadrement social des émotions minorisées conduit à les réprimer, ou bien oblige à faire la preuve de leur existence, tant elles sont mal lues et interprétées, exagérées ou niées, notamment dans les cas d'injonction à l'oubli de la mémoire de la trajectoire de migration. La part importante d'autrices de seconde génération dans le corpus peut s'expliquer à la lueur de la « tragédie » mise en lumière par Viet Thanh Nguyen lors d'un panel sur le rêve américain et la littérature lors du festival America en 2022 :

When you internalize these ideals of the American dream for example and then you fail at that experience, it could result in anger or other emotions but it can also result in madness as well and, for me, this is an important issue to bring up because at least in the American context we all have to pretend that things like mental illness don't exist. We're all supposed to be happy Americans. And the emotions that swirl around immigrant and refugee communities are all hidden within the immigrant and refugee communities. I grew up in a Vietnamese refugee community. I saw that there was some happiness, but mostly there was a lot of anger and sadness and melancholy and rage but also, mental illness, mental trauma and there was very little way for refugees and immigrants to express these sentiments. [...] It would take writers of this generation, here, the time and the experience to write these stories in English so that everyone else could learn about these experiences. And that's necessary but that's also another layer of tragedy because at least in the case of the Vietnamese refugee community the Vietnamese are telling their own story in Vietnamese as well but that means the rest of the American community or French community does not hear these stories and because my generation grows up not being able to speak Vietnamese very well, certainly [...] we don't even have access to the stories of our parents and grandparents²⁵.

En évoquant les troubles psychiques et les maladies mentales provoquées par une certaine situation sociale, Nguyen assigne implicitement à l'autrice de deuxième génération la mission de lever le voile sur des émotions auxquelles elle n'aurait pas vraiment eu accès (« we don't even have access to the stories of our parents and grandparents »). Le portrait

²³ HONG Grace Kyungwon et FERGUSON Roderick A. (dir.), *Strange Affinities*, op. cit. 16.

²⁴ SCOTT Bede, *Affective Disorders: Emotion in Colonial and Postcolonial Literature*, Liverpool, Liverpool university press, 2019 ; KHANNA Neetu, *The Visceral Logics of Decolonization*, Durham, Duke University Press, 2020.

²⁵ « Un idéal à bout de souffle, Festival America 2022 », *Café des Libraires*, 1^{er} octobre 2022, https://www.youtube.com/watch?v=scdHb6hEhgz&ab_channel=FestivalAmerica, consulté le 19 mai 2023

psychologique tient nécessairement de la reconstruction : il est une tentative frustrée d'ouvrir un dialogue avec ceux qui n'ont pas été entendus. Ne pouvant restituer une voix perdue à jamais dans une archive manquante, elle doit plutôt imaginer ce qui a été condamné à l'oubli et stigmatisé comme honteux. Les autrices, de deuxième ou troisième génération, y apparaissent comme de bien pauvres herméneutes aux moyens limités, astreintes à la projection, à l'identification et à la déformation dans une déperdition affective qui est aussi celle d'une langue. La négativité de cette écriture s'explique aussi ainsi par son sentiment de retard irrémédiable, sa volonté de rattraper ce qui était fondateur mais ne fut pas dit à temps car des autorités sociales avaient décidé qu'il était peu souhaitable que quiconque s'en rende compte. C'est la négativité d'une écriture qui tente de saisir ce qui n'existe déjà plus que sous la forme de séquelles.

Évidemment, de telles projections n'épargnent pas le projet universitaire lui-même. Les pédagogies de lectures critiques ont plutôt connoté négativement une approche par les sentiments, fussent-ils négatifs. Lire avec les affects, n'est-ce pas être trop proche du texte ? N'est-ce pas réagir un peu trop vivement, à fleur de peau, à ce qu'il faudrait considérer comme un matériau inerte ? Au début d'*Americanah*, dans le salon de coiffure, Ifemelu se dispute avec une femme blanche qui lui explique que *A Bend in the River* de V.S. Naipaul lui a fait comprendre l'Afrique moderne. La réaction outrée d'Ifemelu est réduite avec condescendance à une forme d'atavisme irrationnel, ce qui conduit l'héroïne à envisager une vengeance textuelle : « She could have blogged about Kelsey, too, this girl who somehow believed that she was miraculously neutral in how she read books, while other people read emotionally » (A, 190). Terry lit ce passage comme une interrogation métafictionnelle du préjugé blanc d'impartialité dans l'acte de lecture²⁶. *Americanah* suggère que les sujets minorisés sont plus souvent accusés de mal lire, c'est-à-dire de prendre trop au premier degré ce que d'autres ont la possibilité de dédramatiser et de renvoyer à un régime de représentation fictionnelle. La proximité au texte et notre investissement affectif pourraient être influencés par notre position sociale. N'est-ce pas là une manière de disqualifier l'opinion de certains sujets sur la littérature ? La lecture dite « affective » a été genrée au féminin, mais aussi attribuée à différentes minorités intersectionnelles, comme le montre Jill Richards lorsqu'elle parle du soupçon de folie qui pèse sur les lectures « contrefactuelles » *queer* ou de la déconsidération des « fan fictions²⁷ ». Là où Richards réclame, dans un esprit d'erreur et de confusion, un droit à l'amateurisme qui naîtrait d'une grande proximité au texte, la thèse a proposé la combinaison

²⁶ WYATT Jean et GEORGE Sheldon (dir.), *Reading Contemporary Black British and African American Women Writers: Race, Ethics, Narrative Form*, New York, Routledge, 2020. 35 et 50.

²⁷ *Ibid.* 197.

d'une lecture affective *et* distante en déconstruisant l'équivalence entre émotion et proximité, lien ou attachement²⁸. Comme l'a montré Merve Emre, l'institutionnalisation même des études de littérature américaine a largement reposé sur une codification de la lecture affective en enseignant une forme d'attraction romantique pour les États-Unis. On peut toutefois s'interroger, comme elle, sur la nécessité de disqualifier une lecture qui nous apprend à ressentir, voire à amplifier, certains sentiments : « Similarly, what if reading could, in a non-naïve and nontrivial sense, teach us how to feel or amplify certain feelings? Which feelings would we learn to feel? How long would they last²⁹? ».

En faisant ressortir ce que ces textes avaient de conflictuel, nous avons aussi proposé un choix que l'on pourrait ramener à « une vérité *située*, qui ne se saisit que dans le contexte au sein duquel elle apparaît, dans l'attention à la diversité de ses variations, et en relation indémêlable avec la subjectivité incarnée³⁰ ». En définitive, réfléchir sur les sentiments, ce serait aussi renoncer à l'idée d'une universalité du savoir proposé, à la lumière de ce que les théoriciennes du point de vue ont pu souligner de la centralité du corps comme « instrument de compréhension³¹ ». Si je n'ai pas proposé une phénoménologie en première personne soulignant que l'autrice « *vit* ce qu'elle écrit³² », je souhaite tout de même souligner ce que ces hypothèses ont de contextuel et d'historique dans une vie personnelle elle-même inscrite dans un devenir politique ; l'affect agit aussi sur l'intellection universitaire inscrite dans un temps vécu qui est aussi celui de la contradiction, associant aux textes les qualités friables d'un bloc qui ne cesse de se déliter en se complexifiant. Isoler les émotions négatives chez les autrices étudiées, c'est être touché par un paramètre de leur propos à un certain moment historique ; cela ne revient pas à réduire l'intégralité de leur œuvre à une seule vérité. Récemment, Alice Zeniter s'est dite plus émue par des formes féministes qui chercheraient à s'affranchir de la colonne vertébrale du conflit, grammaire structurelle du roman conventionnel. Sa préférence va aux « romans qui, sans se départir entièrement du conflit, présentent des personnages qui essaient de bien faire, essaient d'entendre l'autre, de le laisser exister au lieu de s'arc-bouter sur des postures antagonistes³³ ». Sans chercher d'autres formes qui répondraient à ces modalisations poétiques, il est aussi possible de laisser les monographies des autrices étudiées s'extraire d'une simple « écriture du conflit » et d'esquisser la potentialité d'études qui prolongeraient la multiplicité des lectures qui pourraient leur être dédiées, étant donné que ces

²⁸ *Ibid.* 197.

²⁹ EMRE Merve, *Paraliterary: The Making of Bad Readers in Postwar America*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2017. 7.

³⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Paris, Éditions du Seuil, 2021. 103.

³¹ *Ibid.* 102.

³² *Ibid.* 102.

³³ ZENITER Alice, *Toute une moitié du monde*, Paris, Flammarion, 2022. 195.

œuvres sont encore peu connues en France, et, pour beaucoup, non traduites. Une enquête sociologique sur les pratiques de lecture du corpus serait intéressante à rapporter à ce qui a été dit dans cette thèse, étant donné que ces autrices qui créent textuellement de la distance génèrent aussi, dans l'espace social, beaucoup d'adhésion comme Myriam Gurba ou Jenny Zhang sur les réseaux sociaux. On pourrait s'intéresser plus précisément au paradoxe du succès d'*Americanah* sur le marché français, et mener une enquête sur les stratégies commerciales qui consistent à rendre les figures de ces œuvres « attachantes³⁴ ». De manière générale, compléter ce travail de recherche par une enquête sur la formation théorique des autrices et leur engagement féministe serait une étape nécessaire pour corroborer davantage encore des hypothèses démontrées dans ce travail et ouvrir de nouvelles pistes de discussion.

Soin de soi et politique

Le dernier apport de la thèse se situe dans l'interrogation de critères moraux qui pèseraient plus fortement sur les autrices racisées ayant une trajectoire de migration personnelle ou familiale, ainsi que des lectures des textes « ethniques » qui, comme le dit Palumbo-Liu, les assimileraient à des personnes avec lesquelles le lecteur entrerait en relation. L'Autre serait ainsi incorporé, au moins textuellement, pour remédier à des inégalités sociales. Nous avons vu que les textes étudiés remettaient en cause la centralité de l'éthique dans leur appréhension à travers le portrait d'émotions rejetant des critères comme ceux de l'authenticité ou de l'exemplarité, mais aussi dans le traitement de la romance et de l'amour comme remèdes aux maux collectifs de la nation. Zeniter souligne d'ailleurs que la pandémie récente n'a fait qu'accroître la contrainte au soin qui pesait sur les femmes, ce qui l'amène à expliquer ainsi, de par l'association entre littérature et souci de l'autre, la féminisation accrue du lectorat de fiction en France³⁵. L'autrice française souligne aussi l'injustice qui autorise moins les groupes minoritaires à des représentations vicieuses en raison d'un volume inférieur d'images disponibles : « Lorsqu'un personnage représente un groupe jusque-là amplement minoritaire, voire absent, dans la littérature ou le cinéma, les attentes qui pèsent sur lui sont différentes de celles que soulève le groupe majoritaire³⁶ ». Ceci est dû, selon elle, à la pure arithmétique de la

³⁴ La quatrième de couverture de la traduction de Zhang comporte ces mots : « Des gamines inoubliables qui font valser les clichés de la littérature d'immigration, dans ce premier roman d'une énergie folle qui laisse le lecteur étourdi. » ZHANG Jenny, *Âpre cœur*, trad. Santiago Artozqui, Arles, Éditions Picquier, 2018.

³⁵ ZENITER Alice, *Toute une moitié du monde*, *op. cit.* 128. « Le "souci de l'autre", dans les établissements médicaux, les écoles, à domicile, les associations qui aident les réfugiés, échoit presque toujours aux femmes. Je ne peux pas m'empêcher de me demander si c'est ce lien entre fiction et *care* qui fait que lire des romans paraît aussi un exercice réservé aux femmes, comme le montrent les études du Centre national du livre : sept lecteurs de roman sur dix sont en réalité des lectrices ».

³⁶ *Ibid.* 134.

restriction des représentations minoritaires, souvent réduites à une histoire unique, contrairement à des personnages majoritaires qui « peuvent tout se permettre aujourd’hui, surtout d’être mal aimables, vils, vides, dégueulasse, ridicules ou larmoyants³⁷ » : en effet, le héros type est précédé d’« une infinie diversité de figures créées avant lui et c’est un avantage dont tous les groupes ne disposent pas³⁸ ». Il existerait donc aussi un droit à la négativité dont les autrices du corpus se seraient emparées, faisant exister l’une des histoires multiples que le jeu de l’empathie contrainte avait pu étouffer. Une telle enquête littéraire sur de telles écritures de migration pourrait être étendue à un périmètre chronologique précédant les années 1990 et englobant tout le vingtième siècle.

Dans *What We Lose*, Zinzi Clemmons achève néanmoins ses remerciements ainsi : « To this big, beautiful, fucked-up country, especially my black and brown brothers and sisters: We gon’ be alright » (*WWL*, 211). La citation de Kendrick Lamar extraite de la chanson « Alright », devenue cri de ralliement des manifestations Black Lives Matter³⁹, agit aussi comme une promesse d’apaisement et de réconfort à venir en dépit de la conscience du désespoir. Dans la préface qu’elle rédige de *Cane* de Jean Toomer, Clemmons reprend, de même, l’évocation idéaliste de Zadie Smith – celle d’une ville de rêve (« Dreamland ») où ne vivraient que des sujets hybrides et métisses : « We may not have achieved a post-racial America, but *Cane* encourages us to look beyond what is in front of us, to imagine a world beyond the one we live in today⁴⁰ ». La tonalité optimiste peut étonner ; elle exprime aussi une possibilité de transcender l’existant par la politique, par l’imagination ou par l’absence de résignation. Il convient, en cela, de distinguer la négativité que nous avons décrite d’une complaisance dans une forme de douleur marchande, livrée en spectacle prêt à consommer. Constater les effets ravageurs des structures sur l’affectivité et l’espace mental des personnes minorisées implique aussi une déploration de cet état de fait. Jenny Zhang s’exclame ainsi : « Where are my carefree writers of color at? Seriously, where?⁴¹ ». Son écriture aspire aussi à cette insouciance, elle regrette la réduction de la littérature minoritaire par le marché à une écriture du trauma, dont les paramètres seraient dictés par l’appétence des dominants. Elle formule sa détermination à se projeter dans un futur de résilience et de survie:

In the face of a pretty violent, hateful, white supremacist state that does not necessarily care if I live or die, I’m going to have to try to live. To live the best that I can. I have to try and do the things that make me want to continue living. I still don’t know if that’s a cop out, or if that’s massively

³⁷ *Ibid.* 135.

³⁸ *Ibid.* 136.

³⁹ MCKINNEY Jessica, « The History of Kendrick Lamar’s “Alright” as a Protest Song », *Complex*, 17 juin 2020, [<https://www.complex.com/music/2020/06/kendrick-lamar-alright-protest-song>], consulté le 28 avril 2023.

⁴⁰ TOOMER Jean, *Cane*, New York, Penguin Books, 2019. xi.

⁴¹ ZHANG Jenny, « They Pretend To Be Us While Pretending We Don’t Exist », art. cit.

delusional. If that's useful to no one but myself, or if that's not even useful to myself. But that's what I've decided to do⁴².

Ce message fait écho à une politisation de l'amour et du soin de soi que l'on retrouve dans les écrits des féministes noires depuis bell hooks⁴³. Une tradition philosophique sur laquelle nous nous sommes appuyées a pu mettre en valeur la productivité politique des affects négatifs, mais leur effet est à double tranchant. Comme le montre Mari Ruti, ils peuvent saper la productivité exigée en régime capitaliste et encourager la révolte, mais aussi l'empêcher en affaiblissant les sujets accablés⁴⁴. Comme nous l'avons abondamment vu dans la thèse, l'émotion n'est pas toujours le mouvement qu'elle connote étymologiquement (*emovere*) ; elle peut aussi occasionner paralysie, stase, rebours, projection anxieuse et cheminement interrompu. Dans le panel déjà évoqué du festival America, Nicole Dennis-Benn a exprimé l'idée qu'elle voulait que son personnage fasse l'épreuve de partir aux États-Unis pour éprouver sa liberté mais se retrouve coincée (« stuck »). Elle attribue néanmoins cette vive interjection à Patsy : « I came to America to live, I did not come to America to die⁴⁵ ». Certes, les sujets minorisés souffrent la plupart du temps de voir leurs sentiments négatifs réprimés en raison d'une injonction néolibérale à « persister »⁴⁶. Cependant, comme le dit Ruti, certains de ces sentiments présentent parfois le risque de détruire la vie elle-même – raison pour laquelle ils ne sauraient être romantisés ou pris à la légère. Ils peuvent aussi diminuer les facultés d'écoute⁴⁷ : la souffrance n'est parfois le signe que d'elle-même, et politiquement inutile. L'estimation de sa productivité peut aussi être complice d'un éthos utilitaire néolibéral qui cherche toujours à justifier le mal par le bien à venir⁴⁸. Que se passe-t-il quand les sentiments négatifs ne servent pas le travail créatif en ralentissant le temps, mais qu'ils l'interrompent abruptement et rendent impossible la production artistique minoritaire qui pourrait libérer l'artiste en souffrance ? C'est ce qui est arrivé à Maggie Nelson, qui confie en dernier recours son incrédulité quant à l'éloge sans ambages des sentiments négatifs dans un paragraphe de son dernier livre, qu'elle intitule « Ugly Feelings, Revisited ». L'autrice aborde la valeur épistémologique implicite que nous avons tendance à attribuer à la pensée pessimiste par opposition à une certaine idiotie présumée de l'espoir :

I agree that one must move through negative affects and not around them. But it seems to me there is a crucial difference between accepting their existence—being curious about them, giving them space, depathologizing them, understanding their cause and potential energy, not treating them as

⁴² MADDEN T. Kira, *Wasteful With Language: An Interview with Jenny Zhang*, AAWW, 7 septembre 2017, [<https://aaww.org/wasteful-with-language-jenny-zhang/>], consulté le 4 novembre 2022.

⁴³ HOOKS bell, *All about Love: New Visions*, New York, William Morrow, 2000.

⁴⁴ RUTI Mari, *Penis Envy and Other Bad Feelings: The Emotional Costs of Everyday Life*, New York, Columbia University Press, 2018. xxiv.

⁴⁵ *Un idéal à bout de souffle*, Festival America 2022, *op. cit.*

⁴⁶ RUTI Mari, *Penis Envy and Other Bad Feelings*, *op. cit.*. xxvi.

⁴⁷ *Ibid.* 203.

⁴⁸ *Ibid.* 204.

enemies to be purged from our psychic or collective lives—and believing that they signify the ultimate in radicalism or utility, or imbuing them with a kind of truth or use value that exaggerates both their significance and solidity. Habits of mind tend to produce more of the same habits of mind; negative affect is no different. And while positive affects may not always draw out the best in people (whatever that means), the idea that negative affects therefore do belies all of my experience of them (not to mention of those folks who merrily feed their fire)⁴⁹.

On peut supposer qu'il y a là un projet volontariste et individualiste. L'agacement et la virulence peuvent toutefois s'expliquer par le fait que Nelson se confie en réalité sur les troubles psychiques et psychosomatiques dont elle a fait l'épreuve dans l'écriture d'un chapitre lié à la crise climatique : « If this was staying with the trouble, it sure didn't feel good. In fact, it felt quite lonely⁵⁰ ». Lorsque la douleur se fait tangible, on peut alors éprouver le désir tenace de la voir disparaître. Elle regrette notamment l'injustice qui accable davantage les populations minoritaires de sentiments négatifs (dans lesquelles elle range notamment les universitaires féministes) tandis que les soutiens de Donald Trump semblent, selon elle, baigner dans la félicité, double peine regrettable qui affaiblit des personnes déjà vulnérables, inquiètes du sort de la planète, éloignées du pouvoir. Nelson est consciente de l'apparence de vœu pieux que peut porter la croyance dans le présent par rapport au poids des menaces structurelles. Elle concède aisément qu'un simple changement d'état d'esprit ne résoudra pas des problèmes sociaux d'envergure :

On Freedom will not argue that mindful breathing will immediately deliver us social equity and justice, or reverse the course of global warming. But it will propose that, if we want to divest from the habits of paranoia, despair, and policing that have come to menace and control even the most well intentioned among us—habits that, when continuously indulged, shape what's possible in both our present and future—we are going to need methods by which we feel and know that other ways of being are possible, not just in some revolutionary future that may never come, or in some idealized past that likely never existed or is irretrievably lost, but right here and now⁵¹.

On retrouve là l'influence de la pensée *queer* de Eve Kosofsky Sedgwick sur Maggie Nelson : pour Sedgwick, la paranoïa influence des gestes théoriques reposant sur des affects négatifs qui tentent de protéger le sujet en anticipant sans cesse des souffrances potentielles. Selon elle, la quête du plaisir peut se substituer à l'évitement de la douleur et la quête de vérité peut avoir lieu dans la joie : ainsi, la lecture peut devenir ce que Sedgwick appelle réparatrice⁵². Cela signifierait l'ouverture à un autre spectre affectif, pas moins crédible, ni plus fou – un spectre serein qui permettrait de subsister dans climat de destruction⁵³. À cet égard, une autre lecture de ce corpus serait peut-être possible.

⁴⁹ NELSON Maggie, *On Freedom: Four Songs of Care and Constraint*, Londres, Jonathan Cape, 2021. 203.

⁵⁰ *Ibid.* 206.

⁵¹ *Ibid.* 17.

⁵² SEDGWICK Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003. 146.

⁵³ *Ibid.* 150-151.

Nelson met à distance une certaine croyance dans la certitude du pire qui, si elle correspond certainement à une réalité, n'aide pas à traiter ou à transformer cette réalité, et rend l'action problématique. L'abandon de la solidité du récit participe aussi d'une perspective spirituelle qui emprunte au bouddhisme. La pandémie et ses conséquences ont vu se multiplier, notamment sur les réseaux sociaux, une production féministe et LGBTQIA+ qui avait recours à un registre spirituel syncrétique en l'amalgamant à un discours proche de celui du « self-help », à rebours de la tonalité abrasive évoquée dans cette thèse. Bien que l'on considère que ce type de pratiques curatives ont plutôt été appropriées par des groupes dominants, il me semble qu'il existe une tradition littéraire qui tente de conjuguer, non sans tension, lutte minoritaire, spiritualité et culture thérapeutique dont l'exploration à l'aune des travaux de Timothy Aubry et Trysh Travis, Beth Blum et Martin Halliwell⁵⁴ m'intéresse tout particulièrement. L'œuvre de Maggie Nelson, composée de dix œuvres de non-fiction et de poésie, offre un exemple contemporain particulièrement intéressant de ce type de combinaison, et j'aimerais consacrer la suite de mes recherches à ses travaux. Il s'agirait ainsi de produire une monographie inédite sur une œuvre foisonnante, dans une approche mêlant histoire des religions, sociologie de la littérature et études de genre. Nous pourrions nous intéresser aux emprunts de l'écriture à la forme méditative dans la forme du fragment ou de l'essai foisonnant, sinueux, conversationnel et ouvert à la contradiction, ainsi qu'à la place du creux, du vide, de l'entre-deux dans cette écriture. Nous pourrions également nous interroger sur la réception de l'œuvre de Nelson et la conversion du texte littéraire en manuel d'existence, lui conférant un statut de célébrité. On pourrait aussi souligner la tension, dans son œuvre, entre l'éloge d'un « art de la cruauté », la reconnaissance de la violence et des pratiques de gratitude, d'optimisme et de non-violence empruntés (et déformés) aux bodhisattvas. Plus généralement, nous pourrions élargir nos réflexions dans un corpus de littérature contemporaine à la tension irrésolue entre agentivité politique et abandon spirituel.

Des études sociologiques sur la migration avaient mis en lumière l'impact du genre et de la race sur l'expérience de la diaspora, notamment à travers la figure du « bon migrant ». Dans les études littéraires transnationales américaines, des travaux récents se sont efforcés de retracer les spécificités d'œuvres adoptant une perspective féministe intersectionnelle, notamment sous l'angle de l'hybridité culturelle et de leur fonction éthique. Cependant, moins d'attention a été accordée aux affects négatifs et aux dispositions conflictuelles liées à l'expérience des différences dans un corpus complet d'œuvres contemporaines sur la migration

⁵⁴ AUBRY Timothy et TRAVIS Trysh (dir.), *Rethinking Therapeutic Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2015 ; BLUM Beth, *The Self-Help Compulsion: Searching for Advice in Modern Literature*, New York, Columbia University Press, 2020 ; HALLIWELL Martin, *Voices of Mental Health: Medicine, Politics, and American Culture, 1970-2000*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017.

et la post-migration des années 1990 à aujourd'hui. Cette thèse tente de combler cette lacune en définissant une généalogie des mauvais sentiments dans dix œuvres qui traduisent leur dissidence politique sur un plan esthétique et la mettent en relation avec un spectre émotionnel normatif dicté par la législation américaine. Ainsi, elle a cherché à souligner les difficultés morales engendrées par l'expérience minoritaire en se concentrant sur l'écriture des différences en tant qu'ambivalence affective. En engageant un dialogue avec la théorisation de la « différence » dans l'histoire du féminisme, de l'affect et des études raciales, notre travail désire repousser les limites des études sur la littérature diasporique américaine en ouvrant un nouveau champ comparatif qui transcende les réflexions sur l'hybridité culturelle. Il veut contribuer au domaine des études sur l'affect en reliant la représentation des émotions à la philosophie politique sur la marginalisation intersectionnelle, à l'histoire politique américaine de l'immigration et à la sociologie du marché du livre pour les écrivains racisés de diverses diasporas.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources Primaires

1. Œuvres du corpus principal

Romans, essais et recueils de nouvelles

ADICHIE Chimamanda Ngozi, *Americanah*, [2013], Londres, Fourth Estate, 2014.

—, *The Thing Around Your Neck*, Londres, Fourth Estate, 2009.

CISNEROS Sandra, *Woman Hollering Creek: And Other Stories*, [1991], New York, Vintage, 1992.

CLEMMONS Zinzi, *What We Lose: A Novel*, [2017], New York, Penguin Books, 2018.

GURBA Myriam, *Mean*, Minneapolis, Coffee House Press, 2017.

HONG Cathy Park, *Minor Feelings: A Reckoning on Race and the Asian Condition*, Londres, Profile Books, 2020.

KINCAID Jamaica, *Lucy*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1990.

LAHIRI Jhumpa, *Interpreter of Maladies: Stories*, [1999], Londres, Flamingo, 2000.

—, *Unaccustomed Earth*, [2008], Londres/New York, Bloomsbury, 2009.

ZHANG Jenny, *Sour Heart: Stories*, Londres/New York, Bloomsbury Circus, 2017.

Traductions

ADICHIE Chimamanda Ngozi, *Americanah*, trad. Anne Damour, Paris, Gallimard, 2014.

KINCAID Jamaica, *Lucy : roman*, trad. Dominique Peters, Paris, Albin Michel, 1999.

ZHANG Jenny, *Âpre cœur*, trad. Santiago Artozqui, Arles, Éditions Picquier, 2018

2. Autres œuvres littéraires citées

BERNSTEIN Charles, *My Way: Speeches and Poems*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

BRAZIER Chris (dir.), *One World: A Global Anthology of Short Stories*, Oxford, New Internationalist Publications Ltd, 2009.

CATHER Willa, *My Ántonia*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

CHA Theresa Hak Kyung, *Dictee*, New York, Tanam Press, 1982.

CISNEROS Sandra, *Loose Woman: Poems*, New York, Vintage, 1995.

DROITCOUR Brian (dir.), *The Animated Reader: Poetry of Surround Audience*, New York, New Museum of Contemporary Art, 2015.

EMERSON Ralph Waldo, *Essays*, Londres, James Fraser, 1841.

- GYASI Yaa, *Homegoing*, Londres, Penguin Books, 2017.
- HALL Stuart et SCHWARZ Bill, *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands*, Durham, Duke University Press, 2017.
- HONG Cathy Park, *Translating Mo'um*, New York, Hanging Loose Press, 2002.
- LAMMING George, *The Emigrants*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.
- LUISELLI Valeria, *Lost Children Archive*, Londres, Fourth Estate Ltd, 2020.
- MACHADO Carmen Maria, *In the Dream House*, Londres, Profile Books Ltd, 2020.
—, *Her Body & Other Parties*, Londres, Serpent's Tail, 2019.
- MIRZA Fatima Farheen, *A Place for Us*, New York, Hogarth, 2018.
- MORRISON Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1993.
- NELSON Maggie, *On Freedom: Four Songs of Care and Constraint*, Londres, Jonathan Cape, 2021.
—, *The Art of Cruelty: a Reckoning*, New York, W.W. Norton & Company, 2012.
- TOOMER Jean, *Cane*, New York, Penguin Books, 2019.
- WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, HarperCollins Publisher, 1987.
—, *Three Guineas*, Londres, The Hogarth Press, 1977.
- WORDSWORTH William, *Ballades lyriques suivies de Ode : pressentiments d'immortalité*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, Paris, José Corti, 1997.
- ZENITER Alice, *Toute une moitié du monde*, Paris, Flammarion, 2022.

3. Textes critiques et entretiens

- ADICHIE Chimamanda Ngozi, « It Is Obscene: A True Reflection In Three Parts », 15 juin 2021, https://www.chimamanda.com/news_items/it-is-obscene-a-true-reflection-in-three-parts/, consulté le 9 septembre 2021.
- , « Chimamanda Ngozi Adichie: The Danger of a Single Story », *TED Talk*, juillet 2009, https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/c, consulté le 3 mai 2023.
- AGUIAR Arun, « Interview with Jhumpa Lahiri », *Pif Magazine*, septembre 1999, <https://www.pifmagazine.com/1999/09/interview-with-jhumpa-lahiri/>, consulté le 7 novembre 2022.
- BALESTIER Courtney, « Cutting Away the Obvious w. ZINZI CLEMMONS », *WMFA Podcast*, 25 octobre 2017, <http://www.wmfapodcast.com/episodes/episode-18-zinzi-clemmons>, consulté le 9 septembre 2021.

- BAUSELLS Marta, « Zinzi Clemmons on her First Novel: “I’m Proud of It, Because I Didn’t Hold Anything Back” », *The Guardian*, 10 août 2017, <https://www.theguardian.com/books/2017/aug/10/zinzi-clemmons-what-we-lose-interview>, 10 août 2017, consulté le 26 décembre 2022.
- BLAIS-BILLIE Braudie, « Jenny Zhang’s Radical Stories Examine the Asian-American Immigrant Experience », *I-D Vice*, 11 août 2017, https://i-d.vice.com/en_uk/article/433d9m/jenny-zhangs-radical-stories-examine-the-asian-american-immigrant-experience, consulté le 9 septembre 2021.
- CHANG Clio, « Cathy Park Hong, the Poet Pundit », *Vulture*, 28 septembre 2022, <https://www.vulture.com/article/cathy-park-hong-minor-feelings-profile.html>, consulté le 27 avril 2023.
- CHUA Shu-Ling, « The Short Stories of Another New York: An Interview with Jenny Zhang », *Lindsay Magazine*, 10 juin 2018, <http://lindsaymagazine.co/an-interview-with-jenny-zhang/>, consulté le 9 septembre 2021.
- CISNEROS Sandra, *A House of My Own: Stories from My Life*, New York, Vintage Books, 2016.
- CLEMMONS Zinzi, « Where Is Our Black Avant Garde? On Creating a New Canon, and Responding to Old Denials », *Literary Hub*, 29 janvier 2016, <https://lithub.com/where-is-our-black-avant-garde/>, consulté le 9 septembre 2021.
- , « Ta-Nehisi Coates Has Given #Black Lives Matter Its Foundational Text », *Literary Hub*, 8 octobre 2015, <https://lithub.com/ta-nehisi-coates-has-given-black-lives-matter-its-foundational-text/>, consulté le 2 janvier 2023.
- , « Issue 3 Editorial: Beyond MFA vs. NYC », *Apogee Journal*, 12 mai 2014, <https://apogeejournal.org/2014/05/12/issue-3-editorial-beyond-mfa-vs-nyc/>, consulté le 9 septembre 2021.
- , « Chimamanda Ngozi Adichie Is Making All The Boys Cry, And That’s A Good Thing », *Apogee Journal*, 22 juillet 2013, <https://apogeejournal.org/2013/07/22/chimamanda-ngozi-adichie-is-making-all-the-boys-cry-and-thats-a-good-thing/>, consulté le 9 septembre 2021.
- COHEN Claire, « Novelist Chimamanda Ngozi Adichie: Women Don’t Want Simpering Heroines », *The Telegraph*, 16 avril 2013, <https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/9995563/Chimamanda-Ngozi-Adichie-women-dont-want-simpering-heroines.html>, consulté le 24 mars 2022.
- CUDJOE Selwyn Reginald (dir.), *Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.
- GUAN Frank, « Author Jenny Zhang on China, Family, Class, and Sour Heart », *Vulture*, 1^{er} août 2017, <https://www.vulture.com/2017/08/author-jenny-zhang-talks-her-new-book-sour-heart.html>, consulté le 16 mars 2022.
- GURBA Myriam, *Twitter*, 27 février 2021, <https://twitter.com/lesbrains/status/1365696826968444929>, consulté le 3 mai 2023.

- , « It's Time to Take California Back from Joan Didion », *Electric Literature*, 2 mai 2020, <https://electricliterature.com/its-time-to-take-california-back-from-joan-didion/>, consulté le 18 mars 2022.
- , « I called out American Dirt's racism. I won't be silenced. », *Vox*, 12 mars 2020, <https://www.vox.com/first-person/2020/3/12/21168012/racism-american-dirt-myriam-gurba-jeanine-cummins>, consulté le 9 septembre 2021.
- , « Pendeja, You Ain't Steinbeck: My Bronca with Fake-Ass Social Justice Literature », *Tropics of Meta*, 12 décembre 2019, <https://tropicsofmeta.com/2019/12/12/pendeja-you-aint-steinbeck-my-bronca-with-fake-ass-social-justice-literature/>, consulté le 9 septembre 2021.
- GURBA Myriam et KHAKPOUR Porochista, « Pessimism Is More Inclusive: Porochista Khakpour interviewed by Myriam Gurba », *BOMB Magazine*, 29 mai 2020, <https://bombmagazine.org/articles/porochista-khakpour/>, consulté le 7 juillet 2022.
- HONG Cathy Park, « Delusions of Whiteness in the Avant-Garde », *Lana Turner*, n° 7, 2014, <https://arcade.stanford.edu/content/delusions-whiteness-avant-garde>, consulté le 9 septembre 2021.
- IFEAKANDU Arinze, « On Half of a Yellow Sun, Emotional Truth, & the Pain of Fiction: Chimamanda Adichie in Conversation with The Muse Journal of the University of Nigeria, Nsukka », *Brittle Paper*, 10 février 2017, <https://brittlepaper.com/2017/02/exclusive-interview-adichie-talks-hoays-emotional-truth-pain-fiction-muse-journal/>, 10 février 2017, consulté le 26 décembre 2022.
- KHOI NGUYEN Diana, « Interview // Cathy Park Hong », *Poetry Northwest*, 17 juin 2014, <https://www.poetrynw.org/interview-cathy-park-hong/>, consulté le 9 septembre 2021.
- KINCAID Jamaica et BONETTI Kay, « An Interview with Jamaica Kincaid », *The Missouri Review*, vol. 15, n° 2, 1992, p. 123-142.
- KINCAID Jamaica, « In History », *Callaloo*, vol. 24, n° 2, 2001, p. 620-626.
- KISNER Jordan et PARK HONG Cathy, « Cathy Park Hong on Shattering the Single Story », *Thresholds*, septembre 2020, <https://www.thisisthresholds.com/episodes/tmb2lg1vdsd402n2o eac9ittdm168yl>, consulté le 7 septembre 2021.
- LAHIRI Jhumpa, *In Other Words*, trad. Ann Goldstein, New York, Knopf, 2016.
- LEYDA Julia, « An Interview with Jhumpa Lahiri », *Contemporary Women's Writing*, vol. 5, n° 1, 2011, p. 66-83.
- MADDEN T Kira, « Wasteful With Language: An Interview with Jenny Zhang », *AAWW*, 7 septembre 2017, <https://aaww.org/wasteful-with-language-jenny-zhang/>, consulté le 4 novembre 2022.
- MALEC Jennifer, « 'Being in South Africa as an author has shifted my perspective'—Zinzi Clemmons chats to The JRB about her debut novel, *What We Lose* », *Johannesburg Review of Books*, 4 juin 2018, <https://johannesburgreviewofbooks.com/2018/06/04/being-in-south-africa-as-an-author-has-shifted-my-perspective-zinzi-clemmons-chats-to-the-jrb-about-her-debut-novel-what-we-lose/>, consulté le 19 avril 2023.

- MANDEL Leah, « Jenny Zhang’s Coming-Of-Age Stories Will Leave A Mark On Your Heart », *Fader*, 1^{er} août 2017, <https://www.thefader.com/2017/08/01/jenny-zhang-sour-heart-interview/>, consulté le 25 mars 2022.
- MUSTICH James, « BN Review Chimamanda Ngozi Adichie », *Barnes and Noble*, 29 juin 2009, <https://www.barnesandnoble.com/blog/chimamanda-ngozi-adichie/>, consulté le 1 novembre 2022.
- NEWSOME Tucker C, « Game Over: A Conversation with Jenny Zhang », *12th Street*, 26 avril 2017, <http://www.12thstreetonline.com/issue-10/game-over-a-conversation-with-jenny-zhang/>, consulté le 9 septembre 2021.
- O’GRADY Megan, « Zinzi Clemmons Has Written the Debut Novel of the Year », *Vogue*, 20 juin 2017, <https://www.vogue.com/article/zinzi-clemmons-what-we-lose-interview>, 20 juin 2017, consulté le 4 juillet 2022.
- O’REGAN Kathryn, « Jenny Zhang, the poet writing about “oozy, gooey persistent feelings” », *Sleek Magazine*, 5 août 2020, <https://www.sleek-mag.com/article/jenny-zhang-poet-writing-about-feelings-emotions-pandemic-my-baby-first-birthday/>, consulté le 2 janvier 2023.
- PEREIRA Gabriela, « Episode 165: Weaving Fiction from Reality — with Zinzi Clemmons », *DIY MFA*, 20 septembre 2017, <https://diymfa.com/podcast/episode-165-zinzi-clemmons>, consulté le 26 décembre 2022.
- RACHO Suzie, « Myriam Gurba’s « Mean »: A Memoir of Hurt and Humor » *KQED*, 27 février 2018, <https://www.kqed.org/news/11652366/myriam-gurbas-mean-a-memoir-of-hurt-and-humor>, consulté le 9 septembre 2021.
- RODRIGUEZ ESTRADA Roberto, « Jenny Zhang Explains Why We Want to Be Baby », *Electric Literature*, 14 mai 2020, <https://electricliterature.com/jenny-zhang-explains-why-we-want-to-be-baby/>, consulté le 16 mars 2022.
- SHAH Sejal, « Cathy Park Hong: I’m So Sick of the Fact That It’s Not Changing », *Guernica Mag*, 17 avril 2020, <https://www.guernicamag.com/cathy-park-hong-im-so-sick-of-the-fact-that-its-not-changing/>, consulté le 16 mai 2023.
- SNELL Marilyn Berlin, « Jamaica Kincaid Hates Happy Endings », *Mother Jones*, September/October 1997, <https://www.motherjones.com/politics/1997/09/jamaica-kincaid-hates-happy-endings/>, consulté le 7 septembre 2021.
- TATE LEWIS Alison, « Zinzi Clemmons is Always Willing to Get in Trouble », *Electric Literature*, 5 décembre 2017, <https://electricliterature.com/zinzi-clemmons-is-always-willing-to-get-in-trouble/>, consulté le 9 septembre 2021.
- WATSON Alexandra, « The Freedom to Defy Expectations: An Interview with Zinzi Clemmons », *Literary Hub*, 14 juin 2017, <https://lithub.com/the-freedom-to-defy-expectations-an-interview-with-zinzi-clemmons/>, consulté le 19 avril 2023.
- , « The Mechanics of Loss: An Interview with Zinzi Clemmons », *Apogee Journal*, 2017, <https://apogeejournal.org/issues/issue-09/the-mechanics-of-loss-an-interview-with-zinzi-clemmons/>, consulté le 19 avril 2023.

WEIK Taylor, « How Friendships, Poetry and Writing Are Helping Jenny Zhang Amid COVID-19 », *Mochi Magazine*, 29 mai 2020, <https://www.mochimag.com/arts-culture/how-friendships-poetry-and-writing-are-helping-jenny-zhang-amid-covid-19/>, consulté le 9 septembre 2021.

ZALESKA Monica, « Jenny Zhang: “I Didn’t Want to Give in to the White American Gaze” », *Literary Hub*, mars 2017, <https://lithub.com/jenny-zhang-i-didnt-want-to-give-in-to-the-white-american-gaze/>, consulté le 9 septembre 2021.

ZHANG Jenny, « Poetry in Action » *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2017/08/01/books/review/corral-collins-zhang-poetry-works-in-progress.html>, 01 2017, consulté le 20 avril 2023.

—, « They Pretend To Be Us While Pretending We Don’t Exist », *Buzzfeed*, 11 septembre 2015, <https://www.buzzfeed.com/jennybagel/they-pretend-to-be-us-while-pretending-we-dont-exist>, 11 2015, consulté le 9 septembre 2021.

—, « Shelfie with Jenny Zhang », *Waterstones*, 18 septembre 2017, https://www.pw.org/content/jenny_zhang, 5 mars 2018, consulté le 4 novembre 2022.

—, « Powell’s Q&A: Jenny Zhang, Author of ‘Sour Heart’ by Jenny Zhang », *PowellsBooks.blog*, 28 juillet 2017, <https://www.powells.com/post/qa/powells-qa-jenny-zhang-author-of-sour-heart>, consulté le 9 septembre 2021.

—, « Podcast #75: Chimamanda Ngozi Adichie and Zadie Smith on Race, Writing, and Relationships », *Schomburg Center for Research in Black Culture*, New York Public Library, 25 août 2015, <https://www.nypl.org/blog/2015/08/25/podcast-chimamanda-ngozi-adichie-zadie-smith>, consulté le 24 mars 2022.

—, « What the Novelist Chimamanda Ngozi Adichie Reads While She Works », *The New York Times*, 23 avril 2020, <https://www.nytimes.com/2020/04/23/books/review/chimamanda-ngozi-adichie-by-the-book-interview.html>, consulté le 9 septembre 2021.

PERRY Donna Marie (dir.), *Backtalk: Women Writers Speak Out: Interviews*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

SHUKLA Nikesh et SULEYMAN Chimene (dir.), *The Good Immigrant: 26 Writers Reflect on America*, New York, Little, Brown and Company, 2019, version eBook.

4. Autres sources primaires sur le contexte éditorial et démographique

AIELLO Antonio, « Equity in Publishing: What Should Editors Be Doing? », *PEN*, 24 octobre 2015, <https://pen.org/equity-in-publishing-what-should-editors-be-doing/>, consulté le 9 septembre 2021.

FREY William H., « The Nation Is Diversifying Even Faster Than Predicted, According To New Census Data », *Brookings*, 1^{er} juillet 2020, <https://www.brookings.edu/research/new-census-data-shows-the-nation-is-diversifying-even-faster-than-predicted/>, consulté le 9 septembre 2021.

GUTTERMAN Annabel, « How Chimamanda Ngozi Adichie’s Viral Essay Has Implications Far Beyond the Literary World », *Time*, 1^{er} juillet 2021, <https://time.com/6076606/chimamanda-adichie-akwaeke-emezi-trans-rights-essay/>, consulté le 9 septembre 2021.

KEMBREY Melanie, « The New Wave: Emerging Female Writers Push the Boundaries », *The Sydney Morning Herald*, 4 mai 2018, <https://www.smh.com.au/entertainment/books/the-new-wave-emerging-female-writers-push-the-boundaries-20180504-h0zmjn.html>, consulté le 9 septembre 2021.

- OBAMA Barack, « Transcript: Barack Obama's Speech on Race », *NPR*, 18 mars 2008, <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=88478467>, consulté le 4 mai 2023.
- PAUL Pamela, « Opinion | The Long Shadow of "American Dirt" », *The New York Times*, 26 janvier 2023, <https://www.nytimes.com/2023/01/26/opinion/american-dirt-book-publishing.html>, consulté le 28 avril 2023.
- REICHARD Raquel, « Sandra Cisneros Calls Critics of Highly Controversial "American Dirt" Novel "Exagerados" », *Remezcla*, 30 janvier 2020, <https://remezcla.com/culture/sandra-cisneros-calls-critics-american-dirt-exagerados/>, consulté le 9 septembre 2021.
- ROJAS Alberto, « Kong Nyong, el niño que sobrevivió al buitre », *El Mundo*, 21 février 2011, <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html>, 21 février 2011, consulté le 5 juillet 2022.
- SO Richard Jean et WEZEREK Gus, « Opinion | Just How White Is the Book Industry? », *The New York Times*, 11 décembre 2020, <https://www.nytimes.com/interactive/2020/12/11/opinion/culture/diversity-publishing-industry.html>, consulté le 9 septembre 2021.
- VÁZQUEZ David J., SÁEZ Elena Machado et BARRERA Magdalena L., « What the New York Times Gets Wrong about the "American Dirt" Controversy », *Salon*, 11 février 2023, <https://www.salon.com/2023/02/11/what-the-new-york-times-gets-about-the-american-dirt-controversy/>, consulté le 28 avril 2023.
- « Un idéal à bout de souffle, Festival America 2022 », *Café des Libraires*, 1^{er} octobre 2022, https://www.youtube.com/watch?v=scdHb6hEhzg&ab_channel=FestivalAmerica, consulté le 19 mai 2023.
- « Where Is the Diversity in Publishing? The 2019 Diversity Baseline Survey Results », *Lee and Low Books*, 28 janvier 2020, <https://blog.leeandlow.com/2020/01/28/2019diversitybaselinesurvey/>, consulté le 9 septembre 2021.
- « Episode #2005: 'American Dirt' And Puerto Rico Demands Answers », *Latino USA*, 31 janvier 2020, <https://www.latinousa.org/episode/episode-2005/>, consulté le 9 septembre 2021.
- « US Writer Zinzi Clemmons Accuses Girls Star Lena Dunham of "Hipster Racism" », *BBC*, 20 novembre 2017, <https://www.bbc.com/news/newsbeat-42052036>, consulté le 9 septembre 2021.
- « The 2014 Women of Color VIDA Count », *VIDA: Women in Literary Arts*, 6 avril 2015, <https://www.vidaweb.org/vida-count/2014-women-of-color-vida-count-2/>, consulté le 9 septembre 2021.

II. Sources critiques et théoriques secondaires

1. Critique littéraire spécifique au corpus

Comptes rendus critiques des œuvres

ALVAREZ Ana Cecilia, « Jenny Zhang's Goo Aesthetics », *The Nation*, 6 juillet 2020, <https://www.thenation.com/article/culture/jenny-zhang-baby-first-birthday-poems-review/>, consulté le 4 novembre 2022.

DAUM Meghan, « In Search of Lost Time », *New York Times*, 22 décembre 2017, <https://www.nytimes.com/2017/12/22/books/review/best-memoirs.html>, consulté le 2 janvier 2023.

OH Andrea, « 30 Books By Writers Of Color Redefining the Term “All-American” », *Electric Literature*, 18 avril 2019, <https://electricliterature.com/30-books-by-writers-of-color-redefining-the-term-all-american/>, consulté le 9 septembre 2021.

PRENTISS CAMPBELL Ellen, « What We Lose: A Novel », *Washington Independent Review of Books*, 4 août 2017, <https://www.washingtonindependentreviewofbooks.com/bookreview/what-we-lose-a-novel>, consulté le 3 juillet 2022.

SEHGAL Parul, « An Account of Surviving Assault Mixes Horror and Humor », *New York Times*, 19 décembre 2017, <https://www.nytimes.com/2017/12/19/books/review-mean-myriam-gurba.html>, consulté le 9 juillet 2022.

TOLENTINO Jia, « Jenny Zhang's Obscene, Beautiful, Moving Story Collection “Sour Heart” », *The New Yorker*, 14 août 2017, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/jenny-zhangs-obscene-beautiful-moving-story-collection-sour-heart>, consulté le 16 mars 2022.

WILLIAMS John, « A Novelist's Meditation on Loss and Identity », *The New York Times*, 25 mai 2017, <https://www.nytimes.com/2017/05/25/books/what-we-lose-zinzi-clemmons.html>, consulté le 3 juillet 2022.

Sources critiques sur les autrices du corpus

ADJERAD Gabrielle, « “I just don't want to be so likeable that anyone wants to rape me”: queering the affects of trauma in Myriam Gurba's Mean », *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, n° 14, 2021, p. 134-160.

—, « “The delicate threads of romance” : communauté affective américaine et romance dans l'œuvre de Chimamanda Ngozi Adichie », *L'Atelier*, vol. 13, n° 1, 2021, p. 63-83.

—, « Une relecture Chicana de la Malinche: le conflit comme stratégie dans “Never Marry a Mexican” de Sandra Cisneros », *EOLLES*, n° 10, 2019.

APAP Christopher, « Jhumpa Lahiri's “Sexy” and the Ethical Mapping of Subjectivity », *MELUS*, vol. 41, n° 2, 2016, p. 55-75.

ARABIAN Soheila et RAHIMINEZHAD Vida, *Acculturation, Otherness, and Return in Adichie's Americanah: Outside the Homeland*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

- BACKSTROM Kirsten, « Woman Hollering Creek », *Off Our Backs*, vol. 21, n° 11, décembre 1991, p. 11-12.
- BOLAKI Stella, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2011.
- BOLLINGER Heidi Elisabeth, « The Danger of Rereading: Disastrous Endings in Paul Auster's "the Brooklyn Follies" and Jhumpa Lahiri's "Unaccustomed Earth" », *Studies in the Novel*, vol. 46, n° 4, 2014, p. 486-506.
- BOUSON J. Brooks, *Jamaica Kincaid: Writing Memory, Writing Back to the Mother*, Albany, State University of New York Press, 2006.
- BRADA-WILLIAMS Noelle, « Reading Jhumpa Lahiri's "Interpreter of Maladies" as a Short Story Cycle », *MELUS*, vol. 29, n° 3/4, 2004, p. 451-464.
- BRADY Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*, Durham, Duke University Press, 2002.
- BRANCATO Sabrina, *Mother and Motherland in Jamaica Kincaid*, New York, Peter Lang Publishing, 2005.
- BRAZIEL Jana Evans, *Caribbean Genesis: Jamaica Kincaid and the Writing of New Worlds*, Albany, State University of New York Press, 2009.
- , « Daffodils, Rhizomes, Migrations: Narrative Coming of Age in the Diasporic Writings of Edwidge Danticat and Jamaica Kincaid », *Meridians*, vol. 3, n° 2, 2003, p. 110-131.
- BROECK Sabine, « When Light Becomes White: Reading Enlightenment through Jamaica Kincaid's Writing », *Callaloo*, vol. 25, n° 3, 2002, p. 821-843.
- BURROWS Victoria, *Whiteness and Trauma: The Mother-Daughter Knot in the Fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid, and Toni Morrison*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- BYRNE Eleanor, « The Globalised Garden: Jamaica Kincaid's Postcolonial Gothic », *Wagadu: A Journal of Transnational Women's & Gender Studies*, n° 19, Summer 2018, p. 77-90.
- CAESAR Judith, « American Spaces in the Fiction of Jhumpa Lahiri », *ESC: English Studies in Canada*, vol. 31, n° 1, 2005, p. 50-68.
- CARBONELL Ana María, « From Llorona to Gritona: Coatlicue in Feminist Tales by Viramontes and Cisneros », *MELUS*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 53-74.
- CHANDRA Ravi, « MOSF 16.3: Minor Feelings and Sister Outsider: A Brown Psychiatrist Thingsabouddit », *Eastwind*, 7 août 2021, <https://eastwindezine.com/mosf-16-3-minor-feelings-and-sister-outsider-a-brown-psychiatrist-thingsabouddit/>, consulté le 11 juillet 2022.
- , « Cathy Park Hong's Minor Feelings and Asian American Erasure », *Psychology Today*, 10 mars 2020, <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/the-pacific-heart/202003/cathy-park-hong-s-minor-feelings-and-asian-american-erasure>, consulté le 11 juillet 2022.
- COBHAM Rhonda, « Dr. Freud for Visitor? », *The Women's Review of Books*, vol. 8, n° 5, 1991, p. 17-18.

- COOPER Tova, *The Autobiography of Citizenship: Assimilation and Resistance in U.S. Education*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015.
- COURTOIS Cédric, *Itinéraires d'un genre. Variations autour du Bildungsroman dans la littérature nigériane contemporaine*, Thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon, 2019.
- CRUZ-GUTIÉRREZ Cristina, « Hair politics in the blogosphere: Safe spaces and the politics of self-representation in Chimamanda Adichie's *Americanah* », *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 55, n° 1, 2019, p. 66-79.
- DASGUPTA Sanjukta et LAL Malashri (dir.), *The Indian Family in Transition: Reading Literary and Cultural Texts*, New Delhi, SAGE Publications India, 2007.
- DHINGRA Lavina et CHEUNG Floyd (dir.), *Naming Jhumpa Lahiri: Canons and Controversies*, Lanham, Lexington Books, 2012.
- DONNELL Alison, « Dreaming of Daffodils: Cultural Resistance in the Narratives of Theory », *Kunapipi*, vol. 14, n° 2, 2019, p. 45-52.
- DONNELL Alison et LAWSON WELSH Sarah (dir.), *The Routledge Reader in Caribbean literature*, Londres/New York, Routledge, 1996.
- DOYLE Jacqueline, « More Room of Her Own: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* », *MELUS*, vol. 19, n° 4, 1994, p. 5-35.
- DUTTON Wendy, « Merge and Separate: Jamaica Kincaid's Fiction », *World Literature Today*, vol. 63, n° 3, 1989, p. 406-410.
- EJIKEME Anene, « The Women of Things Fall Apart, Speaking from a Different Perspective: Chimamanda Adichie's *Headstrong Storytellers* », *Meridians*, vol. 15, n° 2, 2017, p. 307-329.
- EMENYONU Ernest N., *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*, Woodbridge, James Currey, 2017.
- EMERY Mary Lou, *Modernism, the Visual, and Caribbean Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 303 p.
- ESPLIN Marlene, « The Right Not to Translate: The Linguistic Stakes of Immigration in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* », *Research in African Literatures*, vol. 49, n° 2, 2018, p. 73-86.
- FARAHBAKHSH Alireza et BOZORGI Shabnam, « The Cixousian Woman in Jhumpa Lahiri's "The Treatment of Bibi Haldar" », *Journal of Language, Literature and Culture*, vol. 60, n° 2, 2013, p. 118-131.
- FEDER Helena M., *Ecocriticism and the Idea of Culture: Biology and the Bildungsroman*, Farnham, Ashgate Publishing, 2014.
- FITZ Brewster E., « Bibi's Babel: Treating Jhumpa Lahiri's "The Treatment of Bibi Haldar" as the Malady of Interpreters », *South Asian Review*, vol. 26, n° 2, 2005, p. 116-131.

- FONGANG Delphine, *The Postcolonial Subject in Transit: Migration, Borders, and Subjectivity in Contemporary African Diaspora Literature*, Lanham, Lexington Books, 2018.
- FRENCH Lydia, « Woman Hollering Creek a Través de la Música: Articulating Mexicanidad to Pochismo », *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, vol. 36, n° 1, Spring 2011, p. 99-127.
- GÁMEZ-FERNÁNDEZ Cristina M., « Delusion and Defeat in the Short-Story Sequence “Hema and Kaushik” from Jhumpa Lahiri’s Unaccustomed Earth », *South Asian Diaspora*, vol. 8, n° 1, 2016, p. 49-62.
- GOYAL Yogita, « Africa and the Black Atlantic », *Research in African Literatures*, vol. 45, n° 3, 2014, p. v-xxv.
—, *Romance, Diaspora, and Black Atlantic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- GREEN-SIMMS Lindsey, « The Emergent Queer: Homosexuality and Nigerian Fiction in the 21st Century », *Research in African Literatures*, vol. 47, n° 2, 2016, p. 139-161.
- GUARRACINO Serena, « Writing “so raw and true”: Blogging in Chimamanda Ngozi Adichie’s Americanah », *Between*, Vol. 4, n° 8, novembre 2014, p. 1-27.
- GUERRA Ramón J. et LATCHAW Joan, « Unmasking Male Voices in Woman Hollering Creek: Contributions to Pedagogy and Masculinity Studies | Dialogue », *The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*, vol. 7, n° 3, 2020, p. 26-37.
- HALBERSTAM Judith, « Unbecoming: Queer Negativity/Radical Passivity », dans Ben DAVIES et Jana FUNKE (dir.), *Sex, Gender and Time in Fiction and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2011, p. 173-194.
—, « The Politics of Negativity in Recent Queer Theory », *PMLA*, vol. 121, n° 3, 2006, p. 823-825.
- 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*, vol. 47, n° 2, 2015, p. 231-245.
- HARPER Catherine K., « *The Darkness Under the Trees* »: *Chicana Writers’ Response to Violence Against Women*, Master of Arts, Texas State University-San Marcos, 2005.
- HISLOP Maya, « “I Love This Country, but Sometimes I Not Sure Where I Am”: Black Immigrant Women, Sexual Violence, and Afropessimistic Justice in New York v. Strauss-Kahn and Chimamanda Ngozi Adichie’s Americanah », *Law & Literature*, vol. 34, n° 3, 2 septembre 2022, p. 337-362.
- HOLCOMB Gary E., « Travels of a Transnational Slut: Sexual Migration in Kincaid’s *Lucy* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 295-312.
- HUTTON Margaret Anne, « Figuring the Guide in Jhumpa Lahiri’s “Interpreter of Maladies”, R. K. Narayan’s *The Guide* and E. M. Forster’s *A Passage to India* », *Modern Languages Open*, vol. 1, n° 4, 2020, p. 1-14.
- IDOWU-FAITH Bimbola, « Fictionalizing Theory, Theorizing Fiction: The Stylistics of Return migration in Chimamanda Adichie’s Americanah », *Ìrìnkèrindò: a Journal of African Migration*, vol. 7, juin 2014, p. 23-47.

- ISAACS Camille, « Mediating Women's Globalized Existence Through Social Media in the Work of Adichie and Bulawayo », in *Safundi*, vol. 17, n° 2, 2016, p. 174-188.
- JACKSON Elizabeth, « Transcending the Politics of “Where You're From”: Postcolonial Nationality and Cosmopolitanism in Jhumpa Lahiri's Interpreter of Maladies », *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 43, n° 1, 2012, p. 109-126.
- KEKEH-DIKA, Andrée-Anne, *L'Imaginaire de Jamaica Kincaid : variations autour d'une île caraïbe*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016.
- KIM Kyubin, *Minor, Ugly, and Meta: Feelings in Contemporary Korean American Literature*, Honors Thesis for the Department of English, Bowdoin College, 2022.
- KRÁL Françoise, « English as “Unmoored”: Contemporary Perspectives on English as a Language “in Diaspora” », *Études anglaises*, Vol. 70, n° 1, 2017, p. 95-109
—, *Critical Identities in Contemporary Anglophone Diasporic Literature*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009.
- LEVINE Caroline, « “The Strange Familiar”: Structure, Infrastructure, and Adichie's Americanah », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 61, n° 4, 2015, p. 587-605.
- LEWIS Simon, « Lahiri's Interpreter of Maladies », *The Explicator*, vol. 59, n° 4, janvier 2001, p. 219-221.
- LIMA Maria Helena, « Imaginary Homelands in Jamaica Kincaid's Narratives of Development », *Callaloo*, vol. 25, n° 3, 2002, p. 857-867.
- LOMBARDI Bernie, « Hetero-Trans-Nationalism and the Queer Diasporic Child: Figuring Dike as Horizon of Possibility in Adichie's Americanah », *Research in African Literatures*, vol. 51, n° 3, 2020, p. 216-235.
- MAJEROL Veronica, « Jamaica Kincaid's “Lucy” and the Aesthetics of Disidentification », *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 4, n° 3, 2007, p. 17-27.
- MAXEY Ruth, « Brave New Worlds?: Miscegenation in South Asian Atlantic Literature » dans *South Asian Atlantic Literature, 1970-2010*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 119-162.
- MAXWELL Lauren Rule, *Romantic Revisions in Novels from the Americas*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013.
- MCCOY Shane A, « Life, Liberty, and the Pursuit of Unhappiness », *Writing from Below*, décembre 2019, <https://writingfrombelow.org/happiness/life-liberty-and-the-pursuit-of-unhappiness-mccoy/>, consulté le 23 mars 2022.
- MIANOWSKI Marie, « Making Room: Place and Placelessness in Jhumpa Lahiri's “Hema and Kaushik” in Unaccustomed Earth », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 42, n° 2, 2020, <https://journals.openedition.org/ces/2172>, consulté le 16 mars 2022.
- MITRA Madhuparna, « Border Crossings in Lahiri's A Real Durwan », *The Explicator*, vol. 65, n° 4, juillet 2007, p. 242-245.

- MONACO Angelo, « Neurosis as Resilience in Jhumpa Lahiri's Diasporic Short Fictions », dans Elena FURLANETTO et Dietmar MEINEL (dir.), *A Poetics of Neurosis: Narratives of Normalcy and Disorder in Cultural and Literary Texts*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, p. 159-178.
- MULLEN Harryette, « “A Silence between Us like a Language”: The Untranslatability of Experience in Sandra Cisneros's *Woman Hollering Creek* », *MELUS*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 3-20.
- MUNOS Delphine, *After Melancholia: A Reappraisal of Second-Generation Diasporic Subjectivity in the Work of Jhumpa Lahiri*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2013.
- NIKOLAS Akash, « Straight Growth and the Imperial Alternative: Queer-Reading Jamaica Kincaid », *African American Review*, vol. 50, n° 1, 2017, p. 59-73.
- NORMANN Helene Gurandsrud, *The Short Story Cycle: A Marginalized Genre for Marginalized Stories. A Genre Critique of Sandra Cisneros' Woman Hollering Creek*, Master thesis, UiT Norges arktiske universitet, 2018.
- OKOLOCHA H. Oby, « Negotiating Race, Identity & Homecoming in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* & Pedie Hollist's *So the Path Does Not Die* », dans Ernest N. EMENYONU, Helen COUSINS et Pauline DODGSON-KATIYO (dir.), *Diaspora & Returns in Fiction: African Literature Today*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2016, p. 143-163.
- PHELAN James, « Sandra Cisneros's “*Woman Hollering Creek*”: Narrative as Rhetoric and as Cultural Practice », *Narrative*, vol. 6, n° 3, 1998, p. 221-235.
- REDDY Vanita, « Jhumpa Lahiri's Feminist Cosmopolitics and the Transnational Beauty Assemblage », *Meridians*, vol. 11, n° 2, 2011, p. 29-59.
- RODRIGUEZ Ivette, *Reimagining African Authenticity Through Adichie's Imitation Motif*, Master of Arts, Florida International University, 2017.
- SABATIER Diane, « *Dissidentités* » : la double absence/double appartenance de nouvellistes américains (1992-2003), Thèse de doctorat, Université d'Orléans, 2007.
- SAMANTA Sugata, « “Transplanted Individuals”: Anxiety of Dislocation and Cultural Alienation in Jhumpa Lahiri's *Unaccustomed Earth* », *The Criterion: An International Journal in English*, V, VI, 2014, p. 307-317.
- SAVIN Ada, « Le dialogisme poétique de Sandra Cisneros », *Revue française d'études américaines*, vol. 66, n° 1, 1995, p. 576-584.
- SHANKAR Lavina Dhingra, « Not Too Spicy: Exotic Mistresses of Cultural Translation in the Fiction of Chitra Divakaruni and Jhumpa Lahiri », dans Nalini IYER et Bonnie ZARE (dir.), *Other Tongues: Rethinking the Language Debates in India*, Leyde, Brill, 2009, p. 23-52.
- SICCARDI Julia, *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*, Thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon, 2021.
- , « De la divergence culturelle à la confluence transculturelle : rencontres de l'altérité dans *The Thing Around Your Neck* de Chimamanda Ngozi Adichie », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, n° 69, 2017, p. 181-194.

- SILLS Julia, « Resisting Containment: Relocating Subjectivity in Sandra Cisneros's "One Holy Night" », *Critical Theory and Social Justice: Journal of Undergraduate Research Occidental College*, vol. 3, n° 1, Spring 2013, p. 2-24.
- SMITH Ian, « Misusing Canonical Intertexts: Jamaica Kincaid, Wordsworth and Colonialism's "Absent Things" », *Callaloo*, vol. 25, n° 3, 2002, p. 801-820.
- SONG Min Hyung, *The Children of 1965: On Writing, and Not Writing, as an Asian American*, Durham, Duke University Press, 2013.
- SPOTURNO María Laura, « En la frontera del decir: los epígrafes en la narrativa de Sandra Cisneros », *Estudios filológicos*, n° 47, juin 2011, p. 149-167.
- STOICAN Adriana Elena, *Transcultural Encounters in South-Asian American Women's Fiction: Anita Desai, Kiran Desai and Jhumpa Lahiri*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- TETTENBORN Eva, « Jhumpa Lahiri's Interpreter of Maladies : Colonial Fantasies in "Sexy" », *Notes on Contemporary Literature*, vol. 32, n° 4, 2002, p. 11-12.
- THOMAS-CAMBONIE Héloïse, « Han and Trauma: the Inheritance of Violence in Korean American Literature », *Leaves*, n° 6, juillet 2018, p. 63-80.
- , « "New Town is without image": Representations of Enclaves in Cathy Park Hong's Poetry », *Leaves*, n° 4, juillet 2017, p. 34-48.
- TIFFIN Helen, « Cold Hearts and (Foreign) Tongues: Recitation and the Reclamation of the Female Body in the Works of Erna Brodber and Jamaica Kincaid », *Callaloo*, vol. 16, n° 4, 1993, p. 909-921.
- TUNCA Daria, « Chimamanda Ngozi Adichie as Chinua Achebe's (Unruly) Literary Daughter: The Past, Present, and Future of "Adichebean" Criticism », *Research in African Literatures*, vol. 49, n° 4, Winter 2018, p. 107-126.
- VANZANTEN Susan, « "The Headstrong Historian": Writing with Things Fall Apart », *Research in African Literatures*, vol. 46, n° 2, Summer 2015, p. 85-103.
- WALLACE Cynthia R., *Of Women Borne: A Literary Ethics of Suffering*, New York, Columbia University Press, 2016.
- WILLIAMS Ruth, « A Poet's "Canny Acts of Sabotage": Diasporic Language in Cathy Park Hong's Dance Dance Revolution », *College Literature*, vol. 43, n° 4, 2016, p. 645-667.
- WYATT Jean, « On Not Being La Malinche: Border Negotiations of Gender in Sandra Cisneros's "Never Marry a Mexican" and "Woman Hollering Creek" », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 14, n° 2, 1995, p. 243-271.
- WYATT Jean et GEORGE Sheldon (dir.), *Reading Contemporary Black British and African American Women Writers: Race, Ethics, Narrative Form*, New York, Routledge, 2020.
- YASSINE-DIAB Nadia, *Aliénation et réinvention dans l'œuvre de Jamaica Kincaid*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014.

YOST David, « A Tale of Three Lucys: Wordsworth and Brontë in Kincaid's Antigua "Villette" », *MELUS*, vol. 31, n° 2, 2006, p. 141-156.

SPARTACUS Josette, *Stratégies de Survie chez Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid et Toni Morrison*, Thèse de doctorat, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2014.

2. Critique littéraire générale

Littérature postcoloniale et World Literature

APTER Emily, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londres/New York, Verso, 2013.

BLOOM Harold (dir.), *Chinua Achebe's Things Fall Apart*, New York, Infobase Publishing, 2010.

BROUILLETTE Sarah, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

DAMROSCH David, *What Is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

WARWICK RESEARCH COLLECTIVE (dir.), *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

DIMOCK Wai Chee, *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

DIMOCK Wai Chee et BUELL Lawrence (dir.), *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

EDWARDS Justin D. et VASCONCELOS Sandra G. T. (dir.), *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*, New York, Routledge, 2016.

ESTY Jed, *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

FRASER Robert, « A Note on Okonkwo's Suicide », *Kunapipi*, vol. 1, n° 1, 1979, p. 33-37.

GREWAL Inderpal, *Transnational America: Feminisms, Diasporas, Neoliberalisms*, Durham, Duke University Press, 2005.

GUIGNERY Vanessa, PESSO-MIQUEL Catherine et SPECQ François (dir.), *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

HARRIS Ashleigh, *Afropolitanism and the Novel: De-Realizing Africa*, New York, Routledge, 2019.

HOAGLAND Ericka A, *Postcolonializing the Bildungsroman: A Study of the Evolution of a Genre*, Thèse de doctorat, Université de Purdue, 2006.

- HUGGAN Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins.*, Abingdon, Taylor and Francis, 2002.
- MUFTI Aamir R., *Forget English!: Orientalisms and World Literatures*, Cambridge, Harvard University Press, 2016.
- OGBAA Kalu, « A Cultural Note on Okonkwo's Suicide », *Kunapipi*, vol. 3, n° 2, 1981, p. 126-134.
- PRATT Mary L, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturization.*, Londres, Routledge, 1992.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, vol. 12, n° 1, 1985, p. 243-261.
- , *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.
- , *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1987.
- « World Lite: What is Global Literature? », *n+1 magazine*, Issue 17, Fall 2013, <https://www.nplusonemag.com/issue-17/the-intellectual-situation/world-lite/>, consulté le 22 février 2023.

Littérature d'immigration et des minorités états-uniennes

- BOELHOWER William Q., *Immigrant Autobiography in the United States: (four Versions of the Italian American Self)*, Vérone, Essedue Edizioni, 1982.
- BROWN Linda Joyce, *The Literature of Immigration and Racial Formation: Becoming White, Becoming Other, Becoming American in the Late Progressive Era*, New York, Routledge, 2012.
- CARPIO Glenda, *Laughing Fit to Kill: Black Humor in the Fictions of Slavery*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- CHANG Yoonmee, *Writing the Ghetto: Class, Authorship, and the Asian American Ethnic Enclave*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.
- CHU Seo-Young, « Science Fiction and Postmemory Han in Contemporary Korean American Literature », *MELUS*, vol. 33, n° 4, 2008, p. 97-121.
- DAVIS Rocío G., *Transcultural Reinventions: Asian American and Asian Canadian Short-story Cycles*, Toronto, TSAR Publications, 2002.
- GATES Henry Louis, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1989.
- GEISER Myriam, « We are translated men : Translation culturelle dans les écritures de la post-migration », dans Alexis NOUSS, Crystel PINÇONNAT et Fridrun RINNER (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021, p. 13-22.
- , « La "littérature beur" comme écriture de la post-migration et forme de "littérature-monde" », *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1, 2008, p. 121-140.
- GEORGE Rosemary Marangoly, *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1999.

- GOYAL Yogita, « “We Are All Migrants”: The Refugee Novel and the Claims of Universalism », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 66, n° 2, 2020, p. 239-259.
- GRICE Helena, *Asian American Fiction, History and Life Writing*, New York, Routledge, 2011.
- GUZMÁN Joshua Javier et LEÓN Christina A., « Cuts and Impressions: The Aesthetic Work of Lingering in Latinidad », *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 25, n° 3, 2015, p. 261-276.
- HU Jane, « The “Inscrutable” Voices of Asian-Anglophone Fiction », *The New Yorker*, 15 novembre 2017, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-inscrutable-voices-of-asian-anglophone-fiction>, consulté le 6 juillet 2022.
- JANMOHAMED Abdul R. et LLOYD David (dir.), *The Nature and Context of Minority Discourse*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- KINGSTON Maxine Hong, « Cultural Mis-readings by American Reviewers », dans Guy AMIRTHANAYAGAM (dir.), *Asian and Western Writers in Dialogue*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 1982, p. 55-65.
- KONG Belinda, *Tiananmen Fictions Outside the Square: The Chinese Literary Diaspora and the Politics of Global Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 2011.
- KOSHY Susan, « Neoliberal Family Matters », *American Literary History*, vol. 25, n° 2, 2013, p. 344-380.
 —, « Minority Cosmopolitanism », *PMLA*, vol. 126, n° 3, 2011, p. 592-609.
 —, *Sexual Naturalization: Asian Americans And Miscegenation*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- KRÁL Françoise, *Social Invisibility and Diasporas in Anglophone Literature and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2014.
- LARKIN Lesley, *Race and the Literary Encounter: Black Literature from James Weldon Johnson to Percival Everett*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.
- LARSON Wendy, « Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution », *Modern China*, vol. 25, n° 4, 1999, p. 423-450.
- LECERCLE Jean-Jacques, « Return to the Political », *PMLA*, vol. 125, n° 4, 2010, p. 916-919.
- LORRE Christine, « The Canon as Dialectical Process: A Study of Three Recent Chinese American Narratives », *Revue française d'études américaines*, vol. 110, n° 4, 2006, p. 78-96.
- LOWE Lisa, *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, Durham, Duke University Press, 1996.
- LUNDÉN Rolf, *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1999.
- MENDOZA Louis Gerard et SHANKAR Subramanian (dir.), *Crossing into America: The New Literature of Immigration*, New York, New Press, 2003.

- MISHRA Sudesh, *Diaspora Criticism*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2006.
- MISHRA Vijay, *Literature of the Indian Diaspora: Theorizing the Diasporic Imaginary*, Londres/New York, Routledge, 2008.
- MOLLOW Anna, « “When Black Women Start Going on Prozac”: Race, Gender, and Mental Illness in Meri Nana-Ama Danquah’s “Willow Weep for Me” », *MELUS*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 67-99.
- MUJČINOVIĆ Fatima, *Postmodern Cross-culturalism and Politicization in U.S. Latina Literature: From Ana Castillo to Julia Alvarez*, Londres, Peter Lang, 2004.
- MULLER Gilbert H., *New Strangers in Paradise: the Immigrant Experience and Contemporary American Fiction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1999.
- PALUMBO-LIU David (dir.), *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- PARIKH Crystal, *An Ethics of Betrayal: The Politics of Otherness in Emergent U.S. Literatures and Culture*, New York, Fordham University Press, 2009.
- PELLICER-ORTÍN Silvia et TOFANTSHUK Julia (dir.), *Women on the Move: Body, Memory and Femininity in Present-Day Transnational Diasporic Writing*, New York, Routledge, 2018.
- PERRIN-CHENOUR Marie-Claude, *Littératures des minorités aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2003.
- PINÇONNAT Crystel, *Endofiction et fable de soi : écrire en héritier de l’immigration*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- PINTO Samantha, *Difficult Diasporas: The Transnational Feminist Aesthetic of the Black Atlantic*, New York, New York University Press, 2013.
- ROTHBERG Michael, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, California, Stanford University Press, 2019
- SAÏD Edward Wadie, *Reflections on Exile: And Other Literary and Cultural Essays*, Londres, Granta Books, 2001.
- SÁNCHEZ PRADO Ignacio M., « Commodifying Mexico: On American Dirt and the Cultural Politics of a Manufactured Bestseller », *American Literary History*, vol. 33, n° 2, 2021, p. 371-393.
- SCHALK Samantha Dawn, *Bodyminds Reimagined: (Dis)ability, Race, and Gender in Black Women’s Speculative Fiction*, Durham, Duke University Press, 2018.
- SCHULTERMANDL Silvia, *Ambivalent Transnational Belonging in American Literature*, New York, Routledge, 2021.
- SHEFFER Jolie A., *The Romance of Race: Incest, Miscegenation, and Multiculturalism in the United States, 1880-1930*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2013.
- SINGH Amritjit et SCHMIDT Peter (dir.), *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity, and Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.

SOCOLOVSKY Maya, *Troubling Nationhood in U.S. Latina Literature: Explorations of Place and Belonging*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2013.

SOHN Stephen Hong, « These Desert Places: Tourism, the American West, and the Afterlife of Regionalism in Julie Otsuka's *When the Emperor Was Divine* », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 55, n° 1, 2009, p. 163-188.

SOLLORS Werner, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, New York, Oxford University Press, 1986.

SUAREZ Harrod J., *The Work of Mothering: Globalization and the Filipino Diaspora*, Urbana, University of Illinois Press, 2017.

XIANG Sunny, *Tonal Intelligence: Temperament, Temporality, and the American Cold War in Asia*, New York, Columbia University Press, 2020.

SIGONA Nando, « The Politics of Refugee Voices », dans Elena FIDDIAN-QASMIYEH, Gil LOESCHER, Katy LONG et Nando SIGONA (dir.), *The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 369-382.

SPINGARN Adena, *Uncle Tom: From Martyr to Traitor*, Stanford, Stanford University Press, 2018.

XU Wenying, « Agency via Guilt in Anchee Min's *Red Azalea* », *MELUS*, vol. 25, n° 3/4, 2000, p. 203-219.

Féminisme, genre, queer studies et littérature

ABEL Elizabeth, « (E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women », *Signs*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 413-435.

ALDAMA Arturo J. et ALDAMA Frederick Luis (dir.), *Decolonizing Latinx Masculinities*, Tucson, The University of Arizona Press, 2020.

ABEL Elizabeth, HIRSCH Marianne et LANGLAND Elizabeth (dir.), *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Hanover, Dartmouth College Press, 1983.

BARUCH Elaine Hoffman, « The Feminine "Bildungsroman": Education through Marriage », *The Massachusetts Review*, vol. 22, n° 2, 1981, p. 335-357.

BROWN Caroline, *The Black Female Body in American Literature and Art: Performing Identity*, New York, Routledge, 2012.

CARBY Hazel V., *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, New York, Oxford university press, 1987.

CHIHAYA Sarah, EMRE Merve, HILL Katherine, RICHARDS Jill C. (dir.), *The Ferrante Letters: An Experiment in Collective Criticism*, New York, Columbia University Press, 2020.

CONNOLLY-CEPURAC Jade, *Black Magic Women: How Racial and Gender Stereotypes Shaped Witch Archetypes in U.S. Popular Culture in the Long Sixties*, Master of Arts, Ann Arbor University, 2021.

- COUSER G. Thomas, « Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting », *A/b: Auto/Biography Studies*, vol. 6, n° 1, janvier 1991, p. 65-75.
- DAVIES Carole Boyce, *Black Women, Writing and Identity*, Londres, Routledge, 1994.
- DI BATTISTA Maria et NORD Deborah Epstein, *At Home in the World: Women Writers and Public Life, from Austen to the Present*, Princeton, Princeton University Press, 2017.
- DUBREUCQ Éric, « La faiblesse et le pouvoir. Réflexions sur Le Consentement de V. Springora », *Le Télémaque*, vol. 58, n° 2, 2020, p. 15-30.
- DUCILLE Ann, *The Coupling Convention: Sex, Text, and Tradition in Black Women's Fiction*, New York, Oxford University Press, 1993.
- DUPLESSIS Rachel Blau, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- ELLIS Lorna, *Appearing to Diminish: Female Development and the British Bildungsroman, 1750-1850*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999.
- ENG David L., *Racial Castration: Managing Masculinity in Asian America*, Durham, Duke University Press, 2001.
- CHENG Anne Anlin, *Ornamentalism*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- FELDMAN Margeaux, *Touch Me, I'm Sick: Hysterical Intimacies / Sick Theories*, Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2021.
- FELSKI Rita, *The Limits of Critique*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
—, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- FRAIMAN Susan, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, New York, Columbia University Press, 1993.
- GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000.
- HALBERSTAM Jack, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
—, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995.
- HARRIES Elizabeth Wanning, *Twice upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- HENKE Suzette A., *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St Martin's Press, 1998.
- HENNESSY Rosemary, *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*, New York/Londres, Routledge, 2012.

- HERNANDEZ GARCIA Carmen A., *American Nanny: Locating the Marginalized Third World Laborer Through Contemporary Fiction*, Master thesis, Georgetown University, 2017.
- JOHNSON Barbara, *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race, & Gender*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.
- KADMOS Helena, « “Look What They Done to This Ground, Girl!”: Country and Identity in Jeanine Leane’s *Purple Threads* », *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, vol. 14, n° 3, 2014, p. 1-11.
- KAPLAN Carla, *The Erotics of Talk: Women’s Writing and Feminist Paradigms*, New York, Oxford University Press, 1996.
- KELLEY Margot, « Gender and Genre: The Case of the Novel-in-Stories », dans Julie BROWN (dir.), *American Women Short Story Writers: A Collection of Critical Essays*, New York, Garland Publishing, 2000, p. 295-310.
- LAURETIS Teresa de, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
 — (dir.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- LE RESTE Anne-Claire, « Les capricieuses de Henry James : Le portrait et la femme, une affaire de surface », dans Sophie MARRET et Claude LE FUSTEC (dir.), *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 213-234.
- LIONNET Françoise, *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2013.
 —, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- LIONNET Françoise et SHIH Shu-mei (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2005.
- LISTER Rachel, « Female Expansion and Masculine Immobilization in the Short Story Cycle », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, n° 48, Spring 2007, <https://journals.openedition.org/jsse/682?lang=fr#ftn1>, consulté le 25 octobre 2022.
- MICHIE Helena, *Sororophobia: Differences among Women in Literature and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- MORRIS Susana M., « “Sisters Separated for Much Too Long”: Women’s Friendship and Power in Toni Morrison’s “Recitatif” », *Tulsa Studies in Women’s Literature*, vol. 32, n° 1, 2013, p. 159-180.
- O’FARRELL Mary Ann, *Telling Complexions: The Nineteenth-Century English Novel and the Blush*, Durham, Duke University Press, 1997.
- RADWAY Janice A., *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.

REYNES-DELOBEL Anne et TECUN Dante Barrientos, « Écrire les Amériques au féminin : un regard transnational », dans Dante BARRIENTOS-TECUN et Anne REYNES-DELOBEL (dir.), *Écritures dans les Amériques au féminin : Un regard transnational*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, <http://books.openedition.org/pup/7457>, consulté le 2 janvier 2023.

REGARD Frédéric, *L'Écriture féminine en Angleterre : perspectives postféministes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

ROHY Valerie, *Chances Are: Contingency, Queer Theory and American Literature*, Londres, Routledge, 2019.

—, « Ahistorical », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, n° 1, 1^{er} janvier 2006, p. 61-83.

ROMINES Ann, *The Home Plot: Women, Writing and Domestic Ritual*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, version eBook.

SEDGWICK Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 2008.

—, *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993.

—, *The Coherence of Gothic Conventions*, New York, Methuen, 1986.

SOMMER Doris, « “Not Just a Personal Story”: Women’s Testimonios and the Plural Self », dans Bella BRODZKI et Celeste SCHENK (dir.), *Life/Lines: Theorizing Women’s Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 2019, p. 107-130.

TAYLOR Judith, « Beyond “Obligatory Camaraderie”: Girls’ Friendship in Zadie Smith’s *NW* and Jillian and Mariko Tamaki’s *Skim* », *Feminist Studies*, vol. 42, n° 2, 2016, p. 445-468.

THOMA Pamela S., *Asian American Women’s Popular Literature: Feminizing Genres and Neoliberal Belonging*, Philadelphie, Temple University Press, 2014.

WŁODARCZYK Justyna, *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writings*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Affect studies, littérature et culture visuelle

AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014.

—, *Willful Subjects*, Durham, Duke University Press, 2014.

—, *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press, 2010.

—, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, New York, Routledge, 2000.

BERLANT Lauren, « Structures of Unfeeling: Mysterious Skin », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol. 28, n° 3, septembre 2015, p. 191-213.

—, *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011.

—, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham, Duke University Press, 2008.

—, *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Durham, Duke University Press, 1997.

BRINKEMA Eugénie, *The Forms of the Affects*, Durham, Duke University Press, 2014.

- CVETKOVICH Ann, *Depression: A Public Feeling*, Durham, Duke University Press, 2012.
 —, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke University Press, 2003.
- DEJONG Timothy, « Affect and Diaspora: Unfashionable Hope in Melvin B. Tolson's Libretto for the Republic of Liberia », *Research in African Literatures*, vol. 45, n° 3, Fall 2014, p. 110-129.
- CHENG Anne Anlin, *The Melancholy of Race*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2001.
- FAIRGRIEVE Amy, *I've Got a Bad, Bad Feeling: Epistemology and Affect in Literary Studies*, Thèse de doctorat, University of Minnesota, 2020.
- FISHER Philip, *The Vehement Passions*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- GREENWALD SMITH Rachel, *Affect and American literature in the Age of Neoliberalism*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- GREYSER Naomi, *On Sympathetic Grounds: Race, Gender, and Affective Geographies in Nineteenth-Century North America*, New York, Oxford University Press, 2017.
- JAMES David, « Listening to the Refugee: Valeria Luiselli's Sentimental Activism », *Modern Fiction Studies*, vol. 67, n° 2, Summer 2021, p. 390-417.
- KHANNA Neetu, *The Visceral Logics of Decolonization*, Durham, Duke University Press, 2020.
- KIM Jinah, *Postcolonial Grief: The Afterlives of the Pacific Wars in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2019.
- LILJESTRÖM Marianne et PAASONEN Susanna (dir.), *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, Londres, Routledge, 2010.
- MANNING Nicholas, « Visceral Encounters: An Interview with Sianne Ngai », *Revue française d'études américaines*, vol. 162, n° 1, 2020, p. 121-132.
 —, « Why Study Unknowable Intensities? On Contemporary Affect Theory, With An Interview With Rachel Greenwald Smith », *Revue française d'études américaines*, vol. 151, n° 2, 2017, p. 140-150.
 —, « "Intensity is a signal, not a truth": An interview with Lauren Berlant », *Revue française d'études américaines*, vol. 154, n° 1, 2018, p. 113-120.
- MARCHE Stephen, « Winning the Game You Didn't Even Want to Play: On Sally Rooney and the Literature of the Pose », *Literary Hub*, 15 septembre 2021, <https://lithub.com/winning-the-game-you-didnt-even-want-to-play-on-sally-rooney-and-the-literature-of-the-pose/>, consulté le 3 novembre 2022.
- MUÑOZ José Esteban, *The Sense of Brown*, Durham, Duke University Press, 2020.
 —, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

PALMER Tyrone S., « Otherwise than Blackness », *Qui Parle*, vol. 29, n° 2, 2020, p. 247-283.
—, « “What Feels More Than Feeling?”: Theorizing the Unthinkability of Black Affect », in *Critical Ethnic Studies*, vol. 3, n° 2, 2017, p. 31-56.

SCOTT Bede, *Affective Disorders: Emotion in Colonial and Postcolonial Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2019.

SEDGWICK Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.

WILLIAMS Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

Autres sources critiques littéraires

AJI Hélène et SUAREZ Modesta, « Poètes et éditeurs : diffuser la poésie d’avant-garde américaine (depuis 1945) », *IdeAs*, n° 9, 2017, <https://journals.openedition.org/ideas/1905>, consulté le 4 juillet 2022.

ALDEN Patricia, *Social Mobility in the English Bildungsroman: Gissing, Hardy, Bennett, and Lawrence*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986.

ARDOIN Paul et MCWILLIAM Fiona, « Introduction: On the Stickiness of the Short Story and the Cycle », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, n° 66, 2016, p. 21-29.

ATTRIDGE Derek, *The Work of Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
—, *The Singularity of Literature*, New York, Routledge, 2004.

BAKHTINE Mikhail, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

BALDESCHWILER Eileen, « The Lyric Short Story: The Sketch of a History », *Studies in Short Fiction*, vol. 6, n° 4, Summer 1969, p. 443-453.

BERNARD Catherine, *Matière à réflexion : du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris, PUPS, 2018.

BERSANI Leo, *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

BLANCHOT Maurice, *L’Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLUM Beth, *The Self-Help Compulsion: Searching for Advice in Modern Literature*, New York, Columbia University Press, 2020.

BUCKLEY Jerome Hamilton, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding.*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Points, 2008.

- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main, ou, Le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, version eBook.
- CONSTANTINESCO Thomas, *Writing Pain in the Nineteenth-Century United States*, New York, Oxford University Press, 2022.
- COUSER G. Thomas, *Memoir: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
—, « Introduction: The Embodied Self », *A/b: Auto/Biography Studies*, vol. 6, n° 1, janvier 1991, p. 1-7.
- DAVIS Emily S., *Rethinking the Romance Genre: Global Intimacies in Contemporary Literary and Visual Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- DEL LUNGO Andrea, *La fenêtre, Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- DINES Martin, *The Literature of Suburban Change: Narrating Spatial Complexity in Metropolitan America*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2020.
- DOWLING David Oakey, *A Delicate Aggression: Savagery and Survival in the Iowa Writers' Workshop*, New Haven, Yale University Press, 2019.
- DULK Allard den, *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer: A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*, New York, Bloomsbury Academic, 2015.
- DUNN Maggie et MORRIS Ann R., *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne Publishers, 1995.
- EGAN Susanna, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.
- EMPSON William, *The Structure of Complex Words*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1967.
- EMRE Merve, *Paraliterary: The Making of Bad Readers in Postwar America*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2017.
- EPSTEIN Andrew, « Verse vs. Verse. The Language Poets are Taking over the Academy. But will success destroy their integrity? », *Lingua Franca*, septembre 2000, p. 45-54.
- FIEDLER Leslie A., *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960.
- FOLLIOT Laurent, *Des paysages impossibles : nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge*, Thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne Nouvelle, 2010.
- FOSTER Travis M. (dir.), *The Cambridge Companion to American Literature and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.
- GREENWALD SMITH Rachel, *On Compromise: Art, Politics, and the Fate of an American Ideal*, Minneapolis, Graywolf Press, 2021.
— (dir.), *American Literature in Transition, 2000–2010*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

- GRIMSTAD Paul, *Experience and Experimental Writing: Literary Pragmatism from Emerson to the Jameses*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- HALLIWELL Martin, *Voices of Mental Health: Medicine, Politics, and American Culture, 1970-2000*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017.
- HEUSER Ryan, *Abstraction: A Literary History*, Talk given at King's College, février 2020, [<https://ryanheuser.org/talks/kingscollege2020/>], consulté le 20 mai 2023.
- HILL Hamlin, « Modern American Humor: The Janus Laugh », *College English*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 170-176.
- HOWARD Maureen, « Can Writing Be Taught in Iowa? », *The New York Times*, 25 mai 1986, p. 34.
- IEHL Dominique, *Le Grottesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- INGRAM Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, Berlin, Walter de Gruyter, 1971.
- KEEN Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- KENNEDY J. Gerald (dir.), *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- LACOSTE Charlotte, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, PUF, 2010.
- LAZER Hank, *Opposing Poetries*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, vol. 1.
- LEVY Andrew, *The Culture and Commerce of the American Short Story*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- LOUVEL Liliane et VERLEY Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle littérature contemporaine de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993.
- LUKÁCS Georg, *The Historical Novel*, Londres, The Merlin Press Ltd, 1989.
- MACÉ Marielle, *Styles : Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, École Normale Supérieure, 2014.
- MANNING Nicholas, « The Rhetoric of the Rearguard? Sincerity in Innovative American Poetics », *Transatlantica*, n° 1, 2016, <https://journals.openedition.org/transatlantica/8133>, consulté le 7 juillet 2022.
- , *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai.*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- MARX William, *L'Adieu à la littérature : Histoire d'une dévalorisation (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- MCGURL Mark, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative writing*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.
- MEYNARD Cécile et VERNADAKIS Emmanuel (dir.), *Formes brèves : Au croisement des pratiques et des savoirs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, <https://books.openedition.org/pur/140163>, consulté le 23 avril 2023.
- MICHLIN Monica, « Voices that Move Us. Narrative Voice, Emotion, and Political Thrust in Contemporary American Literature », *Revue française d'études américaines*, vol. 130, n° 4, 2011, p. 81-95.
- MORETTI Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Londres, Verso Books, 1987.
- NARJOUX Cécile, « Attentats sériels L'effet-liste dans la littérature francophone du 11 septembre 2001 », dans Michelle LECOLLE, Raymond MICHEL et Sophie MILCENT-LAWSON (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 545-562.
- O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, Hoboken, Melville House, 2011, version eBook.
- PERLOFF Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- , « “The Rattle of Statistical Traffic”: Citation and Found Text in Susan Howe's *The Midnight* », *Boundary 2*, vol. 36, n° 3, Fall 2009, p. 205-228.
- PETILLON Pierre-Yves, *La Grand-Route : Espace et écriture en Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- PRATT Lloyd, *Archives of American Time: Literature and Modernity in the Nineteenth Century*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2011.
- PRINCE Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.
- QUAYSON Ato, *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*, New York, Columbia University Press, 2007.
- , *Calibrations: Reading for the Social*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- RABATEL Alain, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, vol. 167, n° 3, 2011, p. 259-272.
- RICHARD Jean Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.
- SANDERS Barry, « How to Tell a Story in America: (Make It All True, Damned Near) », *The North American Review*, vol. 284, n° 1, 1999, p. 38-42.
- SAPIRO Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- SAUNDERS Corinne J. (dir.), *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004.

- SESSIONS Ina Beth, « The Dramatic Monologue », *PMLA*, vol. 62, n° 2, 1947, p. 503-516.
- SEVE Bernard, *De haut en bas : Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- SHAW Lytle, *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie*, Iowa City, University of Iowa Press, 2006.
- SMITH Jennifer J., *The American Short Story Cycle*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2018.
- SMITH Sidonie et WATSON Julia, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- , (dir.), *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.
- STEVENS Paul, « Reading Graves Misreading Milton », *Milton Studies*, vol. 57, n° 1, 2016, p. 3-30.
- TANNER Tony, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979.
- TILLARD Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation*, Thèse de doctorat, Université du Québec, 2008.
- TOTH Naomi, « Just Art. Documentary Poetics and Justice », *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, n° 13, 2020, p. 1-21.
- , « Disturbing Epiphany: Rereading Virginia Woolf's "Moments of Being" », *Études britanniques contemporaines*, n° 46, 3 juin 2014.
- WALLACE David Foster, « E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, n° 2, Summer 1993, p. 151-194.
- WEINSTEIN Cindy, *Time, Tense, and American Literature: When is Now?*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- WHITEHEAD Anne, « Writing with Care: Kazuo Ishiguro's "Never Let Me Go" », *Contemporary Literature*, vol. 52, n° 1, 2011, p. 54-83.
- Histoire de l'art, cinéma et culture populaire***
- ADJERAD Daniel, *Punchlines*, Marseille, Le mot et le reste, 2022.
- APPIAH K. Anthony, « "No Bad Nigger": Black as the Ethical Principle in the Movies », dans Marjorie GARBER, Jann MATLOCK et Rebecca L. WALKOWITZ (dir.), *Media Spectacles*, New York, Routledge, 1993, p. 77-90.
- BAYM Nancy K., *Personal Connections in the Digital Age*, Cambridge, Polity, 2010.
- BERTHIER Nancy, *Lexique bilingue des arts visuels : français-espagnol*, Paris, Ophrys, 2011.
- BLOCKER Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham, Duke University Press, 1999.
- BENAVIDES O. Hugo, *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2008.

- BERGER John, *Ways of Seeing*, Londres, BBC and Penguin Books, 1977.
- BOWDRE Karen M., « Passing Films and the Illusion of Racial Equality », *Black Camera*, vol. 5, n° 2, 2014, p. 21-43.
- BRODIE Ian, *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014.
- BROWN Elspeth H. et PHU Thy (dir.), *Feeling Photography*, Durham, Duke University Press, 2014.
- BUCKLAND Warren, « Wes Anderson: A “Smart” Director of the New Sincerity? », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 10, n° 1, 2012, p. 1-5.
- CLOVER Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015.
- COLLINS Jim, RADNER Hilary et COLLINS Ava (dir.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York, Routledge, 1993.
- CRIPPS Thomas, *Making Movies Black: The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*, New York, Oxford University Press, 1993.
- DIAWARA Manthia, « Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance », *Screen*, vol. 29, n°4, 1988, p. 66-76.
- EISNER Will, *Comics & Sequential art*, Paramus, Poorhouse Press, 1985.
- GLENN Cerise L. et CUNNINGHAM Landra J., « The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film », *Journal of Black Studies*, vol. 40, n° 2, novembre 2009, p. 135-152.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée. 1*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- HOOKS bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.
- JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1985.
- JULY Joël, « Sens de la liste en chanson contemporaine », dans Michelle LECOLLE, Raymond MICHEL et Sophie MILCENT-LAWSON (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 445-457.
- KAKLAMANIDOU Betty, *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism: The New Millennium Hollywood Rom Com*, Londres, Routledge, 2013.
- KRUTNIK Frank, « The Faint Aroma of Performing Seals: The “Nervous” Romance and the Comedy of the Sexes », *The Velvet Light Trap*, vol. 26, Fall 1990, p. 57-72.
- LANCASTER Lex Morgan, *Dragging Away: Queer Abstraction in Contemporary Art*, Durham, Duke University Press, 2022.
- MAPP Edward, *Blacks in American films: Today and Yesterday*, Metuchen, Scarecrow Press, 1972.

- MARCHETTI Gina, *Romance and the « Yellow Peril »: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- MAZIERSKA Ewa et KRISTENSEN Lars, *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology*, New York, Routledge, 2017.
- MULVEY Laura et BACKMAN ROGERS Anna (dir.), *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.
- NAKAMURA Lisa, *Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- ONO Kent A., « To Be a Vampire on Buffy the Vampire Slayer: Race and (“Other”) Socially Marginalizing Positions on Horror TV », dans Elyce Rae HELFORD (dir.), *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 163-186.
- ORIA Beatriz, « Love on the Margins: The American Indie Rom-com of the 2010s », *Atlantis. Journal of the Spanish Association for Anglo-American Studies*, vol. 40, n° 2, 2018, p. 145-168.
- PÉREZ Laura, *Ana Mendieta: Decolonialized Feminist and Artist*, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 10 mai 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=nVk4UBA6HGQ>, consulté le 19 février 2023.
- SCHULMAN Norma, « The House that Black Built: Television Stand-up Comedy as Minor Discourse », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 22, n° 3, juillet 1994, p. 108-115.
- SEIZER Susan, « On the Uses of Obscenity in Live Stand-Up Comedy », *Anthropological Quarterly*, vol. 84, n° 1, 2011, p. 209-234.
- SHOHAT Ella et STAM Robert, *Unthinking Eurocentrism Multiculturalism and the Media*, New York, Routledge, 1994.
- STEBBINS Robert A., *The Laugh-Makers: Stand-up Comedy as Art, Business, and Life-Style*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 1990.
- THAGGERT Miriam, « Divided Images: Black Female Spectatorship and John Stahl’s Imitation of Life », *African American Review*, vol. 32, n° 3, 1998, p. 481-491.
- VERA Hernán et GORDON Andrew, *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003.
- « Roundtable: Affect, the Short Story, and the Cycle », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, n° 66, 2016, p. 163-213.

3. Autres sources théoriques

Études sur l’histoire du féminisme

- ALARCON Norma, « Le(s) sujet(s) théorique(s) de This Bridge Called My Back et le féminisme anglo-américain », *Les cahiers du CEDREF*, trad. Christine Laugier, n° 18, 2011, p. 97-115.

- ANZALDÚA Gloria (dir.), *Making Face, Making Soul, Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1990.
- BERGES Karine, BINARD Florence et GUYARD-NEDELEC Alexandrine, *Féminismes du XXI^e siècle : une troisième vague ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- DE LAURETIS Teresa, « Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist Studies*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 115-150.
- HENRY Astrid, *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- HILL COLLINS Patricia et BILGE Sirma, *Intersectionality*, Cambridge, Polity Press, 2016.
- HULL Akasha Gloria, BELL-SCOTT Patricia et SMITH Barbara (dir.), *But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies: All the Women are White, All the Blacks are Men*, New York, Feminist Press, 1982.
- LABRY Manon, *Riot grrrls : Chronique d'une révolution punk féministe*, Paris, Zones, 2016.
- MENSAH Maria Nengeh (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, QC, Éditions du remue-ménage, 2005.
- PAGE Geneviève, « L'art de conquérir le contrepúblic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique ? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 191-215.
- SMITH Barbara (dir.), *Home girls: A Black Feminist Anthology*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000.
- WALKER Rebecca, « Becoming the Third Wave », dans Leslie L. HEYWOOD (dir.), *The Women's Movement Today: An Encyclopedia of Third-Wave Feminism*, Westport/Londres, Greenwood Press, 2006, vol. II, p. 3-4.
- WELTER Barbara, « The Cult of True Womanhood: 1820-1860 », *American Quarterly*, vol. 18, n° 2, Summer 1966, p. 151-174.

Philosophie et sociologie : genre, sexualité, race, classe

- AHMED Sara et STACEY Jackie (dir.), *Thinking through the Skin*, New York, Routledge, 2001.
- AHMED Sara, *Complaint!*, Durham, Duke University Press, 2021.
- , *Differences that matter: Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- AJARI Norman, *Race et violence : Frantz Fanon à l'épreuve du postcolonial*, Thèse de doctorat, Université Toulouse 2, 2014.
- , *Noirceur: Race, genre, classe et pessimisme dans la pensée africaine-américaine au XXI^e siècle*, Paris, Éditions divergences, 2022.

- ALCOFF Linda et GRAY Laura, « Survivor Discourse: Transgression or Recuperation? », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 18, n° 2, janvier 1993, p. 260-290.
- ALCOFF Linda Martín, *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*, New York, Oxford University Press, 2006.
- ANTHIAS Floya et YUVAL-DAVIS Nira, *Woman-Nation-State*, Londres, Palgrave Macmillan, 1989.
- ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- BACCHETTA Paola, « Co-Formations : des spatialités de résistance décoloniales chez les lesbiennes “of color” en France », trad. Nathalie Paulme, *Genre, sexualité et société*, n° 1, Printemps 2009, <http://journals.openedition.org/gss/810>, consulté le 1^{er} mai 2023.
- BAE Michelle S., « Interrogating Girl Power: Girlhood, Popular Media, and Postfeminism », *Visual Arts Research*, vol. 37, n° 2, 2011, p. 28-40.
- BALIBAR Etienne et WALLERSTEIN Immanuel, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Londres, Verso, 2011.
- BERNSTEIN Robin, *Racial Innocence: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights*, New York, New York University Press, 2011.
- BETTIE Julie, *Women without Class: Girls, Race, and Identity*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- BILGE Sirma, « Théorisations féministes de l’intersectionnalité », *Diogène*, n° 225, n° 1, 2009, p. 70-88.
- BORDO Susan R., *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley, University of California press, 1995.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, Londres/New York, Routledge, 1996.
- BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 2011.
- BROWN Tim, DYCK Isabel, GREENHOUGH Beth, RAVEN-ELLISON Menah, ORNSTEIN Mark et DUFFY Stephen W., « “They Say It’s More Aggressive in Black Women”: Biosociality, Breast Cancer, and Becoming a Population “at Risk” », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 44, n° 3, septembre 2019, p. 509-523.
- BROWN Wendy, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- BUTLER Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, Abingdon, Routledge Classics, 2011.
- , *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.

- , *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- , *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- BUTLER Judith, GAMBETTI Zeynep et SABSAY Leticia (dir.), *Vulnerability in Resistance*, Durham, Duke University Press, 2016.
- BUTLER Judith et SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*, Londres, Seagull Books, 2007.
- CAPERS Bennett, « Evidence Without Rules », *Notre Dame Law Review*, vol. 94, n° 2, 2019, p. 867-907.
- CARD Claudia, *The Unnatural Lottery: Character and Moral Luck*, Philadelphie, Temple University Press, 1996.
- (dir.), *Feminist Ethics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1991.
- CASAMAYOU Maureen Hogan, *The Politics of Breast Cancer*, Washington, Georgetown University Press, 2001.
- CHODOROW Nancy J., *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- COLE Teju, « The White-Savior Industrial Complex », *The Atlantic*, 21 mars 2012, <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>, consulté le 9 avril 2023.
- COSSINS Anne, « Saints, Sluts and Sexual Assault: Rethinking the Relationship between Sex, Race and Gender », *Social & Legal Studies*, vol. 12, n° 1, 2003, p. 77-103.
- CRENSHAW Kimberlé, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-1299.
- , « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, n° 1, 1989, p. 139-167.
- DAVIS Angela Y., *Women, Race & Class*, New York, Vintage, 1983.
- DAVIS Angela Y. et MARTÍNEZ Elizabeth, *Coalition Building Among People of Color*, 12 mai 1993, <https://culturalstudies.ucsc.edu/inscriptions/volume-7/angela-y-davis-elizabeth-martinez/>, consulté le 7 septembre 2021.
- DEO Meera E., « Why BIPOC fails », *Virginia Law Review Online*, vol. 107, juin 2021, p. 115-142.
- DORLIN Elsa, « Dark care : de la servitude à la sollicitude », dans Sandra LAUGIER et Patricia PAPERMAN (dir.), *Le Souci des autres : Éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020, p. 117-127, <https://books.openedition.org/editionsehess/11656>, consulté le 8 avril 2023.
- , *Se défendre : Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.
- , *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2009.

- DORLIN Elsa et RODRIGUEZ Eva (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- EDELMAN Lee, *No Future: Queer Theory and The Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004.
- FAHS Breanne, « The Dreaded Body: Disgust and the Production of “Appropriate” Femininity », *Journal of Gender Studies*, vol. 26, n° 2, 2015, p. 184-196.
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, New York, Dell, 1979.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, 352 p.
- GARRAU Marie et PROVOST Mickaëlle (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race : pour une phénoménologie critique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022.
- GILLIGAN Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory & Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- GLENN Evelyn Nakano, *Forced to Care: Coercion and Caregiving in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- HAAG Pamela S., « In Search of “The Real Thing”: Ideologies of Love, Modern Romance, and Women’s Sexual Subjectivity in the United States, 1920-40 », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 2, n° 4, 1992, p. 547-577.
- HARAWAY Donna J., « A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century », dans *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Londres, Free Association Books, 1991.
- HARDING Sandra (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, 2003.
- HARRIS Anita, *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century*, New York, Routledge, 2003.
- HARRIS-PERRY Melissa V., *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- HARTMAN Saidiya V., *Lose your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- , *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, New York, Oxford University Press, 1997.
- HILL COLLINS Patricia, *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*, New York, Routledge, 2004.
- , « Piecing Together a Genealogical Puzzle: Intersectionality and American Pragmatism », *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, III, n° 2, 29 décembre 2011, <https://journals.openedition.org/ejpap/823>, consulté le 2 janvier 2023.

- HOAGLAND Sarah Lucia, « Some Concerns about Nel Noddings' "Caring" », *Hypatia*, vol. 5, n° 1, 1990, p. 109-114.
- HOCHSCHILD Arlie Russell, « Global Care Chains and Emotional Surplus Value », dans Will HUTTON et Anthony GIDDENS (dir.), *On the Edge: Living with Global Capitalism*, Londres, Jonathan Cape, 2000, p. 130-146.
- HONG Grace Kyungwon et FERGUSON Roderick A. (dir.), *Strange Affinities: The Gender and Sexual Politics of Comparative Racialization*, Durham, Duke University Press, 2011.
- HOOKS bell, *All about Love: New Visions*, New York, William Morrow, 2000.
 —, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990.
- HURTADO Aída, « Relating to Privilege: Seduction and Rejection in the Subordination of White Women and Women of Color », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 14, n° 4, 1989, p. 833-855.
- INNISS Lolita Buckner, « Video Surveillance as White Witnesses », *Ain't I a Feminist Legal Scholar Too?*, 30 septembre 2012, <http://innissfls.blogspot.com/2012/09/video-surveillance-as-white-witnesses.html>, consulté le 7 juillet 2022.
- JAGGAR Alison M. et BORDO Susan R. (dir.), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.
- JOSEPH Gloria I. et LEWIS Jill, *Common Differences: Conflicts in Black and White Feminist Perspectives*, Boston, South End Press, 1986.
- KEATING AnaLouise (dir.), *Entre Mundos/Among Worlds: New Perspectives on Gloria E. Anzaldúa*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- KIM Claire Jean, « The Racial Triangulation of Asian Americans », *Politics & Society*, vol. 27, n° 1, 1999, p. 105-138.
- KHOO Justin, « Code Words in Political Discourse », *Philosophical Topics*, vol. 45, n° 2, 2017, p. 33-64.
- LARCOMBE Wendy, « The "Ideal" Victim v. Successful Rape Complainants: Not What You Might Expect », *Feminist Legal Studies*, vol. 10, n° 2, 2002, p. 131-148.
- LEVINE Lawrence W., *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York, Oxford University Press, 1977.
- LORDE Audre, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 2007.
- LOTT Eric, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press, 2013.
- LUGONES Maria, *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition against Multiple Oppressions*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003.
- MACDONALD Cameron Lynne, *Shadow Mothers: Nannies, au Pairs, and the Micropolitics of Mothering*, Berkeley, University of California Press, 2011.

- MASSEY Doreen, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- MCINTOSH Peggy, « White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack », *Peace and Freedom*, août 1989, p. 10-12.
- , *Privilege, Fraudulence, and Teaching as Learning: Pluralizing Frameworks*, New York, Routledge, 2019.
- MCKINNEY Jessica, « The History of Kendrick Lamar’s “Alright” as a Protest Song », *Complex*, 17 juin 2020, <https://www.complex.com/music/2020/06/kendrick-lamar-alright-protest-song>, consulté le 28 avril 2023.
- MORAGA Cherríe et ANZALDÚA Gloria, *This Bridge Called My Back, Fourth Edition: Writings by Radical Women of Color*, Albany, State University of New York Press, 2015.
- NIEDERGANG Pierre et PITERBRAUT-MERX Tal, « Violence sexuelle ou « initiation » ? : Communautés, trauma et normativité queer », *GLAD!*, n° 10, 2021, <https://journals.openedition.org/glad/2734>, consulté le 16 mars 2023.
- NORLOCK Kathryn J., « Can’t Complain », *Journal of Moral Philosophy*, vol. 15, n° 2, 2018, p. 117-135.
- OMI Michael et WINANT Howard, *Racial formation in the United States*, New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2015.
- ONWUACHI-WILLIG Angela, « What About #UsToo?: The Invisibility of Race in the #MeToo Movement », *Yale Law Journal Forum*, vol. 128, 2018, p. 105-120.
- PARKER Andrew, RUSSO Mary, SOMMER Doris et YAEGER Patricia (dir.), *Nationalisms & Sexualities*, New York/Londres, Routledge, 1992.
- PRATT Scott L., *Native Pragmatism: Rethinking the Roots of American Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.
- PUAR Jasbir K., « “I Would Rather Be a Cyborg Than a Goddess”: Becoming-Intersectional in Assemblage Theory », *PhiloSOPHIA: A Journal of Continental Feminism*, vol. 2, n° 1, 2012, p. 49-66.
- , *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham, Duke University Press, 2007.
- RAMSEY Kate, « “Voodooism” to “Vodou”: Changing a US Library of Congress Subject Heading », *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, n°2, Fall 2012, p. 14-25.
- RICH Adrienne, *La contrainte à l’hétérosexualité et autres essais*, trad. Françoise Armengaud, Christine Delphy, Lisette Girouard, Emmanuèle de Lesseps, Genève, Mamamelis, 2010.
- , *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York/Londres, Norton & Company, 1995.
- , *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York, Norton, 1995.
- , « Notes Toward a Politics of Location », dans Myriam DÍAZ-DIOCARETZ et Iris M. ZAVALA (dir.), *Women, Feminist Identity and Society in the 1980s*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1985, vol.1, p. 7-22.

- , « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980) », *Journal of Women's History*, vol. 15, n° 3, 2003, p. 11-48.
- RILEY Denise, « *Am I that Name? »: Feminism and the Category of « Women » in History*, Minneapolis, University of Minnesota, 1988.
- ROCCHI Jean-Paul, « L'intersectionnalité ou la conceptualisation de la chose vécue », dans BOUSSAHBA-BRAVARD Myriam, DELANOË-BRUN Emmanuelle et BAKSHI Sandeep, *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? Dominations plurielles : sexe, classe et race*, Paris, Payot, 2021, p. 35-62.
- RODRIGUES Sara et PRZYBYLO Ela (dir.), *On the Politics of Ugliness*, New York, Palgrave Macmillan, 2018.
- SANDOVAL Chela, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000
- SEXTON Jared, « The Social Life of Social Death: On Afro-Pessimism and Black Optimism », dans Anna M. AGATHANGELOU et Killian KYLE D. (dir.), *Time, Temporality and Violence in International Relations*, Londres, Routledge, 2016, p. 61-75.
- SIMONSON Jocelyn, « Copwatching », *California Law Review*, vol. 104, n° 2, 2016, p. 391-445.
- SPILLERS Hortense J., « Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book », *Diacritics*, vol. 17, n° 2, Summer 1987, p. 64-81.
- STOCKTON Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham, Duke University Press, 2009.
- TESSMAN Lisa, *Moral Failure: On the Impossible Demands of Morality*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2015.
- , (dir.), *Feminist Ethics and Social and Political Philosophy: Theorizing the Non-Ideal*, Dordrecht/New York, Springer, 2009.
- , *Burdened Virtues: Virtue Ethics for Liberatory Struggles*, New York, Oxford University Press, 2005.
- WARD Elizabeth Jane, *The Tragedy of Heterosexuality*, New York, New York University Press, 2020.
- WALKER Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, San Diego, Houghton Mifflin Harcourt, 1983.
- WEST Candace et FENSTERMAKER Sarah, « Doing Difference », *Gender and Society*, vol. 9, n° 1, 1995, p. 8-37.
- WIEGMAN Robyn, « Intimate Publics Race, Property, and Personhood », dans Donald S. MOORE, Jake KOSEK et Anand PANDIAN (dir.), *Race, Nature, and the Politics of Difference*, Durham, Duke University Press, 2020, p. 296-320.
- , *American Anatomies: Theorizing Race and Gender*, Durham, Duke University Press, 1995.
- WINCH Alison, *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013.

- WISE Tim J., *Colorblind: The Rise of Post-Racial Politics and the Retreat from Racial Equity*, San Francisco, City Lights Books, 2010.
- YAP Audrey S, « Credibility Excess and the Social Imaginary in Cases of Sexual Assault », *Feminist Philosophy Quarterly*, vol. 3, n° 4, 2017, p. 1-24.
- YOSHINO Kenji, *Covering: The Hidden Assault on Our Civil Rights*, New York, Random House Trade Paperbacks, 2007.
- YOUNG Iris Marion, *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*, New York, Oxford University Press, 2005.
- , *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- ZIMMERMAN Don H. et WEST Candace, « Sex roles, Interruptions and Silences in conversation », dans Rajendra SINGH (dir.), *Current Issues in Linguistic Theory*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, vol.125, 1996, p. 211-236.
- Critique postcoloniale et marxiste***
- ALTHUSSER Louis, *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976.
- APPADURAI Arjun, « Globalization and the Research Imagination », *International Social Science Journal*, vol. 51, n° 160, 1999, p. 229-238.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres/New York, Routledge, 1995.
- BHABHA Homi K., « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, vol. 28, 1984, p. 125-133.
- , *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 2004.
- BRENNAN Timothy, *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- BROWN Wendy, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York, Zone Books, 2015.
- CHOWDHURY Sayandeb, « The Indiscreet Charms of Spatial Ugliness: An Enquiry into a (Post)colonial City », dans Sara RODRIGUES et Ela PRZYBYLO (dir.), *On the Politics of Ugliness*, New York, Springer International Publishing, 2018, p. 171-192.
- DERANTY Jean-Philippe et GENEL Katia (dir.), *Reconnaissance ou mésestente ? : Un dialogue critique entre Jacques Rancière et Axel Honneth*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020.
- EHRENREICH Barbara, *Bright-Sided: How the Relentless Promotion of Positive Thinking Has Undermined America*, New York, Metropolitan Books, 2009, version eBook.
- , *Fear of Falling: The Inner Life of the Middle Class*, New York, Pantheon Books, 1989.
- EISENSTEIN Zillah R. (dir.), *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, New York, Monthly Review Press, 1979.

- FEDERICI Silvia, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004.
- FRASCH Delphine, « Les féminismes du standpoint sont-ils matérialistes ? », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 39, n° 1, 2020, p. 66-80.
- GERSHON Ilana, « “Neoliberal Agency” », *Current Anthropology*, vol. 52, n° 4, 2011, p. 537-555.
- HARDT Michael et NEGRI Antonio, *Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- HOLMES Rachel, « Queer Comrades: Winnie Mandela and the Maffies », *Social Text*, n° 52/53, Autumn-Winter 1997, p. 161-180.
- ILLOUZ Eva, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge, Polity Press, 2007.
—, *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- JAMESON Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
—, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- KIM Sandra So Hee Chi, « Korean “Han” and the Postcolonial Afterlives of “The Beauty of Sorrow” », *Korean Studies*, vol. 41, 2017, p. 253-279.
- KOOLHAAS Rem, BOERI Stefano, SANFORD Kwinter, TAZI Nadia et OBRIST Hans Ulrich, *Mutations*, Barcelone, Actar/Arc en rêve, 2000.
- LECERCLE Jean-Jacques, *De l’Interpellation : sujet, langue, idéologie*, Paris, Amsterdam, 2019.
- LEE Yong-Sook et YEOH Brenda S. A., « Introduction: Globalisation and the Politics of Forgetting », *Urban Studies*, vol. 41, n° 12, 2004, p. 2295-2301.
- CESSOU Sabine, « Winnie Madikizela-Mandela : un documentaire et des controverses », *Le Monde Diplomatique*, 1^{er} mai 2018, <https://blog.mondediplo.net/winnie-madikizela-mandela-un-documentaire-et-des>, consulté le 19 avril 2023.
- MCCLINTOCK Anne, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, Routledge, 1995.
- MEMMI Albert, *Portrait du colonisé : Précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973.
- MOELLER Susan D., *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War, and Death*, New York, Routledge, 1999.
- MOHANTY Chandra Talpade, *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham, Duke University Press, 2003.
—, « Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses », *Boundary 2*, n° 1/3, vol. 12/13, Spring-Autumn 1984, p. 333-358.
- MORRIS Rosalind C. (dir.), *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*, New York, Columbia University Press, 2010.

- PARRY Benita, *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*, Londres/New York, Routledge, 2004.
- POHLANDT-MCCORMICK Helena, « Controlling Woman: Winnie Mandela and the 1976 Soweto Uprising », *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 33, n° 3, 2000, p. 585-614.
- ROSS Fiona C., *Bearing Witness: Women and the Truth and Reconciliation Commission in South Africa*, Londres, Pluto Press, 2003.
- ROTBURG Robert I. et THOMPSON Dennis F. (dir.), *Truth v. Justice: The Morality of Truth Commissions*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- SANDAGE Scott A., *Born Losers: A History of Failure in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- SCOTT James C., *Domination & the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- SMITH Neil, « New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy », *Antipode*, vol. 34, n° 3, 2002, p. 427-450.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- , « Diasporas old and new: Women in the transnational world », *Textual Practice*, vol. 10, n° 2, juin 1996, p. 245-269.
- , « Can the Subaltern Speak? », dans Cary NELSON et Lawrence GROSSBERG (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, p. 271-314.
- STEPHENS Michelle Ann, *Black Empire: The Masculine Global Imaginary of Caribbean Intellectuals in the United States, 1914-1962*, Durham, Duke University Press Books, 2005.
- STOLER Ann Laura, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley, University of California Press, 2010.
- , (dir.), *Haunted by Empire: Geographies of Intimacy in North American History*, Durham, Duke University Press, 2006.
- , *Race and the Education of Desire: Foucault's History of sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham, Duke University Press, 1995.
- WOLFF Janet, « On the road again: Metaphors of travel in cultural criticism », *Cultural Studies*, vol. 7, n° 2, 1993, p. 224-239.
- YOUNG Robert J. C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Londres/New York, Routledge, 1994.
- YUVAL-DAVIS Nira, *Gender & Nation*, Londres, Sage Publications, 1997.
- ZELIZER Viviana A. Rotman, *Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children*, New York, Basic books, 1985.

Sources critiques sur la migration

- ANDERSON Bridget, « Migration, immigration controls and the fashioning of precarious workers », *Work, Employment and Society*, vol. 24, n° 2, juin 2010, p. 300-317.
- BHARDWAJ Ashutosh et MISRAHI-BARAK Judith (dir.), *Kala Pani Crossings: Revisiting 19th Century Migrations from India's Perspective*, Abingdon/New York, Routledge India, 2021.
- BRETTELL Caroline, *Gender and Migration*, Cambridge, Polity Press, 2016.
- BRUGERE Fabienne et LE BLANC Guillaume, *La fin de l'hospitalité*, Paris, Flammarion, 2017.
- CALDERÓN Margarita, SLAVIN Robert et SÁNCHEZ Marta, « Effective Instruction for English Learners », *The Future of Children*, vol. 21, n° 1, 2011, p. 103-127.
- CASTLES Stephen et MILLER Mark J., *The Age of Migration, Third Edition: International Population Movements in the Modern World*, New York, The Guilford Press, 2003.
- CHAPKIS Wendy, « Trafficking, Migration, and the Law: Protecting Innocents, Punishing Immigrants », *Gender & Society*, vol. 17, n° 6, décembre 2003, p. 923-937.
- CHAVEZ Leo, *The Latino Threat: Constructing Immigrants, Citizens, and the Nation*, Stanford, Stanford University Press, 2008.
- CHOCK Phyllis Pease, « Ambiguity in policy discourse: Congressional talk about immigration », *Policy Sciences*, vol. 28, n° 2, 1 mai 1995, p. 165-184.
- CITRIN Jack, *American Identity and the Politics of Multiculturalism*, New York, Cambridge University Press, 2014.
- CLIFFORD James, « Diasporas », *Cultural Anthropology*, vol. 9, n° 3, 1994, p. 302-338.
- , « Travelling Cultures », dans Lawrence GROSSBERG, Cary NELSON et Paula TREICHLER (dir.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, p. 96-116.
- CONSTABLE Nicole, « The Commodification of Intimacy: Marriage, Sex, and Reproductive Labor », *Annual Review of Anthropology*, vol. 38, n° 1, 2009, p. 49-64.
- , *Romance on a Global Stage: Pen Pals, Virtual Ethnography, and "Mail Order" Marriages*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- CRAWFORD James, « Proposition 227: A New Phase of the English Only Movement », dans Roseann DUEÑAS GONZÁLEZ et Ildikó MELIS (dir.), *Language Ideologies: Critical Perspectives on the Official English Movement*, New York, Routledge, 2021, p. 28-61.
- DANIELS Roger, *Guarding the Golden Door: American Immigration Policy and Immigrants since 1882*, New York, Hill and Wang, 2005.
- DERRIDA Jacques, « Hostipitalité », *Cogito*, vol. 85, 1999, p. 17-73.
- , *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !*, Paris, Galilée, 1997.
- , *Le Monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.
- DERRIDA Jacques et DUFOURMANTELLE Anne, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

- DERRIDA Jacques et HABERMAS Jürgen, *Le concept du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004.
- DOBKIN Donald S., « Race and the Shaping of U.S. Immigration Policy », *Chicana/o Latina/o Law Review*, vol. 28, n° 1, 2009, p. 19-42.
- DONATO Katharine M. et GABACCIA Donna, *Gender and International Migration*, New York, Russell Sage Foundation, 2015.
- EHRENREICH Barbara et HOCHSCHILD Arlie Russell (dir.), *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, New York, Metropolitan Books/Holt and Company, 2004.
- FLORES Luiz Felipe Baêta Neves, « Mémoires migrantes : Migration et idéologie de la mémoire sociale », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 1, 1995, p. 43-50.
- GABACCIA Donna, *From the Other Side: Women, Gender, and Immigrant Life in the U.S., 1820-1990*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- GARDNER Martha Mabie, *The Qualities of a Citizen: Women, Immigration, and Citizenship, 1870-1965*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- GERKEN Christina, *Model Immigrants and Undesirable Aliens: The Cost of Immigration Reform in the 1990s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- HOLLINGER David A., *Postethnic America*, New York, Basic Books, 2006.
- HONDAGNEU-SOTELO Pierrette, *Doméstica: Immigrant Workers Cleaning and Caring in the Shadows of Affluence*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- , *Gender and U.S. Immigration: Contemporary Trends*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- HSU Madeline Yuan-yin, *The Good Immigrants: How the Yellow Peril became the Model Minority*, Princeton, Princeton University Press, 2015.
- IRVING Katrina, *Immigrant Mothers: Narratives of Race and Maternity, 1890-1925*, Urbana, University of Illinois Press, 2000.
- KAPLAN Caren, *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, Duke University Press, 1996.
- LE BAIL Hélène, LIEBER Marylène et RICORDEAU Gwénola, « Migrations par le mariage et intimités transnationales », *Cahiers du Genre*, n° 64, 11 avril 2018, p. 5-18.
- LEE Catherine, *Fictive Kinship: Family Reunification and the Meaning of Race and Nation in American Immigration*, New York, Russell Sage Foundation, 2013.
- LEVY André et WEINGROD Alex (dir.), *Homelands and Diasporas: Holy Lands and Other Places*, Palo Alto, Stanford University Press, 2005.
- LI Wei, « Beyond Chinatown, Beyond Enclave: Reconceptualizing Contemporary Chinese Settlements in the United States », *GeoJournal*, vol. 64, n° 1, 2005, p. 31-40.

- LUIBHÉID Eithne, *Entry Denied: Controlling Sexuality at the Border*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.
- MACKENZIE Robert et FORDE Chris, « The Rhetoric of the “Good Worker” versus the Realities of Employers’ Use and the Experiences of Migrant Workers », *Work, Employment and Society*, vol. 23, n° 1, mars 2009, p. 142-159.
- MARCUSE Peter, « The Enclave, the Citadel, and the Ghetto: What has Changed in the Post-Fordist U.S. City », *Urban Affairs Review*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 228-264.
- MENJÍVAR Cecilia et SALCIDO Olivia, « Immigrant Women and Domestic Violence: Common Experiences in Different Countries », *Gender & Society*, vol. 16, n° 6, 2002, p. 898-920.
- MICHAUD Ginette, « Jacques Derrida : politique et poétique de l’hospitalité », *Philosophiques*, vol. 47, n° 6, 2020, p. 369-392.
- NGAI Mae M., *Impossible subjects: Illegal Aliens and the Making of Modern America*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- OLIVIERO Katie E., « The Immigration State of Emergency: Racializing and Gendering National Vulnerability in Twenty-First-Century Citizenship and Deportation Regimes », *Feminist Formations*, vol. 25, n° 2, 2013, p. 1-29.
- POLANCO Geraldina, « Consent behind the Counter: Aspiring Citizens and Labour Control under Precarious (Im)migration Schemes », *Third World Quarterly*, vol. 37, n° 8, 2016, p. 1332-1350.
- RICHOMME Olivier, « La construction politique de l’Autre : le cas des statistiques “ethno-raciales” aux États-Unis », dans Janine DOVE-RUME, Michel NAUMANN et Tri TRAN (dir.), *L’autre*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, p. 427-449.
- RUDRAPPA Sharmila, *Ethnic Routes to Becoming American: Indian Immigrants and the Cultures of Citizenship*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.
- SHETH Falguni A., « Interstitiality: Making Space for Migration, Diaspora, and Racial Complexity », *Hypatia*, vol. 29, n° 1, 2014, p. 75-93.
- SMITH Rogers M., *Civic Ideals: Conflicting Visions of Citizenship in U.S. History*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- TEBBAKH Sonia, « Une transmission discrète et fragmentaire. De l’histoire migratoire dans les familles maghrébines », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, n° 6/7, 2007, <https://journals.openedition.org/temporalites/200>, consulté le 31 octobre 2022.
- TICKTIN Miriam, « A World without Innocence », *American Ethnologist*, vol. 44, n° 4, 2017, p. 577-590.
- TOPPELBERG Claudio O. et COLLINS Brian A., « Language, Culture, and Adaptation in Immigrant Children », *Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America*, vol. 19, n° 4, octobre 2010, p. 697-717.

- WALD Priscilla, *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008.
- WANG L. Ling-chi, « Roots and Changing Identity of the Chinese in the United States », *Daedalus*, vol. 120, n° 2, 1991, p. 181-206.
- ZHOU Min, *Contemporary Chinese America: Immigration, Ethnicity, and Community Transformation*, Philadelphie, Temple University Press, 2009.
- Psychanalyse, psychologie et études philosophiques sur les émotions***
- BESNIER Niko, « Language and Affect », *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, 1990, p. 419-451.
- BOKANOWSKY Thierry, « Des transferts négatifs à la réaction thérapeutique négative », *SPP*, 2005, <https://www.spp.asso.fr/textes/textes-et-conferences/introduction-psychanalyse/2005-2006/des-transferts-negatifs-a-la-reaction-therapeutique-negative/>, consulté le 11 juillet 2022.
- BOLTANSKI Luc, *La souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.
- BRENNAN Teresa, *The Transmission of Affect*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.
- CLOUGH Patricia Ticineto et HALLEY Jean (dir.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007
- DELUERMOZ Quentin, FUREIX Emmanuel, MAZUREL Hervé et OUALDI M'hamed, « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 47, 2013, p. 155-189.
- DOUGLAS Mary, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres/New York, Routledge, 1992.
- DUFOURMANTELLE Anne, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Payot & Rivages, 2016.
- ENG David L. et KAZANJIAN David (dir.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- FASSIN Didier, « Les politiques de l'ethnopsychiatrie », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 153, mars 2000, p. 231-250.
- FREUD Sigmund, « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique » dans *La technique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 71-80.
- , *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Marie Bonaparte et Dr. M. Nathan, Paris, Gallimard, 1969.
- , « Mourning and Melancholia », dans *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, trad. James Strachey, Londres, Hogarth Press, 1953.
- JOUANNE Céline, « L'alexithymie : entre déficit émotionnel et processus adaptatif », *Psychotropes*, vol. 12, n° 3-4, 2006, p. 193-209.
- KOHN Max, « Totem et tabou de Freud et l'origine du langage », *Figures de la psychanalyse*, vol. 19, n° 1, 2010, p. 251-260.

- LANE Christopher, *The Psychoanalysis of Race*, New York, Columbia University Press, 1998.
- MARIN Claire, *Rupture(s)*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2019.
- MASSUMI Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.
- NATANSON Jacques, « L'évolution du concept de transfert chez Freud », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 2, n° 2, 2001, p. 7-19.
- PEDWELL Carolyn, *Affective Relations: The Transnational Politics of Empathy*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2014.
- RILEY Denise, *Impersonal Passion: Language as Affect*, Durham, Duke University Press, 2005.
- , *The Words of Selves: Identification, Solidarity, Irony*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- ROBERTS Tomi-Ann et WATERS Patricia L., « Self-Objectification and That “Not So Fresh Feeling”: Feminist Therapeutic Interventions for Healthy Female Embodiment », *Women & Therapy*, vol. 27, n° 3-4, 2004, p. 5-21.
- RUTI Mari, *Penis Envy and Other Bad Feelings: The Emotional Costs of Everyday Life*, New York, Columbia University Press, 2018.
- SCHMID Monika S., KÖPKE Barbara, KEIJZER Merel et WEILEMAR Lina (dir.), *First Language Attrition: Interdisciplinary Perspectives on Methodological Issues*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2004.
- SMITH William A., ALLEN Walter R. et DANLEY Lynette L., « “Assume the Position . . . You Fit the Description”: Psychosocial Experiences and Racial Battle Fatigue Among African American Male College Students », *American Behavioral Scientist*, vol. 51, n° 4, 2007, p. 551-578.
- SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003.
- , *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001.
- SPILLERS Hortense J., « “All the Things You Could be by Now, If Sigmund Freud’s Wife Was Your Mother”: Psychoanalysis and Race », *Boundary 2*, vol. 23, n° 3, 1996, p. 75-141.
- SUE Derald Wing, *Microaggressions in Everyday Life: Race, Gender, and Sexual Orientation*, Hoboken, Wiley, 2010.
- TISSERON Serge, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.
- THREADGOLD Steven, *Bourdieu and Affect: towards a Theory of Affective Affinities*, Bristol, Bristol University Press, 2020.
- TOMKINS Silvan S., *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan S. Tomkins*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- USSHER Jane M., *The Madness of Women: Myth and Experience*, Londres, Routledge, 2011.

WILSON Richard Ashby et BROWN Richard D. (dir.), *Humanitarianism and Suffering: The Mobilization of Empathy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

WINNICOTT D. W., « Hate in the Counter-Transference » (1949), *The Journal of Psychotherapy Practice and Research*, vol. 3, n° 4, 1994, p. 348-356.

WINTERS Mary-Frances, *Black Fatigue: How Racism Erodes the Mind, Body, and Spirit*, Oakland, Berrett-Koehler Publishers, 2020.

Autres ouvrages et articles

ADJERAD Daniel, *Deleuze*, Paris, Ellipses, 2017.

AUBRY Timothy et TRAVIS Trysh (dir.), *Rethinking Therapeutic Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

BADOUARD Romain, « Internet et la brutalisation du débat public », *La vie des idées*, 6 novembre 2018, <https://laviedesidees.fr/Internet-et-la-brutalisation-du-debat-public.html>, consulté le 5 juillet 2022.

BATAILLE George, *La Part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

BEAUVOIR Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1974.

BERGSON Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique.*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002.

CASSIN Barbara, *Google-moi : La deuxième mission de l'Amérique*, Paris, Albin Michel, 2007.

—, « Intraduisible et mondialisation : Entretien réalisé par Michaël Oustinoff », *Hermès*, vol. 49, n° 3, 2007, p. 197-204.

—, (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Le Seuil, 2004.

CHOUARD Géraldine, « The « AIDS Memorial Quilt » au National Mall : cartographie d'une pandémie », *Transatlantica*, n° 2, 10 octobre 2012, <https://journals.openedition.org/transatlantica/6159>, consulté le 2 novembre 2022.

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Le Seuil, 2014.

COONTZ Stephanie, *The Way We Never Were: American Families and The Nostalgia Trap*, New York, Basic Books, 1993.

DAS Veena, *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*, Berkeley, University of California Press, 2007.

DEAN Jodi, *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge/Malden, Polity, 2010.

- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.
- DERY Mark, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, Duke University Press, 1994.
- EPSTEIN Steven, *Impure Science: AIDS, Activism, and the Politics of Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- ESPOSITO Roberto, *Communauté, immunité, biopolitique : repenser les termes de la politique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- GARCIA Tristan, *La Vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GORDON Avery, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
- HOFSTADTER Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, New York, Vintage, 2008.
- JANKELEVITCH Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien. 1: La manière et l'occasion*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
—, *L'ironie*, Paris, Félix Alcan, 1936.
- LIMERICK Patricia Nelson, *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*, New York, W. W. Norton & Company, 1988.
—, *Desert Passages: Encounters with the American Deserts*, Albuquerque, UNM Press, 1985.
- MELLEY Timothy, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar American*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- MICHAUX Félix, « De l'intérêt du discours éthique G. Deleuze – Spinoza, Philosophie Pratique », *Philosophique*, n° 19, 2016, <https://journals.openedition.org/philosophique/938#tocto1n3>, consulté le 6 avril 2023.
- PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007.
- PARNET Claire et DELEUZE Gilles, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008.
- RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004.
—, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.
—, *La Mésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
- ROMANO Claude, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, trad. Joseph Trabucco, Paris, Flammarion, 1964.

- SAPIRO Gisèle et SEILER Hélène (dir.), *Dictionnaire international Bourdieu*, Paris, CNRS éditions, 2020.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant : Essai d'Ontologie Phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1976.
- SHILDRICK Margrit, « Transgressing the Law with Foucault and Derrida: Some Reflections on Anomalous Embodiment », *Critical Quarterly*, vol. 47, n° 3, octobre 2005, p. 30-46.
- SKINNER Burrhus Frederic, *About Behaviorism*, New York, Vintage, 1976.
- STERN Simon, DEL MAR Maksymilian et MEYLER Bernadette (dir.), *The Oxford Handbook of Law and Humanities*, New York, Oxford University Press, 2020.
- SZENDY Peter, *Tubes : La Philosophie dans le Juke-Box*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

INDEX

I. Index des œuvres

- ADICHIE Chimamanda Ngozi, *Americanah*,
54, 57, 71, 73, 75, 87, 97-99, 107-108,
111-112, 117, 123-125, 128-129, 131,
134-137, 143, 153-155, 191-195, 213-
221, 249-250, 273, 278-284, 305-309,
334-341, 392, 409, 494-499, 508-509,
515, 517, 550, 560, 562, 564
- ADICHIE Chimamanda Ngozi, *The Thing
Around Your Neck*, 71, 117, 128, 153-
154, 194, 248-250, 276-277, 305-307,
309, 400, 417-418, 425-426, 452-458,
499-500, 507, 512-513, 515, 530, 548
'Imitation', 453-456
'On Monday of Last Week', 456, 512,
515, 530
'The American Embassy', 309, 530
'The Arrangers of Marriage', 128, 249,
277, 425, 426
'The Headstrong Historian', 417, 418
'The Shivering', 458
'The Thing Around Your Neck', 117,
249-250, 305-307, 499-500, 548
'Tomorrow Is Too Far', 507
'Jumping Monkey Hill', 154, 457
- CISNEROS Sandra, *Woman Hollering
Creek*, 63, 71, 73, 75, 143-144, 151-152,
154, 156-157, 400, 404-411, 414, 418-
419, 430-437, 452, 460-462, 473, 480-
481, 489-492, 518-520, 533-535, 556-
557
'Barbie-Q', 461
'Eleven', 406-407
'Mericans', 408-409, 534
- 'My Lucy Friend Who Smells Like
Corn', 404-408
'Salvador Late or Early', 408
'My *Tocaya*', 434-435
'One Holy Night', 63, 413-414, 434,
489-492
'*Bien Pretty*', 143-144, 535
'Eyes of Zapata', 418-419, 520
'*La Fabulosa: A Texas Operetta*', 411
'Little Miracles, Kept Promises', 435,
452, 533
'*Los Boxers*', 411
'Never Marry a Mexican', 154, 156,
473, 480-481, 518-519, 535
'Remember the Alamo', 432-433
'The Marlboro Man', 411
'There Was a Man, There Was a
Woman', 152
'Woman Hollering Creek', 151-152,
156-157, 410, 436, 473
- CLEMMONS Zinzi, *What We Lose:
A Novel*, 64, 72-73, 99, 118-120, 241-
249, 269, 309, 315, 317, 319, 329-
334, 342-343, 365-373, 375-383, 390,
392-395, 521, 523, 525-527, 544,
557, 565
- GURBA Myriam, *Mean*, 43, 64, 72, 75,
104-105, 108-111, 125-127, 130-131,
227-229, 315, 317, 319, 349, 355-362,
374-375, 380, 384-385, 472, 481-483,
489, 519

- HONG Cathy Park, *Minor Feelings: A Reckoning on Race and the Asian Condition*, 18, 46, 64, 66, 69, 72-73, 90-94, 133, 315, 317, 319, 321-328, 358, 369, 380, 385-390, 451, 547, 555-557
- KINCAID Jamaica, *Lucy*, 15-17, 19, 21, 52, 59, 70, 73-74, 113-114, 122, 145-146, 155, 183-190, 200-201, 203-205, 215, 230, 231, 232, 241-242, 251-254, 257-262, 266, 270-277, 299-305, 310, 405-407, 416, 451, 472, 488, 492-493, 513-514, 528, 532, 535-537, 556
- LAHIRI Jhumpa, *Interpreter of Maladies*, 54, 46, 71, 290-299, 400, 415, 421, 423-429, 437, 440, 443-444, 460-466, 472-473, 502, 505-506, 515-517
 'A Real Durwan', 462-466
 'A Temporary Matter', 424, 426
 'Interpreter of Maladies', 423, 437, 515-517
 'Mrs. Sen', 421, 426, 428-429
 'Sexy', 290-299
 'The Third and Final Continent', 425-427, 443-444
 'The Treatment of Bibi Haldar', 54, 462-466, 502
 'This Blessed House', 460-461
 'When Mr. Pirzada came to dine', 415, 423-424, 427, 437, 440
- LAHIRI Jhumpa, *Unaccustomed Earth*, 59, 71, 73, 94, 103, 106, 108, 117, 167-173, 175, 206-213, 216, 242, 266-269, 290-291, 310, 400, 421-424, 426-427, 438-442, 465, 501, 502-507, 530, 546
- 'A Choice of Accommodations', 291, 423
 'Hell-Heaven', 94, 173, 291, 465, 501, 530, 546
 'Only Goodness', 117, 291, 438, 440, 465, 505-507
 'Nobody's business', 106, 291, 439-442, 502-505
 'Unaccustomed Earth', 168-171, 173, 266-269, 291, 400, 426-427, 438, 441, 465
 Part Two: Hema and Kaushik, 72, 103, 117, 167, 171, 175, 206-213, 216, 400
 'Going Ashore', 171, 206-213, 216
 'Once in a Lifetime', 212
 'Year's End', 103, 175, 210
- ZHANG Jenny, *Sour Heart: Stories*, 64, 66, 72-73, 75, 114, 147, 157, 175-183, 195-203, 221-225, 227, 241, 262-265, 284-290, 400, 412, 415, 445-452, 459, 487, 493, 529, 538, 545, 557
 'My Days and Nights of Terror', 225, 264-265, 287, 445, 538
 'Our Mothers Before Them', 178-179, 284-285, 445-446, 448, 529
 'The Empty the Empty the Empty', 445, 459, 538
 'The Evolution of My Brother', 157, 263, 285, 289-290
 'We Love You Crispina', 175-182, 195-199, 202, 221, 225, 227, 545
 'Why Were They Throwing Bricks?', 147, 445-446
 'You Fell into the River and I Saved You!', 147, 445-446

II. Index des noms

A

Abel Elizabeth, 58, 165, 210, 536, 537
Adichie Chimamanda Ngozi, 3, 11, 35, 54, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 84, 87, 98, 99, 105, 108, 117, 124, 125, 128, 136, 143, 153, 154, 156, 191, 193, 194, 214, 218, 233, 240, 241, 248, 249, 270, 276, 278, 279, 282, 283, 305, 306, 309, 321, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 404, 417, 418, 419, 420, 421, 425, 426, 452, 453, 454, 456, 457, 473, 496, 497, 498, 505, 507, 508, 510, 517, 548, 556, 557, 559
Adjerad Daniel, 326, 435
Adjerad Gabrielle, 99, 249, 276, 277, 305, 306, 356, 358, 374, 381, 480, 483, 519, 520
Aguiar Arun, 465
Ahmed Sara, 9, 27, 56, 58, 59, 101, 102, 103, 104, 108, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 126, 154, 155, 176, 177, 209, 242, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 272, 284, 287, 288, 291, 296, 306, 307, 309, 353, 379, 448, 449, 450, 451, 452, 475, 476, 490, 492, 493, 494, 520
Aiello Antonio, 47, 48, 49
Ajari Norman, 389, 390, 391, 393, 394, 477, 508, 509
Aji H el ene, 5, 324
Alarc on Norma, 25, 26, 30, 32
Alcoff Linda Martín, 27, 28, 104, 356
Aldama Arturo J., 36
Aldama Frederick Luis, 36
Alden Patricia, 163
Althusser Louis, 61
Alvarez Ana Cecilia, 51, 450
Anderson Bridget, 486, 549
Anzaldúa Gloria, 25, 54, 409, 519, 532, 533, 534
Apap Christopher, 293, 294, 295
Appadurai Arjun, 38
Appiah K. Anthony, 262, 516, 517, 520
Apter Emily, 60, 142
Arabian Soheila, 218
Ardoin Paul, 403, 445
Ashcroft Bill, 130
Attridge Derek, 471
Aubry Timothy, 568

B

Bacchetta Paola, 29
Backstrom Kirsten, 71, 405
Badouard Romain, 340
Bae Michelle S., 489
Bakhtine Mikhail, 137, 198, 199, 209, 416
Baldeschwiler Eileen, 399
Balestier Courtney, 43, 331, 333, 371, 557
Balibar Etienne, 62
Baruch Elaine Hoffman, 58, 237
Bataille George, 498
Bausells Marta, 85
Baym Nancy K., 335, 340
Beauvoir Simone de, 83, 106, 122, 123, 536, 538
Benavides O. Hugo, 436
Berger John, 107
Bergès Karine, 23, 24
Bergson Henri, 197
Berlant Lauren, 56, 57, 86, 88, 111, 155, 212, 241, 242, 270, 271, 272, 273, 276, 284, 287, 288, 289, 308, 352, 354, 402, 404, 405, 406, 409, 410, 411, 416, 425, 439, 441, 452, 527, 556
Bernard Catherine, 83, 85, 88, 108, 114, 115, 116, 120, 121, 433
Bernstein Charles, 21
Bernstein Robin, 478, 479, 480, 484, 487, 496
Bersani Leo, 205
Berthier Nancy, 407, 408
Besnier Niko, 132, 144
Bettelheim Bruno, 286, 287
Bettie Julie, 479
Bhabha Homi, 50, 218, 295, 453
Bhardwaj Ashutosh, 211
Bilge Sirma, 24, 25, 26, 27, 408
Blais-Billie Braudie, 66
Blanchot Maurice, 146, 156
Blocker Jane, 109, 110
Bloom Harold, 136
Blum Beth, 568
Boelhower William Q., 73
Bokanowsky Thierry, 386
Bolaki Stella, 58, 59, 64, 164, 165, 183, 230, 232, 252, 259, 260, 262, 300, 301, 302, 303

Bollinger Heidi Elisabeth, 212, 213, 422
 Boltanski Luc, 500
 Bonetti Kay, 189
 Bordo Susan R., 27, 111, 112
 Bourdieu Pierre, 442, 443, 444, 531, 532
 Bouson J. Brooks, 147
 Bowdre Karen M., 331, 332
 Boym Svetlana, 52, 413
 Bozorgi Shabnam, 54, 464
 Brada-Williams Noelle, 462, 463, 472, 473
 Brady Mary Pat, 409, 432, 433, 434, 435, 436, 437
 Brah Avtar, 24, 26, 28, 30, 32
 Braidotti Rosi, 50, 165, 168, 411
 Brancato Sabrina, 55
 Braziel Jana Evans, 258, 492, 493
 Brazier Chris, 64
 Brennan Teresa, 310
 Brennan Timothy, 60
 Brettell Caroline, 33, 34
 Brinkema Eugenie, 193, 402, 422, 423, 424, 426, 428, 429
 Brodie Ian, 322, 323, 326
 Broeck Sabine, 251, 252, 253, 257
 Brouillette Sarah, 45, 46, 60, 142
 Brown Caroline, 55
 Brown Elspeth H., 343, 344, 345, 346
 Brown Linda Joyce, 42, 52, 306, 527
 Brown Richard D., 345
 Brown Tim, 118
 Brown Wendy, 32, 33, 244
 Brugère Fabienne, 501
 Buckland Warren, 486
 Buckley Jerome Hamilton, 163
 Buell Lawrence, 59
 Burrows Victoria, 59
 Butler Judith, 28, 29, 30, 102, 103, 105, 108, 151, 180, 359, 375, 394, 395, 403, 531, 541, 542
 Byrne Eleanor, 186

C

Caesar Judith, 442
 Calderón Margarita, 130
 Capers Bennett, 365
 Carby Hazel V., 486, 487
 Card Claudia, 32, 476, 477
 Carpio Glenda, 323, 326, 328, 357
 Casamayou Maureen Hogan, 118
 Casanova Pascale, 46
 Cassin Barbara, 131, 139
 Castles Stephen, 44

Cather Willa, 41, 224
 Cessou Sabine, 521
 Cha Theresa Hak Kyung, 58, 90, 91, 92, 93, 138, 549,
 Chandra Ravi, 171, 174, 387, 388, 511, 527
 Chang Clio, 557
 Chang Yoonmee, 181
 Chapkis Wendy, 38
 Chavez Leo, 39
 Cheng Anne Anlin, 5, 37, 58, 59, 91, 93, 94, 351
 Cheung Floyd, 71, 501, 503, 504, 550
 Chihaya Sarah, 536, 537, 539, 543
 Chock Phyllis Pease, 39
 Chodorow Nancy J., 348, 536
 Chouard Géraldine, 433
 Chowdhury Sayandeb, 221
 Chu Seo-Young, 140
 Chua Shu-Ling, 65, 528
 Cisneros Sandra, 3, 11, 43, 46, 54, 63, 64, 66, 67, 68, 71, 74, 75, 78, 86, 143, 144, 152, 156, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 418, 419, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 452, 460, 461, 472, 473, 480, 489, 490, 491, 492, 518, 519, 520, 532, 534, 550, 559
 Citrin Jack, 557, 558
 Citton Yves, 347
 Clemmons Zinzi, 3, 11, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 75, 76, 78, 84, 85, 86, 87, 118, 119, 120, 157, 240, 243, 244, 248, 249, 315, 319, 321, 329, 330, 332, 333, 334, 341, 343, 344, 345, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 376, 377, 378, 381, 382, 385, 392, 472, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 544, 545, 556, 557, 559, 565
 Clifford James, 50, 51, 52, 231, 232, 233
 Clough Patricia Ticineto, 85
 Clover Carol J., 489
 Cobham Rhonda, 188
 Cohen Claire, 5, 279
 Cole Teju, 498, 504
 Collins Brian A., 88, 89, 130, 143, 409, 486
 Collins Jim, 88, 89, 130, 143, 409, 486
 Collins Patricia Hill, 88, 89, 130, 143, 409, 486
 Compagnon Antoine, 368
 Connolly-Cepurac Jade, 494, 495
 Constable Nicole, 241, 248, 250, 271

Constantinesco Thomas, 352, 353, 354,
376
Coontz Stephanie, 273
Cooper Tova, 503
Cossins Anne, 483
Courtois Cédric, 60, 163, 166
Couser G. Thomas, 317, 319, 320
Crawford James, 129
Crenshaw Kimberlé, 24, 26, 27, 29, 30, 83,
151, 409
Cripps Thomas, 332
Cruz-Gutiérrez Cristina, 54
Cudjoe Selwyn Reginald, 15, 21
Cunningham Landra J., 516
Cvetkovich Ann, 56, 111, 321, 384, 438,
441

D

Damrosch David, 60
Daniels Roger, 33
Das Veena, 437, 439, 440, 515, 517
Dasgupta Sanjukta, 530
Daum Meghan, 87
Davies Carole Boyce, 54, 165
Davis Angela Y., 25, 39, 524
Davis Emily S, 292, 299
Davis Rocío G., 401
De Lauretis Teresa, 24, 459
Dean Jodi, 322, 336, 337, 338, 339, 340
Dejong Timothy, 283, 284
Del Lungo Andrea, 169
Deleuze Gilles, 110, 164, 435, 472
Deluermoz Quentin, 420
Deo Meera E., 560
Deranty Jean-Philippe, 551
Derrida Jacques, 412, 414, 439, 500, 501,
502, 517
Dery Mark, 284
Dhingra Lavina, 71, 297, 501, 503, 504,
505, 550
Diawara Manthia, 330
Dimock Wai Chee, 59, 416
Dines Martin, 167
Dobkin Donald S., 33
Donato Katharine M., 50
Donnell Alison, 187, 188, 254
Dorlin Elsa, 184, 388, 389, 392, 393, 394,
474, 476, 487, 495, 518, 519, 538
Douglas Mary, 103, 329
Dowling David Oakey, 68
Doyle Jacqueline, 550
Droitcour Brian, 65

Dubreucq Éric, 491
Dufourmantelle Anne, 501, 544, 546
Dulk Allard den, 485
Dunn Maggie, 399
Dutton Wendy, 17

E

Edelman Lee, 57, 204
Edwards Justin D., 186
Egan Susanna, 119, 120, 316, 320
Ehrenreich Barbara, 32, 195, 196, 250,
264, 265, 476, 511, 512, 530
Eisenstein Zillah R., 508
Eisner Will, 407
Ejikeme Anene, 417, 418, 419, 420
Ellis Lorna, 237
Emenyonu Ernest N., 87, 191, 218, 508
Emerson Ralph Waldo, 88, 206, 401
Emery Mary Lou, 187
Empson William, 123, 124
Emre Merve, 536, 537, 539, 543, 561
Eng David L., 58, 375, 376, 377, 378, 379,
386
Epstein Andrew, 325
Epstein Steven, 120
Esplin Marlene, 128, 137, 143
Esposito Roberto, 119
Esty Jed, 58, 222

F

Fahs Breanne, 111, 112
Fairgrieve Amy, 472
Fanon Frantz, 83, 85, 107, 133, 134, 380,
389, 391, 392, 393, 477
Farahbakhsh Alireza, 54, 464
Fassin Didier, 386, 391, 497
Feder Helena M., 187, 188
Federici Silvia, 520
Feldman Margeaux, 135
Felski Rita, 58, 78, 171, 238, 315, 317,
318, 472
Fenstermaker Sarah, 28
Ferguson Roderick A., 231, 559, 561
Fiedler Leslie A., 186
Fisher Philip, 241, 441
Fitz Brewster E., 464, 465
Flores Luiz Felipe Baêta Neves, 413
Folliot Laurent, 257, 258, 260
Fongang Delphine, 50
Forde Chris, 548
Foster Travis M., 85, 516
Foucault Michel, 107, 301, 356, 389, 502

Fraiman Susan, 164
Frasch Delphine, 166
Fraser Robert, 136, 206
French Lydia, 288, 430, 431, 559
Freud Sigmund, 58, 102, 103, 153, 186,
188, 189, 199, 328, 375, 376, 386, 388,
420, 426, 428, 429, 456, 485
Frey William H., 45
Friedan Betty, 167, 169, 170
Froidevaux-Metterie Camille, 106, 166,
466, 563

G

Gabaccia Donna, 50
Gámez-Fernández Cristina M., 216
Garcia Tristan, 383, 510, 511, 513, 514
Gardner Martha Mabie, 37, 38
Garrau Marie, 83, 85, 86, 87, 93, 98, 99,
107, 108
Gates Henry Louis, 328
Geiser Myriam, 42
Genel Katia, 551
George Rosemary Marangoly, 52
George Sheldon, 57, 278, 498, 508, 550,
562
Gerken Christina, 34, 35, 40
Gilbert Sandra M., 17, 42, 44, 145, 490
Gilligan Carol, 31
Glenn Cerise L., 516
Glenn Evelyn Nakano, 475, 510, 513, 514,
546
Glissant Édouard, 50, 356, 472
Gordon Andrew, 500, 502, 504, 509
Gordon Avery, 374
Goyal Yogita, 278, 283, 354, 355
Gray Laura, 356
Green-Simms Lindsey, 457
Greenwald Smith Rachel, 84, 245, 247,
556
Grewal Inderpal, 45, 58, 60, 294
Greysen Naomi, 57
Grice Helena, 180
Grimstad Paul, 88, 100
Groensteen Thierry, 407
Guan Frank, 178
Guarracino Serena, 334, 339
Guattari Félix, 110, 164
Gubar Susan, 17, 145, 490
Guerra Ramón J., 152
Guignery Vanessa, 50
Gurba Myriam, 3, 11, 43, 63, 64, 65, 67,
68, 70, 72, 87, 105, 109, 110, 126, 127,

227, 228, 315, 320, 346, 347, 349, 355,
356, 357, 358, 360, 361, 374, 375, 381,
384, 385, 389, 391, 478, 481, 482, 483,
519, 520, 539, 556, 562
Gutterman Annabel, 67
Guzmán Joshua Javier, 30
Gyasi Yaa, 135, 195

H

Haag Pamela S., 240, 247, 270, 273
Habermas Jürgen, 439
Halberstam Jack, 185, 190, 195, 196, 197,
201
Halberstam Judith, 57, 71, 185, 204
Halbwachs Maurice, 415
Hall Stuart, 50, 164, 294, 374, 440
Hallemeier Katherine, 249, 498, 499
Halley Jean, 85
Halliwell Martin, 568
Haraway Donna J., 27, 184, 461
Harding Sandra, 27
Hardt Michael, 339
Harper Catherine K., 434
Harries Elizabeth Wanning, 270
Harris Anita, 246
Harris Ashleigh, 217
Harris-Perry Melissa V., 18
Hartman Saidiya V., 185, 251, 252, 255,
258, 261
Henke Suzette A., 321
Hennessy Rosemary, 61
Henry Astrid, 23, 100, 328
Hernandez Garcia Carmen A., 510, 511,
513, 514
Heuser Ryan, 557
Hill Collins Patricia, 24, 25, 26, 27, 88,
409
Hill Hamlin, 363
Hislop Maya, 35
Hoagland Ericka A, 32, 164, 476
Hoagland Sarah Lucia, 32, 164, 476
Hochschild Arlie Russell, 32, 250, 476,
511, 512, 515, 530
Hofstadter Richard, 225
Holcomb Gary E., 300, 301, 304
Hollinger David A., 174
Holmes Rachel, 372
Hondagneu-Sotelo Pierrette, 34, 514
Hong Cathy Park, 3, 11, 18, 20, 21, 46, 48,
63, 64, 65, 66, 68, 69, 72, 90, 125, 126,
127, 130, 132, 137, 139, 145, 148, 149,
315, 322, 323, 349, 362, 387, 403, 437,

451, 472, 483, 489, 518, 529, 540, 541,
547, 555, 556, 557, 558, 559, 560
Hong Grace Kyungwon, 561
Howard Maureen, 52, 68, 70, 98, 125, 174,
306
Hsu Madeline Yuan-yin, 487, 528
Hu Jane, 350, 351
Huggan Graham, 46, 60
Hull Akasha Gloria, 25
Hurtado Aída, 172
Hutton Margaret Anne, 511, 515, 517

I

Idowu-Faith Bimbola, 218
Iehl Dominique, 199
Ifeakandu Arinze, 84
Illouz Eva, 132, 249, 250, 276
Ingram Forrest L., 399
Inniss Lolita Buckner, 364
Irving Katrina, 527
Isaacs Camille, 336, 337, 338

J

Jackson Elizabeth, 460, 463
Jaggar Alison M., 27
Jameson Fredric, 217
Jankélévitch Vladimir, 301, 303, 305, 410
Jean-Paul, 5, 83, 86
Jencks Charles, 367
Joseph Gloria I., 523, 524, 525, 545
Jouanne Céline, 438
July Joël, 342, 432, 480

K

Kaklamanidou Betty, 243, 245, 248, 250
Kaplan Caren, 165, 166, 230, 232
Kaplan Carla, 77, 315, 316
Kazanjian David, 58, 375, 376, 377, 378,
379, 386
Keating AnaLouise, 533
Keen Suzanne, 475
Kelley Margot, 400, 540
Kembrey Melanie, 65
Kennedy J. Gerald, 402
Khakpour Porochista, 135, 361
Khanna Neetu, 559
Khoi Nguyen Diana, 69
Khoo Justin, 125
Kim Claire Jean, 528
Kim Jinah, 453
Kim Kyubin, 138, 141

Kim Sandra So Hee Chi, 140
Kincaid Jamaica, 3, 11, 15, 16, 17, 19, 20,
21, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 63, 64, 66, 68,
70, 74, 78, 114, 122, 146, 147, 166, 183,
186, 187, 189, 191, 203, 204, 206, 215,
221, 230, 231, 233, 240, 251, 252, 253,
254, 256, 257, 258, 259, 262, 269, 271,
272, 277, 278, 299, 300, 301, 302, 416,
472, 492, 510, 512, 514, 537, 559
Kingston Maxine Hong, 58, 66, 351, 505
Kisner Jordan, 18, 21, 72
Kohn Max, 153
Kong Belinda, 37, 178, 202, 209, 344
Koolhaas Rem, 215
Koshy Susan, 172, 173, 266, 268, 290, 422
Kral Françoise, 5, 50, 60, 92, 96, 129, 131,
136, 318, 411
Kristensen Lars, 244, 246
Krutnik Frank, 243

L

Labry Manon, 158
Lacoste Charlotte, 348, 349
Lahiri Jhumpa, 3, 11, 41, 45, 46, 50, 54,
57, 59, 61, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 75, 86,
89, 94, 99, 100, 103, 117, 148, 166, 167,
168, 169, 171, 172, 173, 175, 206, 212,
215, 216, 233, 241, 266, 268, 269, 290,
293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 349,
350, 351, 352, 353, 354, 404, 415, 421,
422, 424, 425, 426, 428, 429, 437, 438,
439, 440, 441, 442, 443, 460, 462, 463,
464, 465, 473, 497, 501, 503, 504, 505,
507, 515, 516, 517, 530, 531, 546, 550,
557, 559
Lal Malashri, 530
Lamming George, 164
Lancaster Lex Morgan, 557
Larcombe Wendy, 483
Larkin Lesley, 471, 474
Larson Wendy, 180
Latchaw Joan, 152
Lauretis Teresa de, 24, 26, 61, 164, 459
Lawson Welsh Sarah, 187, 188, 432, 433
Lazer Hank, 324, 325
Le Blanc Guillaume, 501
Le Reste Anne-Claire, 100
Lecerle Jean-Jacques, 28, 45
Lee Catherine, 37, 38, 277, 305
Lee Yong-Sook, 217
León Christina A., 5, 30
Levine Caroline, 124

Levine Lawrence W., 328
Levy Andrew, 68, 70
Lewis Jill, 523, 524, 525, 545
Lewis Simon, 516
Leyda Julia, 41, 575
Li Wei, 181
Liljeström Marianne, 27, 55, 85, 88
Lima Maria Helena, 183
Limerick Patricia Nelson, 226, 227, 229
Lionnet Françoise, 50, 61, 348
Lister Rachel, 400
Lloyd David, 18
Lombardi Bernie, 282
Lorde Audre, 25, 54, 72, 118, 120, 149,
155, 157, 177, 319, 519, 523, 527
Lorre Christine, 285
Lott Eric, 255, 486
Louvel Liliane, 441
Lowe Lisa, 35, 44, 52, 138
Lugones Maria, 532, 534
Luibhéid Eithne, 37
Luiselli Valeria, 229, 230
Lukács Georg, 238, 416, 417, 420
Lundén Rolf, 399

M

Macdonald Cameron Lynne, 511
Macé Marielle, 443, 540
Machado Carmen Maria, 437, 509, 510,
520
Macherey Pierre, 62
Madden T Kira, 447, 459, 566
Majerol Veronica, 52, 114
Malec Jennifer, 367, 521, 523
Mandel Leah, 287
Mann Coramae Richey, 334
Manning Nicholas, 5, 55, 75, 78, 84, 85,
86, 87, 88, 89, 90, 358, 363, 556
Mapp Edward, 332
Marche Stephen, 437, 438
Marchetti Gina, 93, 487
Marcuse Peter, 180
Marin Claire, 545, 546, 547
Marx William, 146, 147
Massey Doreen, 228
Massumi Brian, 87, 383, 406
Maxey Ruth, 55, 290
Maxwell Lauren Rule, 257
Mazierska Ewa, 244, 246
McClintock Anne, 17, 214, 268, 297
McCoy Shane A, 252, 257
McGurl Mark, 350, 352, 354, 406

McIntosh Peggy, 480, 481, 496, 507, 508
McKinney Jessica, 565
McWilliam Fiona, 403, 445
Meizoz Jérôme, 65
Melley Timothy, 100
Memmi Albert, 415
Mendoza Louis Gerard, 33, 36, 40, 41, 42,
43, 44
Menjívar Cecilia, 34
Mensah Maria Nengeh, 22
Meynard Cécile, 399, 401
Mianowski Marie, 167
Michaud Ginette, 500, 501, 502
Michaux Félix, 472, 540
Michie Helena, 55, 477, 549, 550
Michlin Monica, 5, 471, 475
Miller Mark J., 44
Mirza Fatima Farheen, 5, 507
Mishra Sudesh, 50
Mishra Vijay, 237
Misrahi-Barak Judith, 211
Mitra Madhuparna, 462, 464
Moeller Susan D., 343, 345, 346
Mohanty Chandra Talpade, 170, 171, 174,
511, 527
Mollow Anna, 134
Monaco Angelo, 421, 422
Moraga Cherríe, 519
Moretti Franco, 163, 191, 211, 237
Morris Ann R., 399
Morris Rosalind C., 96, 97
Morris Susana M., 537
Morrison Toni, 59, 147, 204, 378, 379,
471, 523, 537
Mufti Aamir R., 60
Mujčinović Fatima, 51
Mullen Harryette, 143, 433
Muller Gilbert H., 42, 44
Munos Delphine, 59, 175, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 517, 530
Muñoz José Esteban, 55, 56, 144, 200,
201, 361, 557
Mustich James, 419, 421

N

Nakamura Lisa, 338
Narjoux Cécile, 433
Natanson Jacques, 386
Negri Antonio, 339
Nelson Maggie, 95, 226, 227, 229, 231,
357, 434, 435, 437, 463, 503, 557, 566,
567, 568

Newsome Tucker C, 70
Ngai Mae M., 35
Ngai Sianne, 55, 75, 89, 90, 100, 102, 119,
138, 193, 300, 368, 403, 422, 423, 424,
425, 441, 446, 448, 449, 451, 455, 456,
555
Niedergang Pierre, 491
Nikolas Akash, 271
Nord Deborah Epstein, 5, 40, 41, 43, 167,
168, 226, 233, 288
Norlock Kathryn J., 448, 452
Normann Helene Gurandsrud, 432

O

Obama Barack, 97, 99, 308, 310, 334, 341,
367, 517
Ogbaa Kalu, 136
Oh Andrea, 64
Okolocha H. Oby, 218
Oliviero Katie E., 35, 36, 40
Omi Michael, 52, 97, 98, 124, 125, 174,
306
Ono Kent A., 488
Onwuachi-Willig Angela, 154
Oria Beatriz, 243

P

Paasonen Susanna, 27, 55, 85, 88
Pagé Geneviève, 157
Palmer Tyrone S., 472, 473, 474, 495, 496
Palumbo-Liu David, 46, 556, 557, 564
Parikh Crystal, 474
Parker Andrew, 532
Parnet Claire, 435
Paul Pamela, 558
Pedwell Carolyn, 57
Pellicer-Ortín Silvia, 51, 53, 471
Pereira Gabriela, 85, 87
Pérez Laura, 109
Perloff Marjorie, 367, 370
Perrin-Chenour Marie-Claude, 51
Perry Donna Marie, 15, 16, 229, 474
Pétillon Pierre-Yves, 222, 225, 226, 227,
229
Phelan James, 410, 411, 436
Phu Thy, 343, 344, 345, 346
Pinçonat Crystel, 40, 41, 42, 43, 51, 55,
73, 74, 411
Pinto Samantha, 53
Piterbraut-Merx Tal, 491
Platon, 295
Polanco Geraldina, 548

Pratt Lloyd, 416
Pratt Mary L, 165, 292, 293
Pratt Scott L., 89
Prentiss Campbell Ellen, 319
Prince Gerald, 325
Provost Mickaëlle, 83, 85, 86, 87, 93, 98,
99, 107, 108
Przybylo Ela, 220, 221
Puar Jasbir K., 30, 31, 61, 157, 454

Q

Quayson Ato, 453, 466

R

Rabatel Alain, 435
Racho Suzie, 43
Radway Janice A., 240, 272, 274, 280, 306
Rahiminezhad Vida, 218
Ramsey Kate, 495
Rancière Jacques, 183, 427, 465, 541, 551
Reddy Vanita, 61, 294, 296, 297, 298, 299
Regard Frédéric, 53, 54
Reichard Raquel, 67
Reynès-Delobel Anne, 86
Rich Adrienne, 145, 152, 153, 154, 232,
272, 366, 521, 522, 523, 524, 525, 526,
529
Richard Jean Pierre, 46, 140, 194, 203,
204, 225, 322, 323, 345, 474
Richomme Olivier, 174
Riley Denise, 121, 122, 123, 125, 126,
127, 128, 129
Roberts Tomi-Ann, 112
Rodrigues Sara, 220, 221
Rodriguez Estrada Roberto, 183, 223
Rodriguez Eva, 184
Rodriguez Ivette, 453
Rohy Valerie, 202, 203, 420, 421
Rojas Alberto, 344
Romano Claude, 438
Romines Ann, 440
Ross Fiona C., 373
Rotberg Robert I., 371, 372, 373, 374
Rothberg Michael, 471
Rudrappa Sharmila, 170
Ruti Mari, 566

S

Sabatier Diane, 45, 50, 402, 460, 461
Saïd Edward Wadie, 52, 133
Saint Augustin, 406

Salcido Olivia, 34
Samanta Sugata, 421
Sánchez Prado Ignacio M., 130, 559
Sandage Scott A., 196
Sanders Barry, 363
Sandoval Chela, 239
Sapiro Gisèle, 63, 442, 443
Sartre Jean-Paul, 176, 197, 273
Saunders Corinne J., 239, 250, 447
Savin Ada, 435
Schalk Samantha Dawn, 136
Schmid Monika S., 147
Schmidt Peter, 59
Schulman Norma, 323, 327
Schultermandl Silvia, 57
Schwarz Bill, 164
Scott Bede, 559
Scott James C., 150
Sedgwick Eve Kosofsky, 29, 149, 185,
189, 356, 458, 459, 472, 567
Sehgal Parul, 87, 384
Seiler Hélène, 442, 443
Seizer Susan, 323
Sessions Ina Beth, 410
Sexton Jared, 283
Shah Sejal, 21
Shankar Lavina Dhingra, 297, 351
Shankar Subramanian, 33, 36, 40, 41, 42,
43, 44
Shaw Lytle, 324, 540
Sheffer Jolie A., 240, 241
Sheth Falguni A., 31
Shih Shu-mei, 61
Shildrick Margrit, 502
Shohat Ella, 362
Shukla Nikesh, 44
Siccardi Julia, 64, 71, 219
Sigona Nando, 355
Sills Julia, 490, 491, 492
Simonson Jocelyn, 334
Singh Amritjit, 59
Skinner Burrhus Frederic, 96
Smith Barbara, 24, 25, 26, 402
Smith Ian, 253, 255, 259
Smith Jennifer J., 399, 400, 401, 402, 403
Smith Neil, 215, 217
Smith Rogers M., 527
Smith Sidonie, 73, 316, 318
Smith William A., 450
Snell Marilyn Berlin, 21
So Richard Jean, 46, 47, 49
Socolovsky Maya, 50, 54

Sohn Stephen Hong, 228
Sollors Werner, 40, 241, 277, 308, 309
Sommer Doris, 316, 532
Song Min Hyoung, 57, 207, 208, 212, 213
Sontag Susan, 320, 350, 352, 360, 361,
411
Spartacus Josette, 147
Spillers Hortense J., 58, 105, 106
Spingarn Adena, 476
Spivak Gayatri Chakravorty, 51, 60, 62,
95, 96, 180, 463, 464, 466, 476, 503
Spoturno María Laura, 432
Stacey Jackie, 114, 115, 116
Stam Robert, 362
Stebbins Robert A., 322
Stephens Michelle Ann, 49
Stern Simon, 334
Stevens Paul, 324
Stockton Kathryn Bond, 57, 369, 479, 484,
485
Stoican Adriana Elena, 50
Stoler Ann Laura, 59, 292, 301, 303, 420,
453
Suarez Harrod J., 476
Suárez Modesta, 324
Sue Derald Wing, 402
Suleyman Chimene, 44
Szendy Peter, 430, 432

T

Tanner Tony, 278
Tate Lewis Alison, 66
Taylor Judith, 537, 538, 543
Tebbakh Sonia, 415
Tecún Dante Barrientos, 86
Tessman Lisa, 31, 474, 475, 495, 519
Tettenborn Eva, 293
Thaggert Miriam, 330, 331, 332, 334
Thoma Pamela S., 527, 528
Thomas-Cambonie Héloïse, 137, 139, 140
Thompson Dennis F., 371, 372, 373, 374
Threadgold Steven, 443, 444
Ticktin Miriam, 38, 497, 500, 502
Tiffin Helen, 130, 187, 254, 255
Tillard Patrick, 146, 147
Tisseron Serge, 116
Tofantshuk Julia, 51, 53, 471
Tolentino Jia, 176, 177
Tomkins Silvan S., 90, 103
Toomer Jean, 563
Toppelberg Claudio O., 130, 143
Toth Naomi, 369, 401

Travis Trysh, 85, 568
Tunca Daria, 306, 417

U

Ussher Jane M., 378

V

Vasconcelos Sandra G. T., 186
Vázquez David J., 558
Vera Hernán, 500, 502, 504, 509
Verley Claudine, 441
Vernadakis Emmanuel, 399, 401

W

Wald Priscilla, 117
Walker Alice, 23, 25, 26, 54, 474, 508
Walker Rebecca, 23
Wallace Cynthia R., 53, 473
Wallace David Foster, 485
Wallerstein Immanuel, 62
Wang L. Ling-chi, 33, 135, 178, 351
Ward Elizabeth Jane, 274, 275
Warwick Research Collective, 142
Waters Patricia L., 112
Watson Alexandra, 72, 371, 522, 523, 544, 545
Watson Julia, 73, 316, 318
Weik Taylor, 70
Weingrod Alex, 50
Weinstein Cindy, 416
Welter Barbara, 479
West Candace, 28, 145
Wezerek Gus, 46, 47, 49
Whitehead Anne, 425, 475
Wiegman Robyn, 113, 305
Williams John, 319
Williams Raymond, 3, 61, 74, 88, 561
Williams Ruth, 137
Wilson Richard Ashby, 345
Winant Howard, 52, 97, 98, 124, 125, 174, 306
Winch Alison, 543

Winnicott D. W., 388
Winters Mary-Frances, 451
Wise Tim J., 97, 99
Wlodarczyk Justyna, 42, 239, 366
Wolff Janet, 164
Woolf Virginia, 17, 163, 165, 401
Wordsworth William, 17, 146, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260
Wyatt Jean, 57, 156, 278, 473, 498, 508, 550, 562

X

Xiang Sunny, 351
Xu Wenying, 180

Y

Yap Audrey S, 436, 483
Yassine-Diab Nadia, 54, 60, 230, 231
Yeoh Brenda S. A., 217
Yoshino Kenji, 94
Yost David, 17, 146
Young Iris Marion, 27, 28, 86, 106, 364
Young Robert J. C., 301
Yuval-Davis Nira, 39, 454, 455, 461

Z

Zaleska Monica, 69, 545
Zamora Javier, 433
Zelizer Viviana A. Rotman, 485
Zeniter Alice, 561, 562
Zhang Jenny, 3, 11, 44, 47, 48, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 78, 87, 113, 114, 123, 129, 130, 141, 142, 148, 150, 157, 158, 166, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 191, 195, 196, 197, 198, 202, 221, 223, 225, 233, 262, 263, 264, 265, 269, 270, 284, 285, 287, 404, 412, 413, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 459, 487, 488, 528, 538, 545, 547, 557, 559, 564, 565, 566
Zhou Min, 178, 181
Zimmerman Don H., 145

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE.....	11
INTRODUCTION	13
I. Féminisme, migration et marché de l'édition	22
1. Un nouveau féministe autour de la différence	22
a) <i>Des origines contestées</i>	23
b) <i>De nouvelles compréhensions de la différence</i>	26
- La différence comme expérience	26
- La différence comme rapport social.....	28
- La différence comme subjectivité	29
- La différence comme expérience morale.....	31
2. Un contexte migratoire où perdurent des logiques d'exclusion	33
a) <i>1965, une loi d'ouverture ?</i>	33
b) <i>Good migrants and bad migrants</i>	34
c) <i>Femmes immigrantes et frontière morale</i>	36
3. Transformations contemporaines dans la littérature diasporique	40
a) <i>Une tradition ancienne et une nouvelle littérature d'« immigration »</i>	40
b) <i>Facteurs d'explication</i>	44
c) <i>Discriminations politiques sur le marché</i>	46
II. Différences et sentiments dans la recherche contemporaine	49
1. Les études diasporiques et le genre	49
2. Les études littéraires féministes, queer et les « race studies ».....	53
3. Les études postcoloniales, la littérature monde et l'approche matérialiste	59
III. Questions de corpus et méthode	63
1. Un réseau agonique	63
2. Description du corpus : littérature d'immigration et « endofiction »	70
3. Problématisation : une structure de sentiment conflictuelle et amoralité.....	74
a) <i>Structure de sentiment, expérience et subjectivité des dominations</i>	74
b) <i>Conflictualité et socialité</i>	76
c) <i>Amoralité</i>	78
IV. Dynamique de la thèse	79

CHAPITRE 1 DIFFÉRENCES, SENTIMENTS NÉGATIFS, CORPS ET LANGAGE
..... 81

I. Matérialité des dominations : différences corporelles	90
1. Crise de l'apparition.....	90
a) <i>Effacements</i>	90
b) <i>Scrutées</i>	100
2. Symptômes	108
a) <i>Défigurations</i>	108
b) <i>Réactions</i>	114
II. Langage et émotions troubles : dire les différences	121
1. Noms, pouvoir et mauvais sentiments	121
a) <i>Injures</i>	121
b) <i>Discipline de la langue officielle</i>	128
2. Politique des langues.....	132
a) <i>Émotions standard</i>	132
b) <i>Bad English</i>	136
3. Du silence à l'explosion et retour	144
a) <i>Silences</i>	145
b) <i>Vers l'explosion</i>	151

CHAPITRE 2 SE SENTIR IMMOBILE : BILDUNGSROMAN, STASES, CHUTES ET RETOURS161

I. Prisons domestiques	166
1. L'enfermement public chez Jhumpa Lahiri.....	167
2. Poétique de l'écrasement et des espaces confinés chez Jenny Zhang.....	175
3. Geôles gothiques chez Jamaica Kincaid	183
II. Chuter	191
1. La pesanteur d' <i>Americanah</i>	191
2. « All our downward spirals » : l'art de l'écroulement chez Jenny Zhang	195
3. Menaces d'absorption et de noyade chez Jamaica Kincaid.....	203
III. Voyager ?	206
1. Tourismes mortels chez Jhumpa Lahiri	206
2. « She's gone, she's learned and she's conquered » : apprentissage de la laideur et modernité capitaliste nigériane dans <i>Americanah</i>	213
3. Retourner au berceau chez Jenny Zhang	221
4. « Roadtrips ».....	224

CHAPITRE 3 ROMANCE ET COMMUNAUTÉ : DÉSAFFILIATIONS AMOUREUSES ET BONHEUR IRRÉEL.....235

I. Romances, libéralisme et néolibéralisme	242
1. La communauté néolibérale de la comédie romantique dans <i>What We Lose</i>	242
2. Épanouissements naturels du sujet libéral.....	251
a) <i>Jonquilles cruelles et poursuite du malheur dans Lucy</i>	251

b) <i>Capitalisme, divinité et liberté chez Jenny Zhang</i>	262
c) <i>Naturalisations masculines chez Jhumpa Lahiri</i>	266
II. L'irréalité de la romance	270
1. Contes de fées dans <i>Lucy</i>	270
2. Croyances et illusions chez Chimamanda Ngozi Adichie.....	276
3. Rêves de « good life » chez Jenny Zhang	284
III. Romances interraciales	290
1. Globes et communautés internationales dans « Sexy » de Jhumpa Lahiri.....	290
2. Amour, ironie et distance chez Jamaica Kincaid	299
3. Surveillance de l'amour interracial chez Chimamanda Ngozi Adichie	305
CHAPITRE 4 COMPASSION, THÉRAPIE ET AUTHENTICITÉ DES ÉMOTIONS :	
LE GENRE DU MEMOIR A L'ÉPREUVE DES DIFFÉRENCES	313
I. Sympathie et narrataire	321
1. <i>Minor Feelings</i> et le modèle sadique du « stand up ».....	322
2. Zinzi Clemmons et le regard « oppositionnel ».....	329
3. L'écriture du blog et le cannibalisme chez Chimamanda Ngozi Adichie	334
II. Possibilité de la compassion et authenticité des sentiments	341
1. Compassion pour les bourreaux.....	341
2. Impersonnalité, retrait ou exhibitionnisme de la douleur	349
3. Spectacles émotionnels	356
4. La charge de la preuve	364
III. Impossibles thérapies	374
1. Fantômes et mélancolie	374
2. Chaos et désordre.....	380
3. Psychanalyses ratées	385
a) <i>Histoires de transfert dans Minor Feelings</i>	385
b) <i>Psychanalyse et pathologisation dans What We Lose</i>	390
CHAPITRE 5 CYCLES DE NOUVELLES, PRÉSENT DE CRISE, FUTUR	
ANGOISSÉ, RÉPÉTITIONS ET DIFFÉRENCES.....	397
I. Présent, passé et anxiété	404
1. Le présent inquiet chez Sandra Cisneros.....	404
2. Le passé, entre hypermnésie et amnésie.....	411
3. La nouvelle et l'Histoire des émotions.....	416
4. L'angoisse dans <i>Interpreter of Maladies</i> et <i>Unaccustomed Earth</i>	
de Jhumpa Lahiri	421
II. De la répétition de la violence	430
1. La loi des séries chez Sandra Cisneros.....	430
2. Insensibilité et ennui, disparition des événements dans l'ordinaire chez Jhumpa	
Lahiri.....	437
3. L'art de la litanie chez Jenny Zhang	445
III. Coupures et différences	452

1. L'original et la copie : envie et mauvais exemples dans <i>The Thing Around Your Neck</i> de Chimamanda Ngozi Adichie	452
2. Excentriques	459
3. La solitude de la subalterne	462
CHAPITRE 6 ÉTHIQUE ET POLITIQUE : LA RELATION A L'ÉPREUVE DES SENTIMENTS NÉGATIFS	469
I. Innocence et impureté des jeunes filles	477
1. Innocence et blancheur	478
2. « Mauvaises filles »	486
II. Pouvoir et soin	497
1. Générosité et domination	497
a) <i>Sauveurs blancs</i>	497
b) <i>Frères lésés</i>	505
2. La contrainte au soin	510
3. Figures du soin et ambivalence	520
a) <i>Maternité et sentiments négatifs</i>	521
b) <i>Mères-nation</i>	527
III. Repenser la reconnaissance	535
1. Amitiés et conflit	535
2. Ingratitudes	543
CONCLUSION	553
Désunion, genre littéraire et multiculturalisme critique	555
Silence, vie psychique du pouvoir et « mauvaises lectures »	561
Soin de soi et politique	564
BIBLIOGRAPHIE	571
I. Sources Primaires	573
1. Œuvres du corpus principal	573
<i>Romans, essais et recueils de nouvelles</i>	573
<i>Traductions</i>	573
2. Autres œuvres littéraires citées	573
3. Textes critiques et entretiens	574
4. Autres sources primaires sur le contexte éditorial et démographique	578
II. Sources critiques et théoriques secondaires	580
1. Critique littéraire spécifique au corpus	580
<i>Comptes rendus critiques des œuvres</i>	580
<i>Sources critiques sur les autrices du corpus</i>	580
2. Critique littéraire générale	587
<i>Littérature postcoloniale et World Literature</i>	587
<i>Littérature d'immigration et des minorités états-uniennes</i>	588
<i>Féminisme, genre, queer studies et littérature</i>	591
<i>Affect studies, littérature et culture visuelle</i>	594

<i>Autres sources critiques littéraires</i>	596
<i>Histoire de l'art, cinéma et culture populaire</i>	600
3. <i>Autres sources théoriques</i>	602
<i>Études sur l'histoire du féminisme</i>	602
<i>Philosophie et sociologie : genre, sexualité, race, classe</i>	603
<i>Critique postcoloniale et marxiste</i>	610
<i>Sources critiques sur la migration</i>	613
<i>Psychanalyse, psychologie et études philosophiques sur les émotions</i>	616
<i>Autres ouvrages et articles</i>	618
INDEX	623
I. Index des œuvres	623
II. Index des noms	625
TABLE DES MATIÈRES	635