

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUBJECTIVITÉ ET ERRANCE DANS *LA MOITIÉ D'UNE VIE* ET *SEMENCES
MAGIQUES* DE V.S NAIPAUL ET *POSSESSION* DE KAMALA MARKANDAYA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANDRÉA ROY-BINETTE

MAI 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, Isaac Bazié, pour sa patience et sa gentillesse ainsi que ses perles de sagesse qui m'ont aidée tout au long de la rédaction de ce mémoire à approfondir mes réflexions. Merci de m'avoir donné le temps nécessaire et d'avoir su me pousser lorsqu'il le fallait.

Mes remerciements vont également à mes sœurs qui m'ont encouragée tout au long de la rédaction et, surtout, à ma mère pour tout l'enthousiasme qu'elle a manifesté envers mon mémoire. Merci pour votre amour et votre soutien.

Enfin, mes remerciements vont à la personne que les errances auront menée jusqu'à Montréal, mon cher et tendre Anandu. Merci pour tout, ce projet aurait difficilement vu le jour sans ton amour et toute l'aide que tu m'as apportée.

എനിക്കു് നിന്നെ ഇഷ്ടമാണ്

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I POÉTIQUE IDENTITAIRE : EXPÉRIENCE DU TEMPS	16
1.1 Errance et subjectivité	17
1.1.1 Définition de l'errance	17
1.1.2 L'identité narrative	23
1.2 L'héritage postcolonial	27
1.2.1 La langue	27
1.2.2 Le temps vu	31
1.3 Passation de l'Histoire : littérature et héritage	36
1.3.1 Transformation de soi dans le temps	39
1.3.2 Tentatives d'inscription dans l'Histoire	45
CHAPITRE II QUÊTE DE SOI ET ERRANCE	51
2.1 La quête identitaire	52
2.1.1 Éléments de définition : lieu et espace	53
2.1.2 Être chez-soi	57
2.2 Le pays natal	63
2.2.1 La possibilité du retour	63
2.2.2 Retour au pays natal	68
2.3 Lieux fantasmés, lieux vécus et communautés marginales	72
CHAPITRE III VERS UNE CRÉATION AUTORÉFLEXIVE	79
3.1 Création de nouveaux espaces d'expression de soi	80
3.1.1 Récits autoréflexifs	80

3.2 Écrire dans la langue de l'Autre	89
3.2.1 Hybridité	91
3.2.2 Ambivalence : identification à l'Autre	94
3.2.3 L'intertextualité : présence de soi et présence de l'Autre	101
3.3 Création et lieux d'énonciation	105
 CONCLUSION	 110
 BIBLIOGRAPHIE	 115

RÉSUMÉ

Le présent mémoire se consacre à la dynamique identitaire des personnages errants des romans *La moitié d'une vie* et *Semences magiques* du lauréat du prix Nobel de 2001, V.S Naipaul, et *Possession* de la romancière indienne Kamala Markandaya. Nous interrogerons ainsi le développement subjectif des personnages (Willie Chandran dans le cas des romans de Naipaul et Anasuya et Valmiki dans celui de Markandaya) à travers une prise de conscience du monde sujette au déplacement identitaire entraîné par l'errance. Dans un premier temps, nous analysons le rapport au temps et à l'Histoire des personnages. À l'aide des théories de l'énonciation et de l'identité narrative nous étudions la façon dont les personnages tissent un rapport au temps qui est constamment changeant et décalé des événements historiques qu'ils peinent à appréhender. L'étude de cette expérience du temps nous amène à considérer la quête de soi présente dans l'errance. L'analyse textuelle du corpus s'attarde ainsi, dans un deuxième temps, à l'étude de la dialectique entre le local et le global ainsi qu'à la pratique des lieux du sujet errant. Enfin, la subjectivité dans le prisme de l'errance ne porte pas seulement sur la façon d'être au monde des personnages, mais aussi dans la manière dont ils recréent leur monde par le biais de la création. Nous nous penchons ainsi sur la mise en abyme dans les œuvres afin d'en faire ressortir une poétique de l'hybridité dans laquelle les questionnements identitaires viennent remettre en question la légitimité des discours historiques et culturels. Nous montrons que la création, soit l'écriture et la peinture, engendre chez les personnages une démarche exigeante dans laquelle ils se représentent tout en analysant cette présence créatrice au monde.

Mots clés : errance, subjectivité, lieu, temps, histoire, création, mise en abyme, hybridité, Inde, origine, V.S Naipaul, Kamala Markandaya

INTRODUCTION

*La moitié d'une vie*¹ (2001) et *Semences magiques*² (2004) de V.S Naipaul et *Possession*³ (1963) de Kamala Markandaya sont des œuvres romanesques qui ont en commun de figurer des personnages en quête de soi, par le biais de l'errance. Celle-ci révèle la nécessité pour les personnages de quitter un lieu initial, l'Inde, pour la découverte de l'ailleurs. Elle est un mouvement intérieur qui pousse les personnages à explorer le vaste monde. L'errance prend racine dans le malaise identitaire éprouvé par les personnages alors qu'ils tentent de se faire une place dans leurs communautés d'origine. Il est juste dans ce cas de se demander dans quelle mesure les personnages sont marginalisés et mis à l'écart par leurs pairs. Afin de répondre à cette question, nous devons aborder le contexte sociopolitique dans lequel se situent les œuvres à l'étude, soit l'Inde postcoloniale des années cinquante et soixante. Les horreurs de la période coloniale sont encore fraîches dans la société et se font ressentir dans les dynamiques entre la nouvelle république et l'empire. Les personnages des œuvres de Naipaul et de Markandaya évoluent dans une société codifiée à l'extrême et à laquelle il leur est difficile d'adhérer selon la hiérarchie préétablie.

¹ V.S Naipaul, *La moitié d'une vie*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2002 [2001], 260 p. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *LMDV*, suivi du folio.

² V.S Naipaul, *Semences magiques*, Paris, Plon, coll. « Feux Croisés », 2005 [2004], 299 p. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *SM*, suivi du folio.

³ Kamala Markandaya, *Possession*, Paris, éditions Kailash, 2001 [1963], 261 p. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *PN*, suivi du folio.

La période coloniale joue un rôle structurant dans le développement des inégalités au sein de la société indienne. Afin d'étudier l'impact que la colonisation a eu sur l'Inde, quelques précisions historiques s'imposent. Il est en effet impossible d'analyser les tensions entre les diverses strates sociales sans aborder les dynamiques de pouvoir qui se sont mises en place avant la colonisation et qui ont été renforcées par celle-ci plus tard. Dans un premier temps, nous concentrerons notre attention sur la naissance du système de castes. Il ne s'agira pas de faire une analyse en profondeur de cette structure sociale, mais plutôt d'en faire une mise en contexte et de voir comment le système de castes s'est réifié. Dans un second temps, nous ferons un survol des colonisations en Inde en nous intéressant plus particulièrement à l'Empire britannique. Ce sera pour nous l'occasion de montrer de quelle manière la colonisation a transformé le système de castes. Cette présentation de l'histoire de l'Inde nous permettra de mieux comprendre le contexte sociohistorique des œuvres à notre étude.

L'Inde précoloniale

L'ère védique : la naissance du système de castes (1500-1200 av. J.-C.)

La période védique est cruciale afin de comprendre certains fondements de la société indienne. Elle marque l'émergence des textes canoniques de la religion hindouiste, les Rigveda. C'est lors de l'ère védique que s'est formé le système de castes. Celui-ci est composé de deux éléments : le varna et le jati. Chaque varna viendrait d'une partie du corps de Brahma, le dieu de l'univers. Les Brahmanes représenteraient la tête du dieu et possèderaient par extension le savoir. Ensuite, les Kshatriyas viendraient de ses bras et font partie de la caste guerrière. Les Vaishyas, les paysans, auraient pour origine les cuisses du dieu. Finalement, venant des pieds de Brahma, les Shudras sont des ouvriers. Les varnas définissent une classe sociale et plus précisément une occupation ou un métier et signifient « couleur ». Le jati, quant à lui, veut dire

« naissance ». Si nous ne retrouvons que quatre varnas, il existe cependant plusieurs jatis. Ceux-ci désignent plutôt la communauté dans laquelle les individus naissent. Il existe une cinquième catégorie qui évolue en dehors du système de varna et qui se trouve au bas de la hiérarchie sociale. Cette catégorie est occupée par des tribus ou encore des communautés telles que les Dalits ou les « intouchables ». Ces communautés qui évoluent en dehors du système de castes ont leurs propres traditions qui sont transmises oralement plutôt que par le biais des écrits.

Réification du système de castes

Les différentes perceptions quant à l'évolution du système de castes ont été énormément remises en question. S'il s'est transformé au cours des siècles et rigidifié lors du règne de l'empire Mughal et de la colonisation, les castes, quant à elles, n'étaient pas des données fixes dans l'Inde ancienne. En effet, le système de castes tel qu'on le connaît confond les sens des mots varna et jati. Il est évident que le jati est immuable puisqu'il est déterminé par la naissance. Cependant, les varnas, quant à eux, peuvent changer puisqu'ils désignent l'occupation des individus. Les castes n'étaient pas des ensembles rigides déterminés par la naissance et les individus avaient la possibilité de passer d'une caste à l'autre : « Le système de caste est loin d'être un système rigide dans lequel la position des composantes est fixe à jamais. Il y a toujours eu du mouvement entre les positions, et ce, surtout dans le milieu de la hiérarchie⁴. » Le système s'est réifié dans un premier temps lorsque l'élite brahmanique s'est accordé le monopole sur les textes sacrés interdisant du même coup l'accès des autres castes à l'éducation spirituelle. Les mouvements d'une caste à l'autre n'étaient toutefois pas impossibles, mais plus difficiles pour les membres des castes inférieures et les

⁴ M.N. Srivina, *Society Among the Coorgs of South India*, Oxford, Clarendon Press, 1952, p. 30. Notre traduction de : « The caste system is far from a rigid system in which the position of each component caste is fixed for all time. Movement has always been possible and especially in the middle regions of the hierarchy. »

communautés hors castes telles que les Dalits et les tribus. Ainsi, comme l'indique Sanjoy Chakravorty,

De toutes les inégalités venant du passé de l'Inde, le déni du droit à l'éducation et au savoir est probablement le plus inhumain et celui qui a eu le plus d'impact à long terme. Les peuples reposant sur la tradition orale ont été incapables de protéger et de revendiquer leur identité et leur histoire lorsque les colonisateurs ont commencé à organiser l'information sur l'Inde en un premier brouillon de l'histoire indienne⁵.

Lors de la colonisation, les Britanniques ont entrepris de restructurer la société indienne et d'en changer l'Histoire⁶. Les communautés dont la culture était transmise oralement ont particulièrement souffert de cette restructuration. Le système de caste est un phénomène complexe et la confusion entre varna et jati a entraîné des préjugés et des inégalités. Par exemple, un garçon né de parents brahmanes sera prêtre à son tour, ou encore une personne née d'une caste paysanne sera à son tour paysanne. À l'extrême, un individu provenant d'une caste ayant commis des crimes sera un criminel à son tour. Pourtant, bien qu'on ne puisse pas changer le milieu d'où l'on vient, il est possible pour un enfant de brahmanes de devenir paysan et vice versa. De plus, le mot « caste » est inexistant dans les textes sacrés puisque ceux-ci font plutôt référence aux varnas et jatis. Celui-ci provient du mot « casta⁷ » en portugais signifiant race ou encore espèce.

⁵ Sanjoy Chakravorty, *The Truth About Us : The Politics of Information from Manu to Modi*, Hachette India, Gurugram, 2019, p. 101. Notre traduction de : « Of all the iniquities (and inefficiencies) of India's past, this – the denial of the right to knowledge – may have been the most inhumane and may have had the longest-lasting effects. These people of the oral traditions were therefore unable to claim their own identities and histories when the colonizers began organizing information on India into the first draft of Indian history. »

⁶ Par souci de cohérence, nous utiliserons « Histoire » afin de distinguer le fait historique des « histoires » des personnages et des romans.

⁷ *Ibid*, p. 118.

Les colonisations européennes

Colonisation portugaise

Vasco de Gama fut le premier à trouver une voie maritime vers l'Inde après la chute de l'Empire ottoman. Avec l'accord du chef zamorin Saamoothiri Rajah, il installe le premier poste de traite à Calicut, maintenant connu sous le nom de Kozhikode, au Kerala. Le territoire portugais se concentrait majoritairement sur la côte ouest du sous-continent indien ainsi que le Sri Lanka. En 1505, Dom Francisco de Almeida est nommé par le roi Manuel 1^{er} pour devenir le premier Vice-roi en Inde, et auquel succède Dom Alfonso d'Albuquerque en 1509. Ce dernier a pris possession de Goa en 1510. Cependant, les plus grands changements apportés par Albuquerque sont l'implémentation d'une politique visant à marier les officiers portugais à de jeunes femmes indiennes et la conversion des Indiens au catholicisme. Le début de la présence coloniale portugaise débute en 1498 et prend fin en 1961⁸, soit près de 20 ans après le règne britannique. Lors du mariage de Catherine du Portugal et de Charles II d'Angleterre (1661), le Portugal cède les îles et une partie du territoire qu'il a conquis dans le sud de l'Inde à l'Angleterre.

La colonisation britannique

La présence de l'Empire britannique débute en 1600 avec la formation de la Compagnie des Indes Orientales. Son existence sur le territoire indien se justifiait d'abord par les intérêts mercantiles du commerce de produits de luxe tels que les épices et les tissus. Cependant, la compagnie gagne en expansion et en force jusqu'à prendre possession de trois grandes capitales de l'empire Mughal — Madras, Calcutta et

⁸ Goa, faisant partie des colonies portugaises, n'a pas obtenu l'indépendance en 1947. L'État est annexé à l'Inde seulement en 1961 lorsque le premier ministre, Jawaharlal Nerhu, envahit avec l'armée indienne l'ancienne colonie portugaise. Pour plus d'informations à ce sujet, lire *A Concise History of Modern India* (2012) de Barbara Metcalf et Thomas Metcalf.

Mumbai — avant 1700 et de conquérir le Bengal en 1757. Warren Hastings prend la direction de la Compagnie des Indes Orientales en 1772 et met en branle les *Regulations Acts*. L'objectif de ces derniers est d'uniformiser la société indienne afin d'en faciliter la gouvernance. Le besoin d'homogénéité de Hastings le poussait à concevoir la société indienne selon un ensemble de catégories distinctes ayant des coutumes et des lois établies par des textes sacrés. Tel que le mentionne Barbra Metcalf, « cette insistance sur une différence fondamentale entre “hindou” et “musulman” a réduit à seulement deux catégories une variété de communautés sectaires caractérisées par des coutumes et des pratiques distinctes, chacune définie par sa tradition textuelle⁹. » Ainsi, les communautés ne faisant pas partie de la catégorie « hindoue », mais ayant des pratiques et des croyances similaires y furent annexées, ce qui les propulsa du même coup en dehors du système de castes qui se réifiait¹⁰. Selon Hastings, la solution résidait dans la relecture des textes anciens. Hasting se mesurait toutefois à un problème de taille : les textes étaient seulement écrits en sanskrit et ne pouvaient être traduits que par une poignée de personnes. En 1776, Hastings forme un groupe d'intellectuels composé de pandits dans l'objectif d'entreprendre la traduction de différents textes de loi rédigés en sanskrit. Cette première ingérence dans l'ordre social en Inde a pour effet d'empêcher les mouvements des individus d'une caste à l'autre, et ce, à l'avantage de l'élite brahmanique. En effet,

La création d'un corps de lois fixe qui était nécessaire si les Britanniques devaient appliquer la loi hindoue, a inévitablement privilégié les textes Brahmaniques au détriment des us et coutumes locaux pouvant varier selon la caste et la région. Les pandits brahman, employés par la cour en tant que

⁹ Barbara Metcalf et Thomas Metcalf, *A Concise History of Modern India*, 3^e édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 58. Notre traduction de : « This insistence on a fundamental difference between 'Hindu' and 'Muslim' reduced a variety of sectarian communities characterized by distinct customs and practices to two, each defined through its textual tradition. »

¹⁰ Sanjoy Chakravorty, *The Truth about us : The Politics of Information from Manu to Modi*, op. cit., p. 17.

« law-finders » jusqu'en 1864, ont eu un rôle sans précédent dans la prise de décision¹¹.

Plus tard, ce seront les orientalistes qui auront la charge de traduire les textes anciens. À ce sujet, Edward Saïd indique que l'orientalisme participe d'un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre “l'Orient” et (le plus souvent) “l'Occident”¹². » La relecture et la traduction des textes anciens se sont donc effectuées dans l'objectif de codifier une société que les autorités britanniques ne comprenaient pas, mais aussi de la créer conformément à une image qui leur convenait. De plus, cette relecture était le fruit d'une véritable fascination des autorités britanniques qui étudiaient la société indienne et essayaient de la séparer en catégories homogènes. Pour les anthropologues, le système de castes était un composé d'éléments mesurables et quantifiables qui pouvaient être étudiés et hiérarchisés. D'abord une discipline scientifique, l'orientalisme est aussi « un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient¹³. » Nous pensons notamment aux premiers recensements qui cherchaient à organiser les individus selon leurs castes. Ceux-ci ont eu pour effet de confirmer les catégories sociales préétablies et ont construit un ensemble de lois afin de les renforcer. Ils étaient un outil de choix dans la régulation de la société puisqu'ils permettaient au Raj d'utiliser des textes afin de justifier des lois discriminatoires : « À la fin du dix-neuvième siècle, l'idéologie britannique a construit un système élaboré de différences “raciales” pseudoscientifiques portant non seulement sur des “tribus criminelles”, mais aussi sur des races “féminines”¹⁴ ». L'Empire

¹¹ Barbara Metcalf, *A Concise History of Modern India op. cit.*, p. 59. Notre traduction de : « The insistence upon a “fixed” body of law, necessary if the British were to administer Hindu law, inevitably privileged Brahmanical texts over local usages that varied by caste and region, and gave Brahman pandits, attached to the courts as “law-finders” until 1864, an unprecedented role in decision making. »

¹² Edward W. Saïd, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, [1978], p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴ Barbara Metcalf, *A Concise History of Modern India, op. cit.*, p. 112. Notre traduction de : « The insistence upon a ‘fixed’ body of law, necessary if the British were to administer Hindu law, inevitably privileged Brahmanical texts over local usages that varied by caste and region, and gave Brahman pandits, attached to the courts as ‘law-finders’ until 1864, an unprecedented role in decision making.»

britannique a donc construit un ordre social¹⁵ en se basant sur une compréhension de textes anciens qui lui convenait, et ce, sans considération des pratiques et des coutumes déjà existantes. C'est finalement au cours des années 1860 que les interprétations simplifiées des codes civils hindous furent réifiées et édictées en lois par les autorités.

L'autorité du régime britannique se consolide vers la fin du 19^e siècle, notamment avec la nomination du Marquis de Dalhousie en tant que gouverneur de la Compagnie des Indes Orientales (1848-1856). Celui-ci avait pour objectif d'unifier la souveraineté de l'empire britannique tant territorialement que juridiquement. Il était convaincu que pour y parvenir, il devait générer de nouveaux réseaux de communication et investir dans les moyens de locomotion. Il créa une commission dont le but était de confisquer la gouvernance de tous les royaumes dont le souverain serait mort sans héritier¹⁶. Avec les réformes apportées par Dalhousie, l'empire prend possession de sept états, dont le Punjab, le Rajasthan, le Bengal et le Maratha avec la célèbre bataille de Jhansi¹⁷. Après les révoltes de 1857, le contrôle passa des mains de la compagnie à celles de la couronne. En 1876, la reine Victoria est proclamée Impératrice de l'Inde. La fin du 19^e siècle est marquée par une grande famine (1876-78 et 1899-1900) et plusieurs conflits armés. Nous y retrouvons une exacerbation des tensions entre les diverses religions et la naissance de mouvements nationalistes. Il y a, par exemple, les actions du nationaliste extrémiste Bal Gangadhar Tilak. L'idéologie

¹⁵ La réification de la société indienne participe d'un ensemble de facteurs issus de la mauvaise compréhension qu'en avaient les autorités coloniales. La formation de la nation s'est construite sur ces confusions. Tel que l'indique Ernest Renan, « De nos jours, on commet une erreur plus grave : on confond la race avec la nation, et l'on attribue à des groupes ethnographiques ou plutôt linguistiques une souveraineté analogue à celle des peuples réellement existants. » Dans *Qu'est-ce qu'une nation?* 1882, p. 33.

¹⁶ En implémentant cette réforme, Dalhousie choisit d'ignorer certaines pratiques employées pour remplacer les souverains morts sans héritiers, dont l'adoption de jeunes enfants.

¹⁷ Le combat qui a eu lieu à Jhansi est considéré comme l'une des premières révoltes de l'Inde contre l'empire britannique. En 1858, la reine de Jhansi, Rani Lakshmibai, défend son royaume contre un siège mené par Sir Hugh Rose. Elle est depuis considérée comme l'une des figures de proue du mouvement d'indépendance indien et de la résistance au Raj britannique.

de Tilak était basée sur la célébration d'une nation hindoue s'opposant au règne colonial. Ses demandes visaient à redonner le pouvoir au peuple indien de se gouverner¹⁸. En 1893, Tilak prend la parole lors du festival Ganapati célébrant la naissance du Dieu à tête d'éléphant, Ganesh. Cette fête est l'occasion pour Tilak non seulement de célébrer Ganesh, mais de partager un idéal politique d'une nation pro-hindou. Tilak participe à de nombreux festivals dans l'objectif de démontrer aux autorités britanniques l'unité des hindous, les opposants ainsi aux musulmans. Il demandera notamment à ses pairs de boycotter les événements organisés par la communauté musulmane telle que la célébration de Murrhaman — disant que c'était pour protéger les vaches — à laquelle ils prenaient part d'ordinaire. Bien que les actions de Tilak aient visé la reconstruction de l'Histoire dans une perspective anticoloniale, elles eurent aussi, paradoxalement, pour effet d'exacerber les tensions entre hindous et musulmans.

Mohandas Karamchand Gandhi est une figure emblématique du mouvement d'indépendance indien. Il avait pour projet une société éloignée du chaos organisé du capitalisme britannique pour un retour à la simplicité du village traditionnel indien. Pour le Mahatma, il n'était pas suffisant de renverser le pouvoir colonial, il fallait aussi reconstruire la société dans une optique où tous auraient la chance de se réaliser spirituellement. Il prend la tête du Congrès National Indien en 1921 et introduit un ensemble de stratégies révolutionnaires pacifiques basées sur la non-coopération. Les manifestations des années 40 n'étaient pas des mouvements pacifiques telles que celles menées du temps où Gandhi était à la tête du Congrès. Le 3 septembre 1939, le vice-roi Lord Linlithgow déclare que l'Inde se battra sous le drapeau britannique contre l'Allemagne dans la guerre qui se prépare. Les ministères du Congrès des provinces se

¹⁸ L'une de ses premières revendications concernait l'âge du consentement qu'il voulait élever à douze ans plutôt que dix ans. Selon lui, il ne revenait pas aux Anglais de choisir l'âge du consentement, mais aux hindous.

rebellent et démissionnent en bloc tandis que la Ligue Musulmane déclare son soutien envers l'empire. La Ligue, menée par Muhammad Ali Jinnah, profite de l'approbation du gouvernement britannique afin de passer la Résolution de Lahore (1940) demandant la création d'états indépendants où se trouvent les plus grandes concentrations de communautés musulmanes. Cet événement est le premier d'une série qui mènera ultimement à la demande de création du Pakistan. Le Congrès s'oppose à l'idée d'avoir des états religieux et insiste sur une unification naturelle du peuple qui va au-delà de la religion ou de la langue maternelle. Le Congrès Indien crée alors le mouvement *Quit India* (1942) demandant le retrait immédiat du Royaume-Uni sous peine de subir des révoltes qui agiteraient le pays. En réponse à cette exigence d'indépendance considérée comme un affront, les autorités britanniques emprisonnent tous les membres du Congrès jusqu'en 1945. Plusieurs manifestations se succèdent, notamment celles menées par les étudiants. Alors que les tensions montent entre le Congrès National Indien et la Ligue Musulmane, des révoltes éclatent dans le Nord du pays alors qu'hindous et musulmans se disputent le territoire. Les autorités britanniques en profitent alors pour proposer l'indépendance, mais selon le plan qu'elles ont concocté. Ce plan divise le territoire en groupes de provinces : deux de ces groupes contiennent la majorité des provinces du Nord et seraient dirigés par les musulmans tandis que le centre et le sud reviendraient aux hindous. Jawaharlal Nehru, successeur de Gandhi et chef du Congrès, s'oppose au plan proposé par les Britanniques. Les tensions augmentent et les massacres s'enchaînent, entraînant la mort de milliers d'individus dans les deux camps. Ce n'est que le 15 août 1947, après plus de quatre siècles de colonisation, que l'Inde devient finalement un pays indépendant avec à sa tête Nehru comme premier président, et que naît le Pakistan de Jinnah.

Présentation des œuvres à l'étude

Ce contexte historique particulier est notre porte d'entrée pour aborder les œuvres à l'étude des écrivains V.S Naipaul et Kamala Markandaya. Effectivement,

nous retrouvons dans les romans des tensions laissées par le passé colonial encore très récent ainsi que des conflits créés par les hiérarchies sociales du système de castes. Peu connue dans la francophonie, Kamala Markandaya est une écrivaine et journaliste indienne d'expression anglaise. Son œuvre compte plus d'une dizaine de titres dont *Nectar in a sieve* (1954) et *Possession* qui sera l'un de nos objets d'étude. Nous retrouvons dans ses romans des thèmes récurrents tels que des sujets en conflit entre les valeurs occidentales et orientales ou encore les confrontations de la société indienne avec le vaste monde. C'est dans ce contexte que s'inscrit le roman *Possession*, qui met en scène des personnages marginaux tentant de se faire une place dans leur société d'origine et leurs sociétés d'adoption. L'action du roman se déroule quelques années après l'indépendance de l'Inde et la fin de la Deuxième Guerre mondiale. À cause de son travail d'écrivaine, la narratrice du roman, Anasuya, connaît bien les allées et venues ainsi que les tensions qui ponctuent sa vie entre son Inde natale et l'Angleterre. Elle raconte sa rencontre avec Caroline Bell, riche héritière de l'empire colonial, et Valmiki, un jeune peintre délaissé par sa famille et sa communauté. Caroline prend ainsi Valmiki sous son aile et l'emmène avec elle en Angleterre. Elle lui offrira une éducation partielle qui a pour seuls objectifs de parfaire ses talents de peintre et de l'intégrer à la haute société anglaise. Markandaya présente des personnages tiraillés entre le lieu d'origine et la terre d'accueil. La vie à Londres sera pour Valmiki une longue période d'errance dans laquelle il perdra ses repères identitaires et spirituels. Personnages créateurs, Valmiki et Anasuya portent un regard critique sur leurs propres œuvres. Celles-ci sont le reflet du caractère ambivalent de leurs sentiments d'appartenance. En effet, le sujet de leurs créations, l'Inde, se manifeste sous forme de représentations issues des codes occidentaux. L'écriture et la peinture sont alors vécues en dissonance avec leur expérience subjective du monde. Les personnages seront ainsi amenés dans une longue quête identitaire qui se termine là où tout a commencé, soit dans le village où Caroline et Anasuya ont découvert Valmiki.

V.S Naipaul, quant à lui, est un écrivain bien connu dans le monde. Récipiendaire du prix Nobel de 2001¹⁹, Naipaul est un écrivain et essayiste trinitadien issu d'une famille indienne. L'œuvre de Naipaul présente des sujets dépossédés, des personnages qui se trouvent au carrefour de multiples communautés, sans jamais y prendre part. *La moitié d'une vie* et *Semences Magiques*, ses deux derniers romans, racontent l'histoire de Willie Chandran. Dans *LMDV*, le roman débute avec le récit du père de Willie. Celui-ci lui raconte sa révolution manquée et ce qu'il appelle la « vie de sacrifice » afin de suivre les traces de Gandhi. À cet effet, le père étant brahman, il décide de se marier avec une femme de la caste des intouchables afin d'accomplir ce qu'il considère être l'ultime sacrifice. Willie est donc un être « moitié-moitié » qui n'a pas de place ni dans la caste sociale de son père ni dans celle de sa mère. Dans la vingtaine, il va quitter l'Inde pour l'Angleterre où il poursuivra ses études. Son arrivée à Londres sera une grande désillusion. Naipaul nous offre ici le récit d'un homme divisé par ses origines sociales qui tente de trouver sa place dans le monde. Willie Chandran va donc errer entre l'Inde, l'Angleterre, une colonie africaine et Berlin. Le deuxième tome traite du retour de Willie en Inde qui sera pour lui une ultime tentative de prise en charge de l'Histoire qui se déroule sous ses yeux. Il tentera donc de s'enrôler dans une révolution communiste qui se déroule au Sud de l'Inde. Son entreprise se révèle être un échec et il se retrouve en prison jusqu'à ce qu'il soit rapatrié en Angleterre grâce à un livre qu'il a écrit pendant ses études.

Les romans *Possession*, *La moitié d'une vie* et *Semences Magiques* mettent donc en scène des personnages marginaux qui, n'ayant pas de place au sein de leur

¹⁹ L'académie suédoise décerne le prix Nobel de littérature à Naipaul « pour avoir mêlé narration perceptive et observation incorruptible dans des œuvres qui nous condamnent à voir la présence de l'histoire refoulée. » Son œuvre est récompensée notamment pour l'importance de certains de ses écrits tels que les romans *A House for Mr. Biswas* ou encore *The Mystic Masseur*. Académie suédoise, « The Nobel Prize in Literature 2001 », *NobelPrize.org*, en ligne, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2001/8426-v-s-naipaul-2001/>>, consulté le 12 novembre 2020.

communauté, les quitte pour explorer le vaste monde. Les personnages de ces romans sont des sujets cosmopolites et errants. Leur recours à l'art — l'écriture et la peinture — se présente alors comme une démarche permettant de poser leurs regards sur eux-mêmes et sur le monde. Nous nous pencherons par conséquent sur les diverses manières dont les personnages entretiennent un discours sur leur rapport à l'autre à travers des figures littéraires et picturales. Notre analyse prendra appui sur les théories postcoloniales à partir desquelles nous réfléchirons aux questions du développement du sujet errant. Nous postulons que par la mise en récit de l'errance, les œuvres créent de nouveaux espaces d'énonciation dans lesquels l'identité des personnages se forme. La confrontation à l'ailleurs et la rencontre de l'Autre deviennent alors des événements clefs de la constitution de la subjectivité. Les œuvres de Naipaul et de Markandaya invitent à repenser la poétique identitaire dans une perspective où celle-ci est constamment en mouvement et dont les rapports au monde extérieur sont plus qu'ambivalents. En effet, l'errance des personnages découle du contexte spécifique des tensions socioculturelles de la société indienne postcoloniale. Leurs déplacements ne relèvent donc pas seulement d'un fait physique. Selon Claudio Bolzman, l'errance, découlant d'une forme d'exil, provient d'abord de l'intérieur : « on se retrouve au ban de sa propre société, que l'on ne reconnaît plus, tout comme celle-ci ne les reconnaît plus en tant que membres légitimes. On est projeté hors de son monde tout en demeurant dans un premier temps sur place²⁰. » Ainsi, l'errance est un processus à la fois subjectif et spatial qui commence alors même que les personnages n'ont pas encore quitté l'Inde.

Le présent mémoire sera divisé en trois chapitres. Dans le premier, nous interrogerons les développements subjectifs des personnages dans le temps par l'entremise des théories entourant l'identité narrative. Nous commencerons dans un

²⁰ Claudio Bolzman, « Exil et errance », *Pensée plurielle*, vol. 35, no. 1, 2014, p. 45.

premier temps par étudier l'inscription de l'errance dans les discours identitaires des personnages. L'errance donnant lieu à des croisements et à des brouillages, elle est en soi une expérience qui transforme le regard des personnages sur eux-mêmes et sur le monde extérieur. Ce chapitre sera l'occasion d'explorer les questions entourant l'intériorité de l'errance. Nous interrogerons ensuite l'énonciation de ces ruptures et quêtes de soi engendrées par l'errance, et ce, à travers le rapport ambivalent à l'identification à l'Histoire de l'autre. Nous terminerons cette étude du développement avec le constat suivant : la façon dont la temporalité est vécue est essentiellement marquée par le lien tissé avec l'héritage qui crée une première expérience subjective du lieu.

Le deuxième chapitre s'attardera aux quêtes et explorations des personnages. Nous y étudierons le détachement d'avec le lieu d'origine et verrons que le voyage est lié à la quête identitaire. Nous analyserons notamment les tensions et les croisements entre les représentations d'un ailleurs idéalisé et la « réalité » en Inde. Le détachement du lieu originel devient également une prise de distance avec les héritages des sujets errants et un moyen de se créer une nouvelle mémoire et de nouveaux espaces de représentations. Ainsi, le lieu d'origine est une expérience fondatrice de l'identité et façonne les relations à l'espace des personnages. L'errance devient donc un moyen de mettre la mémoire en mouvement, laquelle va créer de nouveaux espaces de signification.

Le troisième chapitre sera consacré aux modalités d'autofiguration des personnages. Les précédents chapitres nous auront permis d'établir les bases d'une critique autoréflexive qui anime les personnages dans leurs rapports identitaires au monde extérieur. En effet, ceux-ci entretiennent des réflexions sur les représentations qu'ils se font d'eux-mêmes et du monde extérieur, notamment à travers l'écriture et la peinture. L'errance fait en sorte que les personnages portent un regard extérieur sur

leurs œuvres et développent un discours critique sur ces représentations et leurs propres processus de création. Il s'ensuit un effet de miroirs entre la narration des personnages et les objets qu'ils créent. La mise en abyme met en valeur la quête intérieure des personnages et la manière dont celle-ci se répercute dans leur recours à l'art. Ainsi, les personnages errent d'un pays à l'autre, d'une trame narrative à l'autre pour finalement retourner au lieu initial. Le recours à l'art révèle des figures hybrides dans lesquelles l'identification des personnages à l'Autre entre en conflit avec leurs héritages. Les processus d'hybridation relèvent de procédés intertextuels par lesquels les personnages tentent d'appréhender leurs expériences.

CHAPITRE I

POÉTIQUE IDENTITAIRE : EXPÉRIENCE DU TEMPS

Les romans de Naipaul et Markandaya se situent dans le contexte historique particulier de l'Inde postindépendance. Ils présentent des dynamiques sociales où les systèmes d'oppression coloniaux encore actuels forment le rapport au monde des protagonistes. Nous nous attarderons plus précisément au développement identitaire de certains personnages, soit Willie Chandran, Sarojini et Valmiki. Dans ce chapitre, nous commencerons par une définition de l'errance. Nous verrons alors les implications que cela engendre du point de vue de l'identité et de l'évolution subjective des personnages dans le temps. Ce chapitre se consacrera plus spécifiquement aux expériences du temps en lien avec l'errance dans la mesure où celles-ci nous informent de leur cheminement identitaire. L'errance est un phénomène qui se déroule d'abord de l'intérieur puisqu'elle est née du sentiment d'aliénation des personnages et qu'elle affecte leur rapport au temps. C'est pour cette raison qu'il nous semble plus à propos d'aborder en premier lieu cette composante de l'errance avant d'en analyser sa dimension spatiale. Nous définirons ainsi les concepts d'errance et d'identité narrative ce qui nous permettra de voir comment l'errance offre un développement subjectif qui se forme dans un ensemble de parcours plus ou moins continus. À la lumière de cette mise en contexte théorique, nous analyserons la manière dont l'héritage des sujets errants est formateur de leur expérience du temps. Dans le contexte où l'Histoire enseignée est en adéquation avec le passé colonial et procure donc une éducation et une vision du monde

qui leur sont étrangères, les personnages sont constamment placés en dehors du temps historique. Finalement, nous étudierons les tentatives d'inscription dans l'Histoire des personnages. Nous y retrouverons d'abord l'entreprise révolutionnaire de Willie Chandran et ensuite la place de la peinture dans le temps pour Valmiki.

Nous envisageons l'expérience du temps du sujet errant dans une optique où l'attachement à l'Histoire se déroule dans des mouvements contradictoires à l'intérieur desquels les personnages doivent trouver un moyen de faire la médiation entre l'Histoire de l'Autre et la leur. Le rapport à l'Histoire est ainsi composé de frontières poreuses et donne lieu à des représentations hybrides de soi. La façon dont l'errant éprouve le temps se manifeste ainsi dans les interstices créés par les confrontations entre les développements subjectifs et l'Histoire.

1.1 Errance et subjectivité

1.1.1 Définition de l'errance

L'errance est un motif qui a souvent été repris en littérature afin « d'exprimer des pertes, des déplacements, l'absence d'un lieu dans le monde, des ruptures, des sentiments d'exclusion et/ou de distanciation par rapport à la société dominante²¹. » Selon cette définition de Claudio Bolzman, l'errance est d'abord un sentiment d'écart entre soi et les autres, confinant alors les sujets errants à la marginalité. Chez Naipaul, posséder un héritage double²² fait en sorte que Willie et sa sœur n'ont de place ni dans la communauté de leur mère ni dans celle de leur père. Pour Markandaya, la marginalité vient de la vie d'artiste et de la non-conformité aux rôles que les personnages sont

²¹ Bolzman, « Exil et errance », *op. cit.*, p. 43.

²² Willie et Sarojini ont un double héritage dû aux statuts sociaux différents de leurs parents, le père étant brahmane et la mère, intouchable. *La moitié d'une vie* et *Semences magiques* sont remplis de personnages hybrides.

censés jouer dans leur société. Ainsi, Valmiki est considéré comme un simple d'esprit et envoyé en retrait de son village pour surveiller des chèvres. Bien que nous ne puissions penser l'errance sans inclure l'idée du mouvement et du déplacement, le fait qu'elle exprime aussi l'impossibilité d'être dans une communauté et dans un lieu initial soulève des questions entourant le lien d'appartenance. Ces mouvements et déplacements s'effectuent dans la conscience du sujet avant de prendre forme dans l'espace qu'il occupe. Si l'errance a pour point de départ les sentiments d'exclusion et des ruptures ressentis envers la collectivité, sa genèse se trouve dans l'histoire des personnages et plus globalement dans celle de la société dominante. Il est donc important de noter que le sentiment d'aliénation que les personnages vivent n'est pas que lié à la communauté, mais qu'il est d'abord intérieur.

L'errance a une double signification. Au sens d'*errare*, elle prend le sens de l'erreur ; comme l'indique Dominique Berthet, « c'est ce verbe qui, au figuré, signifie s'égarer. Référence à la pensée qui ne se fixe pas, qui vagabonde²³. » Dans cette définition de Berthet, l'errance possède une valeur morale puisque « ce verbe signifie aussi se tromper, avoir une opinion fausse, s'écarter de la vérité²⁴. » Cette première signification insiste donc sur les caractéristiques intérieures et intimes de l'errance du sujet. L'errance est une crise puisqu'« on la décrit comme une obligation à laquelle on succombe sans trop savoir pourquoi, qui nous jette hors de nous-même et qui ne mène nulle part²⁵. » Pensons notamment à Valmiki dans *Possession* pour qui le déracinement du lieu natal provoque l'égarement et une perte de soi. Or, cette déconnexion était déjà entamée alors qu'il était encore en Inde. Le cadre du paysage indien lui procurait cependant les repères suffisants afin de former un lien avec son lieu d'attache qui n'était

²³ Dominique Berthet, « Avant-propos », *Figures de l'errance*, L'Harmattan, Paris, 2007 p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

pas possible à travers les relations familiales et sociales. Le déracinement de ce lieu manifeste pour lui cette projection hors de lui-même dont parle Berthet.

L'errance est aussi une pratique déambulatoire et donc une pratique de l'espace. Au sens d'un *iterare*, elle signifie le voyage, errer d'un lieu à l'autre. Nous ne pouvons considérer l'errance sans les entrecroisements entre l'*errare* et l'*iterare*. Bien qu'elle ne soit pas toujours synonyme d'erreur ou de perte des repères, l'errance peut être, à travers les déplacements et les errements du sujet, synonyme d'une quête de soi. En effet, selon Alexandre Laumonier :

L'errance, terme à la fois explicite et vague, est d'ordinaire associée au mouvement, et singulièrement à la marche, à l'idée d'égarement, à la perte de soi-même. Pourtant le problème principal de l'errance n'est rien d'autre que celui du lieu acceptable. Il paraît difficile, par l'étude de ses représentations, littéraires ou autres, d'en cerner le territoire singulier, car l'errance n'est ni le voyage, ni la promenade, etc²⁶.

Ce lieu acceptable se manifeste dans les romans notamment par le recours des personnages à l'art ou encore, pour Willie Chandran, la recherche d'un lieu où se réinventer et échapper à sa condition de « moitié-moitié ». C'est à cet effet que « l'errant, en quête d'un lieu acceptable, se situe dans un espace très particulier : "l'espace intermédiaire"²⁷. » Dans la perspective de Laumonier, l'espace intermédiaire « serait le milieu, au sens d'un espace situé entre deux mondes, un espace délimitant, ligne ou limes, marges ou frontières, seuil, no man's land²⁸ ». L'expérience du déplacement permet aux personnages d'avoir un pied dans chacun des mondes qu'ils explorent et nulle part en même temps, puisqu'ils sont constamment en déplacement,

²⁶ Alexandre Laumonier, « L'errance, ou la pensée du milieu », *Magazine Littéraire*, N° 353 (avril), 1997, p. 20.

²⁷ *Ibid*, p. 22.

²⁸ *Idem*.

à côté. Plus encore, nous avançons que cette intermédialité caractéristique de la posture du sujet errant se couple avec une expérience tout aussi particulière du temps.

Afin de poursuivre la réflexion, nous devons aborder les questions entourant le développement subjectif dans le temps en lien avec la situation d'énonciation. Dans *Problèmes de linguistique générale 1*, le linguistique Émile Benveniste se penche sur la notion d'énonciation et de la formation subjective à travers le langage. Selon lui, le sujet se construit dans et par le langage. La subjectivité vient donc de la capacité du locuteur de se positionner en tant que sujet. Elle est à cet effet la conscience de soi qui surgit lors du contact avec l'Autre. Elle n'est donc pas « le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même²⁹ » et s'inscrit dans un rapport dialogique entre « je » et « tu ». Ce « je » qui établit un dialogue avec le monde est réactualisé à travers l'instance du langage. Benveniste insiste sur l'organisation linguistique de la temporalité. En soi, c'est à travers l'acte d'énonciation que le sujet forme son rapport au temps. En effet, tel que le formule Stéphane Mosès, « c'est à travers l'exercice du discours que la subjectivité projette un ordre dans le monde et le rend intelligible³⁰. » Alors que la subjectivité articule le rapport du sujet au monde, la temporalité « est produite en réalité dans et par l'énonciation³¹. » Selon Benveniste, seuls l'acte d'énonciation et sa prise en charge de la temporalité rendent compte de la présence dans le monde du sujet, car « l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le “maintenant” et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde³². » Benveniste introduit à cet effet la notion de temps chronique. Cette temporalité est ce qui nous permet de nous situer dans le temps. Ces repères temporels « nous disent au sens propre où nous sommes dans la vastitude de l'Histoire, quelle place est la nôtre parmi la

²⁹ Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale tome 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

³⁰ Stéphane Mosès, « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *Revue de métaphysique et de morale*, vol.4, no. 32, 2001, p. 106.

³¹ Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale tome 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 83.

³² *Ibid.*, p.79.

succession infinie des hommes qui ont vécu et des choses qui sont arrivées³³. » Comme nous le verrons, les repères temporels du sujet errant sont brouillés ce qui force le sujet à négocier les cadres de références différents et parfois en opposition de l'Orient et de l'Occident. Or, l'absence de repères temporels précis est problématique dans le développement identitaire du personnage qui doit alors trouver son rôle et sa place dans l'ordre du monde.

À la lumière des théories de l'énonciation de Benveniste, nous constatons que le rapport au temps est hétérogène au sens où celui-ci devient un phénomène discontinu, multiple et fragmenté. Sarojini³⁴ résume très bien la relation qu'elle et son frère ont avec le temps :

Il a découvert assez vite que je n'avais aucun sens du temps historique, que je ne voyais pas de différence entre cent ans et mille ans, ou deux cents ans et deux mille. Je connaissais notre mère et l'oncle de notre mère, et j'avais une petite idée de la famille de notre père. Au-delà, tout était vague, un *océan primitif* dans lequel flottaient et se croisaient des personnages [...] Wolf m'a expliqué que la date d'un livre est déterminante, que ça ne rime à rien de lire un livre si on ignore de quand il date, si on ignore combien il est éloigné ou proche de soi. Que la date d'un livre le situe dans le temps et qu'en lisant d'autres livres, en apprenant d'autres événements, on commence à avoir une échelle du temps grâce aux dates. Tu ne peux pas imaginer quelle libération ça a représenté pour moi. Quand je pense à notre histoire, je ne me sens plus sombrer dans une éternelle dégradation. J'y vois plus clair. J'ai une notion de l'échelle et de la succession des choses. (*SM*, p. 25, nous soulignons)

³³ *Ibid.*, p. 72.

³⁴ Sarojini Naidu (1879-1949) était une poétesse et activiste ayant milité pour l'indépendance de l'Inde. Le père de Willie nomme sa fille en son honneur dans l'espoir que celle-ci « bénéficierait de la même chance, car la poétesse Sarojini, si grande patriote qu'elle fût, et l'objet pour cette raison d'une immense admiration, était aussi d'une remarquable laideur. » (*LMDV*, p. 56)

Pour Sarojini, le temps historique est réduit à celui de sa famille et appartient à un temps mythologique³⁵. En effet, l'océan primitif dont elle parle est une référence à un épisode du *Bhagavata Purana* dans lequel Vishnu se repose dans l'océan Garbhodaka. Il se trouve alors dans l'univers tout en y étant extérieur. La référence est plus précise lorsque Sarojini prend l'exemple de Gandhi : « Tout comme Vishnu flottait sur l'océan primitif du non-être, Gandhi, en 1890 à Londres, flottait sur un océan de non-voir et non-savoir. » (*SM*, p. 24) Ainsi, la dépossession du sens historique est un fait qui ne touche pas seulement Sarojini et Willie. L'aliénation de l'Histoire n'est donc pas seulement un fait filial, elle est le propre des personnages postcoloniaux. Ainsi, c'est le passé historique et la mémoire de tout un peuple qui appartiennent à un temps qui leur est si lointain qu'il est perçu comme un fait mythique. Dans les romans, cet état contemplatif est aussi celui qui précède les tentatives d'inscription dans l'Histoire. La découverte du monde à travers les livres permet ainsi à Sarojini de se situer dans l'Histoire et d'agencer les événements afin de leur donner une certaine linéarité. En effet, comme le mentionne Janet Paterson, « la relation du sujet au temps (passé,

³⁵ À l'instar de ses personnages, Naipaul a également conscience de vivre dans un entre-deux temporel : « J'ai grandi avec deux conceptions de l'Histoire, presque deux conceptions du temps. Il y avait l'Histoire avec des dates. Cette Histoire concernait des peuples et des lieux étrangers [...]. Mais Chaguanas, où je suis né, dans une maison de style indien construite par mon grand-père, n'avait pas de dates. Si je lisais dans un livre que Gandhi avait lancé son premier appel à la désobéissance civile en Inde en 1919, la date me semblait récente. Mais 1919, à Chaguanas, dans la vie de la communauté indienne, était presque hors de portée de l'imagination. C'était un temps au-delà de la mémoire, un temps mythique. Au sujet de notre famille, la migration de nos ancêtres depuis l'Inde, je savais seulement ce que je connaissais ou ce que l'on me disait. Au-delà (et parfois même à l'intérieur) des souvenirs des gens, il y avait le temps sans date, les ténèbres de l'Histoire. C'est de ces ténèbres (étendues à l'espace comme au temps) que nous étions venus. L'Inde dans laquelle Gandhi, Nehru et les autres agissaient était historique et réelle. L'Inde de laquelle nous étions venus était extrêmement éloignée, presque aussi imaginaire que la terre du Ramayana, notre épopée hindoue. » V.S Naipaul, « Prologue to an autobiography », *Finding the Center*, London, Alfred A. Knopf, 1984, 2003, p.88-89 ; cité dans Myriam Louviot, « Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales », Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, département de lettres modernes, 2010, p.317. Cette conception du temps permet de penser les zones d'ombres qui accompagnent le temps mythique. L'aliénation provoquée par l'Histoire et la distance physique du lieu d'émission de la mémoire créent cette vision trouble des événements historiques.

présent) conditionne le rapport de son être au monde en tant que monde signifiant³⁶. » L'expérience du temps et le développement subjectif vont de pair lorsqu'il est question de prendre conscience de sa propre présence historique.

1.1.2 L'identité narrative

Nous voyons donc comment le rapport au temps détermine la manière dont les personnages appréhendent le monde extérieur. La notion d'identité narrative est essentielle afin de comprendre les entrelacements de l'Histoire et de la subjectivité. Selon Paul Ricœur, l'identité narrative est « la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative³⁷. » Celle-ci résulte de la fusion de l'Histoire et de la fiction. La notion d'identité narrative participe d'une vision plutôt constructiviste de l'identité dans la mesure où celle-ci se construirait dans le récit avec une certaine permanence dans le temps. En effet, selon Ricœur, « le récit construit le caractère durable d'un personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant la sorte d'identité dynamique propre à l'intrigue qui fait l'identité du personnage³⁸. » L'identité narrative est d'abord entendue dans le sens de mêmété, donc de l'idem. C'est justement la mêmété qui assure la permanence du sujet dans le temps. C'est grâce à elle que l'on peut identifier une personne d'un bout à l'autre du récit. C'est entre autres ce qui, pour reprendre les mots d'Amin Maalouf, « fait que je ne suis identique à aucune autre personne³⁹. » Nous retrouvons ensuite l'ipséité qui, quant à elle, entoure la notion du soi. L'ipséité a deux composantes, l'ascription qui est « l'assignation d'un agent à une action⁴⁰ » et l'imputation qui « revêt une signification explicitement morale⁴¹ ». Selon Ricoeur, l'ascription et l'imputation interviennent dans

³⁶ Janet Paterson, « Le Sujet en mouvement : Postmoderne, migrant et transnational », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, no.1, 2009, p. 15.

³⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 295.

³⁸ Paul Ricœur, « L'identité narrative », *Esprit*, vol. 7-8, no. 140-141, 1988, p. 301.

³⁹ Amin Maalouf, *Identités meurtrières*, Paris, Grasset, [1988], 2001, p. 18.

⁴⁰ Paul Ricœur, « L'identité narrative », *op. cit.*, p. 297.

⁴¹ *Ibid*, p. 298.

la question de la responsabilité de celui qui commet une action. L'identité renvoie ainsi à la reconnaissance de lui-même faite par l'individu.

Le sujet errant évolue dans un espace-temps discontinu qui est à la fois multiple et hétérogène. Ses balises identitaires sont sujettes à être déconstruites puisqu'elles sont en médiation constante avec l'Autre. Ainsi, bien que la notion d'identité narrative telle que développée par Ricœur soit essentielle à la compréhension des liens entre énonciation et Histoire, elle nous semble à elle seule insuffisante pour aborder les parcours identitaires des personnages errants. Bien que les travaux de Ricœur abordent la crise liée à la perte de l'identité, la notion parvient mal à relever la fragmentation de soi puisqu'elle vise plutôt la dé/construction de soi dans le récit. En effet, tel que l'indique Simon Harel, « la notion d'identité narrative permet de valoriser la dimension “constructiviste” de l'identité⁴². » Or, nous le verrons, l'expérience temporelle du sujet errant évoque plutôt une pensée de l'éparpillement et met en évidence la porosité des frontières identitaires. Nous complétons donc notre approche de l'identité avec la notion d'espace intermédiaire de Laumonier. Celle-ci permet la formation de perceptions singulières et transforme non seulement la façon dont les personnages entrent en dialogue avec le monde, mais aussi la compréhension qu'ils ont d'eux-mêmes et de leurs autoreprésentations. La pensée du milieu que décrit Laumonier est pour nous une autre façon de concevoir les identités hybrides. Car, si on se situe au milieu de frontières, celles-ci sont tout de même en interaction et ne sont pas hermétiquement fermées. Nous concevons alors l'identité et plus précisément le phénomène d'identification comme un processus d'hybridation :

l'identification est un processus qui consiste à s'identifier à un autre objet et à travers cet objet, autrement dit un processus qui consiste à s'identifier à un objet de différence [*otherness*], ce qui explique que l'agent [*agency*]

⁴² Simon Harel, « Demander refuge à la littérature : l'écriture expatriée de V.S. Naipaul », *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'université Laval, 2002, p. 8.

de l'identification — le sujet — est toujours lui-même ambivalent, de l'intervention de cette différence.⁴³

Selon Homi Bhabha, l'hybridité consiste en un « tiers-espace » dans lequel se créent de nouvelles formes d'identification et de représentations transculturelles. La condition hybride de l'errant implique un état d'ambivalence constante puisque son identité est le lieu où des agents d'identifications contradictoires se rencontrent. Nous verrons alors des identités fragmentées et dynamiques, sujettes tant à se construire au fil des événements et des déplacements qu'à se déconstruire. En effet,

L'expérience perceptive et mnésique essentiellement hétérogène du sujet l'amène à *se situer* individuellement et collectivement dans un espace-temps qui ne s'identifie pas à un lieu ou à un territoire ni à une tradition ou à une histoire, mais se ramifie en parcours ou en trajectoires, en intrigues ou en narrations⁴⁴.

Le regard que portent les personnages sur eux-mêmes et les autres véhicule une perception des voyages et autres détours empruntés, de la succession des événements, des nouvelles rencontres et des livres qu'ils ont lus. Tant d'agitations et de directions différentes tracent l'expérience des personnages en frontières plus ou moins poreuses. Dans la suite de ce chapitre, nous aborderons le cheminement de l'errant comme un parcours rhizomatique qui s'articule en connexion hétérogène à des agents d'identification extérieurs. Chaque nouvelle rencontre, chaque déplacement marquent un nouveau lieu d'énonciation et une nouvelle instance discursive. Ce « je » qui s'exprime n'est donc plus tout à fait le même à chaque énonciation et son rapport à lui-même et le monde s'en trouve changé. Alors, lorsque les personnages entrent en contact avec un nouveau lieu ou une nouvelle parcelle d'Histoire, une nouvelle connexion est créée. Le parcours identitaire de l'errant est également sujet aux ruptures. Selon

⁴³ Bhabha, Homi K. et Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace », *Associations Multitudes*, vo.3, no.26, 2006, p. 99.

⁴⁴ Pierre Ouellet, « L'identité narrative », *op. cit.*, p. 1.

Deleuze et Guattari, « une méthode de type rhizome ne peut analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres⁴⁵. » À ce titre, l'écrivain martiniquais Édouard Glissant reprend le concept du rhizome pour développer ce qu'il appelle l'identité-rhizome :

[I]a notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre⁴⁶.

De l'identité-rhizome découle la pensée de l'errance qui refuse l'idée des racines uniques et préfère garder le sujet dans un rapport ouvert à l'Autre. Alors que Glissant conçoit l'identité errante de façon plutôt positive, nous verrons que chez Naipaul et Markandaya, le rapport à l'Autre créé par l'errance peut être la source de malaises identitaires. Notons également que les personnages des romans à l'étude présentent une hybridité qui leur est intrinsèque. Ainsi, l'hybridité n'est pas seulement causée par les déplacements et le rapport à l'altérité. L'origine des personnages est marquée par l'hétérogénéité et l'errance vient complexifier des identités déjà en situation de crise.

Le rapport à l'Autre devient particulièrement problématique lorsque l'expérience subjective du temps faite par le sujet entre en collision avec celle de sa collectivité et s'oppose aux interprétations que celle-ci fait de l'histoire. Il s'agit dans notre cas du rapport de l'Inde avec l'Occident colonisateur et son lourd héritage postcolonial. S'ensuit une tension entre l'ancrage dans cet héritage localement, et la manière dont les personnages vont tenter de s'inscrire dans l'Histoire du monde. Chez Naipaul et Markandaya, ils ne cherchent pas forcément à s'inscrire dans une Histoire particulière,

⁴⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : Rhizome », *Milles plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 14.

⁴⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p.23.

mais tentent plutôt de trouver leur place dans l'ordre des choses à des moments et à des endroits précis.

1.2 L'héritage postcolonial

1.2.1 La langue

L'identité narrative se laisse percevoir à travers un ensemble d'énonciations. L'expérience perceptive des personnages ne nous est accessible que par le langage et les discours qu'ils entretiennent sur eux-mêmes et sur le monde. Ainsi, pour reprendre les mots de Stéphane Mosès, « le langage est porteur de signification, et c'est pourquoi il représente le médium à travers lequel l'homme donne sens au monde⁴⁷. » Le langage est par conséquent porteur de la subjectivité humaine « et, à partir de cette subjectivité, le monde qui s'ouvre à elle⁴⁸. » L'une des caractéristiques propres au langage est sa qualité métalinguistique. En effet, « la langue est le système interprétant de tous les autres systèmes sémiotiques, et ceci parce qu'elle seule est capable, non seulement d'articuler tous les autres systèmes de signes, mais aussi de se catégoriser et de s'interpréter elle-même⁴⁹. » Grâce à l'expérience subjective que l'on fait du langage, il est possible de réfléchir à l'usage que l'on en fait et aux significations qu'on lui donne.

Considérant que la langue participe à la mise en place d'une expérience de soi et du monde, celle-ci s'en retrouve forcément affectée lorsque la langue utilisée est imposée au sujet parlant. Dans *La moitié d'une vie*, Willie commence son parcours scolaire à l'école de la mission⁵⁰, la même où sont allés sa mère et les membres sa

⁴⁷ Stéphane Mosès, « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *op. cit.*, p. 94.

⁴⁸ *Ibid*, p. 99.

⁴⁹ *Ibid*, p. 95.

⁵⁰ Les Portugais furent les premiers à créer des écoles de la mission en commençant dans le Sud du pays. L'objectif des écoles de la mission était bien simple : pourvoir une éducation chrétienne et évangéliser les peuples colonisés. Bien plus tard, La Compagnie des Indes orientales prit en charge l'éducation — occidentalisant du même coup le système d'éducation — et, en 1835, Thomas Macaulay adopte une loi

famille avant lui. Les cours s'y déroulent en anglais et l'Histoire qui y est enseignée est celle de l'Occident. Tel que le mentionne Albert Memmi, l'héritage d'un peuple se transmet par

l'éducation qu'il donne à ses enfants, et la langue, merveilleux réservoir sans cesse enrichi d'expériences nouvelles. Les traditions et les acquisitions, les habitudes et les conquêtes, les faits et gestes des générations précédentes, sont ainsi légués et inscrits dans l'histoire⁵¹.

L'éducation transmise par les missionnaires n'est cependant pas celle de l'Inde et de ses habitants : « la mémoire qu'on lui constitue [au colonisé] n'est certainement pas la sienne⁵². » Willie se retrouve ainsi avec une version de l'Histoire dans laquelle il est toujours l'objet et non le sujet. Pour son père, l'apprentissage à travers les œuvres littéraires de l'Occident crée une rupture. Il s'agit pour Willie de sensibilités et d'expériences humaines que le système tente de lui inculquer en leur accordant une valeur universelle, alors qu'elles lui sont étrangères :

Je ne comprenais rien aux cours de licence. Je ne comprenais rien au *Maire de Casterbridge*. Je ne comprenais ni les personnages ni l'histoire, et j'ignorais à quelle époque elle se passait. [...] Quand je lisais ces poètes, j'avais envie de dire : « Mais ce n'est qu'un tas de mensonges. Personne ne ressent ces choses-là. » (*LMDV*, p. 27)

L'Histoire transmise au père de Willie est en confrontation directe avec celle de sa famille et de ses ancêtres. Ainsi, il est incapable de comprendre ce qu'il lit parce que c'est une Histoire imposée qui ne lui appartient pas. L'expérience subjective en est alors affectée puisque l'éducation reçue est dans la langue du colonisateur et l'Histoire

pour que l'éducation se déroule en anglais. Pour plus d'informations, voir : Rudolf C. Heredia, « Education and Mission : School as Agent of Evangelisation », *Economic and Political Weekly*, vol. 30, no.37, 1995, p.2332-2340.

⁵¹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé : (précédé de) Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 122.

⁵² *Ibid*, p. 123.

enseignée n'est pas la sienne. Les romans évoquent un univers dans lequel le père de Willie ne se reconnaît pas et qui s'avère être trompeur puisqu'il engage des expériences qui incombent à un ensemble de référents qui lui sont étrangers et imposés, et ce, au détriment de sa propre culture. La colonisation et les réformes qu'elle a engendrées dans le système scolaire semblent être à l'origine de l'exclusion des personnages de l'Histoire.

Comme nous venons de le voir, l'éducation est l'un des moteurs de la transmission de l'héritage. Selon Memmi, le colonisé se retrouve déchiré entre deux univers symboliques : celui imposé par le colonisateur — lors de l'édification d'un système qui privilégie son Histoire et sa langue — et celui de sa propre communauté. Ce déchirement est particulièrement symbolisé par le bilinguisme colonial⁵³. Cela commence dès lors qu'on interdit au colonisé d'utiliser sa langue ; celle-ci s'en trouve dévalorisée comparée à celle du colonisateur. L'exemple de Valmiki à qui Caroline interdit de parler en Tamil, et ce, même avec ses pairs, est éloquent : « Je lui ai défendu de parler toute autre langue, même avec le cuisinier. » (*PN*, p. 80) C'est donc au fil de ses voyages qu'il apprivoise l'anglais et en développe une maîtrise lacunaire dont l'accent emprunte les tonalités à diverses langues :

Il parlait anglais, un curieux anglais laconique, avec un accent moitié Tamil, moitié arabe — il avait les S torturé, les S à la place des F du premier, les R roulés du second — et il n'avait guère la facilité d'expression à laquelle plus ou moins je m'étais attendue. (*PN*, p. 57)

Ainsi, l'accent de Valmiki est un produit hybride dérivé de ses déplacements. Nous retrouvons le même phénomène chez Willie dont l'accent brouille les repères

⁵³ Le bilinguisme colonial tient de la dualité qui s'instaure entre la langue du colonisé et celle du colonisateur et leurs univers symboliques respectifs. Selon Memmi, la première confine l'individu en dehors de la sphère sociale instituée par le colonisateur. Le colonisé ne maîtrisant pas la langue du colonisateur est par conséquent « un étranger dans son propre pays. » (p. 124)

identitaires qui permettent aux membres de la communauté de sa femme de reconnaître son origine : « On ne pouvait me prendre pour un Goan. Mon portugais était laborieux et, curieusement, j'avais l'accent anglais. Donc, on ignorait d'où je pouvais sortir et on s'en tenait là. » (*LMDV*, p. 172) Nous voyons bien comment l'accent est, pour Valmiki et Willie, une façon de les situer dans le monde. L'errance vient toutefois troubler ces pistes identitaires et dans la même lancée brouiller leur origine en y ajoutant des tonalités étrangères. La langue d'expression joue un rôle central dans le développement identitaire. En effet, c'est grâce à ce premier rapport au langage que les personnages mettent en forme leur expérience sensible tout en participant à construire leur appartenance à leur société d'origine. Ainsi, la langue n'est plus aussi problématique chez Naipaul lorsque Willie a enfin l'impression d'être à sa place en Afrique : « Et un jour je me suis rendu compte que, de toute la semaine écoulée, je n'avais pas songé un instant à ma terreur de perdre l'usage de la langue et de mon moyen d'expression, presque la terreur de perdre le don de la parole. » (*LMDV*, p. 173) C'est grâce à la transmission de cet héritage que se développe le lien avec sa communauté et sa société. Prenons pour exemple Willie qui, enfant, s'exprimait en anglais :

Willie se dit dans sa tête, en anglais : « il n'est pas seulement un imposteur, mais un lâche. » la phrase ne sonnait pas juste ; il y avait une faille dans la logique. Alors il essaya une autre tournure. « Non seulement il est un imposteur, mais il est aussi un lâche. » L'inversion en début de phrase le tracassait, et le « mais » paraissait bizarre, le « aussi » également. (*LMDV*, p. 63)

La réflexion de Willie porte sur son père qui poursuit son vœu de silence en suivant l'exemple du mahatma plutôt que de lire le conte que son fils a écrit. À ce moment-là, Willie poursuit son parcours scolaire à l'école de la mission où il apprend l'anglais. Nous retrouvons donc ici le processus d'intégration d'une nouvelle langue et la façon dont celle-ci intervient lors de la formulation de sa pensée. Visiblement, l'usage de l'anglais comporte un défi de taille concernant la justesse de la langue alors qu'il tente

de décrire sa réalité indienne. Il s'en dégage un profond sentiment de fausseté où les mots manquent à leur signification et paraissent étranges. Ainsi, « *les deux univers symbolisés, portés par les deux langues, sont en conflit*. Ce sont ceux du colonisateur et du colonisé⁵⁴. » Ces langues entrent en conflit justement parce qu'elles offrent « des constructions diverses du réel⁵⁵ ». Nous retrouvons ainsi un sentiment de fausseté qui s'installe dans les perceptions des personnages alors que leur rapport à la langue remet en question la légitimité des expériences qu'ils formulent. Cette dissonance entre les personnages et l'apprentissage de la langue se transpose aussi dans la façon dont ils perçoivent le temps.

1.2.2 Le temps vu

La langue contient son lot de significations symboliques. C'est grâce à celle-ci et à travers l'énonciation que les sujets mettent en forme leur rapport à eux-mêmes et au monde. À plus grande échelle, la langue leur permet de prendre contact avec les événements présents et passés. À cet effet, la langue marque l'événement fondateur de l'expérience du temps et elle doit « ordonner le temps à partir d'un axe, et celui-ci est toujours et seulement l'instance de discours⁵⁶. » L'interdiction de Caroline à Valmiki de parler dans sa langue maternelle le coupe non seulement de son héritage et de sa communauté, mais plus largement, elle le prive de son accès à l'Histoire. Les moments de contact avec l'Histoire sont alors vécus dans une violence inouïe. Pour un personnage illettré tel que Valmiki, seule l'expérience du regard lui permet d'établir un lien avec l'Histoire. Bien que ses voyages précédents l'aient mis en contact avec d'autres victimes de l'Histoire, le fait qu'il ne pouvait pas parler Tamil et qu'il ne maîtrisait pas encore l'anglais l'a coupé de cette expérience. Le partage et le contact à

⁵⁴ Memmi, *Portrait Du Colonisé : (précédé De) Portrait Du Colonisateur*, op. cit., p. 125. L'auteur souligne.

⁵⁵ Benveniste, *Problème de linguistique générale tome 2*, op. cit., p. 69.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 74.

l'Histoire se réalisent donc à travers les discussions qu'il est désormais capable d'entretenir. Anasuya le constate :

Je commençai à comprendre exactement à quel point son analphabétisme l'avait isolé, le laissant ignorant de l'histoire au point que la rencontre d'une seule de ces victimes l'ait si profondément bouleversé. (*PN*, p. 88)

En effet, l'expérience de l'Autre est pour Valmiki une épreuve qu'il doit apprivoiser à l'aide de la peinture puisqu'il est dépouillé de tout héritage. À cet effet, Pascal Bruckner, dans un article intitulé « Le cosmopolisme comme débris », démontre comment l'expérience cosmopolite serait plutôt l'union impossible de cultures déracinées. Ainsi, « l'histoire lègue à ses acteurs, à ses victimes, le joug d'un héritage dont ils ne maîtrisent pas les composantes, et la juxtaposition de diverses collectivités est une expérience insupportable pour qui la subit⁵⁷ ». Coupé de l'Histoire, Valmiki est également extérieur à la narration. C'est par le biais des paroles d'Anasuya que l'on découvre à quel point il est exclu de la sphère de parole. En plus de mettre en évidence son extériorité historique, cela a pour effet de le placer en tant qu'objet et de ne jamais lui laisser la place comme sujet diégétique. En effet, c'est bel et bien parce qu'il est coupé de la sphère de la parole qu'il est extérieur tant à l'Histoire qu'à l'histoire racontée. Ainsi, si Valmiki est l'objet de la narration, c'est bel et bien Anasuya qui en est le sujet. En tant que narratrice ayant accès à l'Histoire, son rapport au temps lui permet de se positionner en tant que sujet signifiant. Mais étant elle aussi un personnage errant, elle est extérieure aux événements qu'elle rapporte, en constant décalage avec les faits racontés. Par exemple, la rencontre d'Ellie laisse Valmiki dans un état de stupeur et de fascination : « Le choc avait chassé de son esprit tout ce qui n'était pas la contemplation fascinée du paysage infernal que la présence d'Ellie lui avait révélée. » (*PN*, p. 91) À défaut de pouvoir prendre conscience de l'ampleur de l'Histoire à travers

⁵⁷ Pascal Bruckner, « Le cosmopolitisme comme débris : à partir de l'œuvre de V.S Naipaul », *Communications*, no.43, 1986, p. 118.

des moyens plus conventionnels telles que la lecture ou la transmission de savoirs par l’oralité, Valmiki y accède grâce à l’expérience du regard. En effet, il prend conscience de l’Holocauste en étant en contact avec Ellie. Cette impression n’est pas laissée en mots, mais bien en images mentales qui suscitent un ensemble de sensations et qu’il doit en retour peindre. Ellie est ainsi un « paysage infernal » qu’il se doit d’explorer et transformer en peinture afin d’en exposer les percepts. Nous reprenons ici la définition de Gilles Deleuze du percept dans le documentaire *L’Abécédaire* : « Un percept, c’est un ensemble de perceptions et de sensations qui survivent à ceux qui les éprouvent⁵⁸. » Ainsi, lorsque Valmiki dit à Ellie : « Je vous dis que si je les peignais comme je vous ai peinte, vous, tout serait en une seule toile et encore il faudrait que je ménage ma peinture. Mais votre visage ! J’en ai fait vingt, trente portraits, et je n’ai pas encore réussi à tout saisir. » (*PN*, p. 140) Contrairement aux autres femmes qui font partie de l’entourage du jeune peintre, Ellie est la seule dont le visage est une source quasi inépuisable d’inspiration.

Le corps d’Ellie devient ainsi un lieu marqué par l’Histoire et sur lequel s’inscrivent ses conflits. L’existence est d’abord un fait relevant de la corporéité. Si nous pouvons penser le rapport du sujet au monde et au temps, c’est bien parce qu’il y a un corps mis en scène dont l’expérience sensible permet de « poser des significations précises sur le monde qui l’entourne⁵⁹. » Selon David Le Breton, « le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi activement l’homme à l’intérieur d’un espace social et culturel donné⁶⁰. » Or, il s’agit ici d’un corps marqué par la violence de l’Histoire. En effet, Anasuya décrit Ellie dans les termes suivants :

⁵⁸ Gilles Deleuze, « I comme idée », *L’Abécédaire*, produit par Pierre-André Boutang, 1988-1989, 5 min 45 s, [vidéo], 30 juillet 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=NCYJea9RaMQ>>, consulté le 10 décembre 2020.

⁵⁹ David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2008, p. 2.

⁶⁰ *Ibid*, p. 4.

Ellie était une fille de vingt ans, dont le visage paraissait beaucoup plus vieux et le corps, à cause de sa maigreur anormale, beaucoup plus jeune. Elle semblait se ratatiner lorsqu'on lui adressait la parole se désintégrant presque sous nos yeux [...]. Elle avait les cheveux tondus à ras ; ses membres étaient comme des allumettes et parce qu'ils étaient blancs, ils me troublaient alors que des membres squelettiques, bruns ou noirs n'y auraient pas réussi car j'en avais trop vus. Elle n'avait ni parents, ni patrie, ni passeport, ni papiers – aucune des fondations creuses sur lesquelles reposent les personnalités acceptables pour la société. (*PN*, p. 84-85)

La vue du corps d'Ellie cause un malaise chez Anasuya alors qu'elle est habituée à voir les mêmes dommages sur des corps semblables au sien. Chez Markandaya, le corps s'écrit selon la place qu'il occupe dans l'espace social et est porteur des qualités et des vertus de son hôte. C'est ainsi que nous est présentée Caroline :

son teint d'un blanc lumineux de magnolia tranchait sur les bruns et les rouges brique entre lesquels se partageaient l'assemblée, et ensuite à cause de l'intérêt que suscitait déjà son type de joliesse anglaise, qui extrêmement rare en Inde, passait ici pour une beauté transcendante. (*PN*, p. 7)

Comme le disait David Le Breton,

le corps est confondu au monde, il n'est pas le support ou la preuve d'une individualité, car celle-ci n'est pas fixée et la personne repose sur des fondements qui la rendent perméable aux effluves de l'environnement. Le « corps » n'est pas frontière, atome, mais élément indiscernable d'un ensemble symbolique⁶¹.

À travers l'écriture du corps, Markandaya s'efforce de créer une corrélation entre celui-ci et le monde qui l'a informé. Le corps s'articule donc dans un ensemble symbolique qui en permet une lecture cohérente avec l'univers social qui l'entoure. C'est ainsi que nous retrouvons une jeune Juive dont le corps est la surface d'inscription du génocide

⁶¹ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 2013, p. 22.

tandis que celui de Caroline met en évidence les différences et les systèmes d'oppressions coloniaux. L'évidente violence laissée sur le corps d'Ellie permet à Anasuya de faire le rapprochement entre l'Histoire de l'Europe et la sienne. Pour un personnage analphabète comme Valmiki, le rapport au corps est donc un lien privilégié lors de la découverte de l'Histoire. La rencontre d'Ellie est décrite comme une blessure physique dont « l'anatomie du choc [restera] cachée [...] ». (PN, p. 91) Selon Anasuya, cette blessure inexplicquée est la raison pour laquelle Valmiki a cessé de peindre alors qu'« il luttait contre la noblesse et la sauvagerie qui sont les deux visages d'un monde énigmatique, en attendant qu'il en vienne à les accepter tous les deux. » (PN, p. 91) Grâce au contact physique et à la sexualité, Valmiki parvient à rendre intelligible l'Histoire incarnée dans le corps d'Ellie. Par le biais de la peinture, Valmiki essaie de recréer les sensations que lui procurent la vue de la jeune femme et le contact de sa chair. Alors, à chaque fois qu'il la peint, c'est pour lui une tentative de saisir un pan de l'Histoire qui lui échappe et d'en appréhender toute la violence. La peinture et la littérature sont ainsi « des manières de voir qui nous informent davantage sur notre propre activité perceptive que sur les objets visés⁶². »

Si la sexualité est un moyen pour Valmiki de prendre le pouls du monde extérieur, elle est plutôt source de déception pour Willie. Chez Naipaul, la sexualité est empreinte de violence et de honte. Dans un dernier effort de se dissocier de sa nouvelle compagne avec qui il s'est enfui, le père de Willie a fait un vœu d'abstinence, le *brahmacharya*, mais ne l'a pas respecté : « J'étais rempli de honte. Et je fus puni sans délai. Il me fallut bientôt admettre que la jeune fille était enceinte. » (LMDV, p. 54) Parce qu'il n'a pas respecté son vœu en plus de la perception qu'il a de la jeune femme et de sa caste, les caractéristiques de son héritage sont perdues, voire souillées, dans l'héritage *backward* de la jeune femme :

⁶² Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, Québec, Septentrion, 2000, p. 64. L'auteur souligne.

« Petit Willie, petit Willie, qu'est-ce que je t'ai fait là ? Pourquoi t'ai-je infligé cette souillure ? » Puis je me reprenais : « Mais non, c'est absurde. Il n'est ni toi ni l'un des tiens. Il n'y a qu'à voir son visage. Tu ne lui as infligé aucune souillure. Ce que tu as pu lui transmettre a disparu dans l'ensemble de son héritage. » (*LMDV*, p. 54)

L'apparence du jeune Willie l'exclut alors d'une partie de son héritage. Or, cette partie de son identité ne peut être effacée.

1.3 Passation de l'Histoire : littérature et héritage

Si chez Markandaya les personnages sont dérobés de leur héritage et par extension de leur lien à l'Histoire, c'est justement la possession de l'héritage qui est problématique chez Naipaul. Personnages « moitiés-moitiés », Willie et sa sœur sont exclus de la société. Cette marginalité s'explique dans l'histoire de leur famille racontée par leur père :

Nous descendons d'une lignée de prêtres. Nous étions attachés à un certain temple. Je ne sais à quelle date le temple fut édifié, ni quel souverain l'édifia, ni durant combien de temps nous y avons été attachés ; ce genre de savoir n'est pas de notre fait. Nous autres les prêtres du temple et nos familles formions une communauté. À une certaine époque, je suppose que notre communauté devait être très riche et prospère, servie de diverses façons par ceux que nous servions. Mais, quand les musulmans conquirent le pays, nous sommes tous tombés dans la pauvreté. Ceux que nous servions ne pouvaient plus nous entretenir. Les choses s'aggravèrent quand vinrent les Anglais. Il y avait des lois, mais la population augmentait. Nous étions bien nombreux dans la communauté du temple. C'est ce que m'a raconté mon grand-père. Toutes les lois compliquées de la communauté subsistaient, mais en réalité il y avait très peu à manger. Les gens maigrissaient, ils s'affaiblissaient et tombaient facilement malades. Quel destin pour notre communauté de prêtres ! (*LMDV*, p. 23-24)

Cette histoire est celle que l'arrière-grand-père de Willie et Sarojini a contée à leur père. L'histoire familiale est transmise oralement d'une génération à l'autre. Cependant, le passé trop lointain est un savoir qui ne leur appartient plus et qui a été perdu à la suite

des invasions et de la colonisation. L'arrière-grand-père Chandran a dû quitter sa communauté en raison du déclin de celle-ci causé par les différentes invasions laissant présager une forme d'errance qui s'est transmise au fil des générations. Les changements apportés par les Anglais ont marqué la fin du mode de vie de cette communauté de prêtres et des traditions qui l'entouraient. Ce contexte historique marque l'exode rural de l'aïeul pour rejoindre la ville où le statut de sa caste lui a permis de trouver un travail comme écrivain public. Selon Ricœur, la succession des générations assure une certaine permanence dans le temps : « En effet, le remplacement des générations sous-tend d'une manière ou d'une autre la continuité historique, avec le rythme de la tradition et de l'innovation.⁶³ » Le rapport au temps historique n'est cependant pas continu tandis que les traditions sont brisées et transformées. La conscience d'un manque d'histoire, de sa perte à travers les siècles, est particulièrement aliénante pour les personnages qui tentent de se situer dans le temps. Dans ces conditions, ce qui leur est légué n'est qu'un ensemble d'histoires inachevées. L'arrière-grand-père quitte sa communauté par nécessité parce qu'il subit les conséquences de l'Histoire et rompt avec celles-ci pour aspirer à une meilleure vie.

Ce récit sert d'introduction aux événements qui ont servi à pousser le père de Willie vers une vie de sacrifice. Leur père, voulant suivre l'exemple de Gandhi, a décidé de se défaire de son héritage familial et de son statut social : « Je sacrifie la seule chose que j'aie à sacrifier. » (*LMDV*, p. 45) Cet ultime sacrifice est ce qui condamne Willie et Sarojini à mener une existence de « moitié-moitié ». Le déplacement force Willie à réévaluer son lien avec l'Histoire et la façon dont son héritage l'influence. Nous trouvons d'abord l'héritage maternel qui est celui d'une famille dépossédée par l'Histoire :

⁶³ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté, op. cit.*, p. 200.

Willie se dit qu'il nageait dans l'ignorance, qu'il avait vécu hors du temps. Il se rappela l'une des choses que disait l'oncle de sa mère : que les backwards étaient restés si longtemps exclus de la société qu'ils ne savaient rien de l'Inde, rien des autres religions, ni même de la religion des castes dont ils étaient les serfs. Et il pensa : « Ce vide, il fait partie de ce qui m'est venu du côté de ma mère. » (*LMDV*, p. 77)

Nous voyons ici une version moins exploitée que dans *Semences magiques* de la métaphore de l'océan Garbhodaka. Dans cet extrait, Willie nage dans une forme d'ignorance qui le projette hors du temps. Cette ignorance est un symptôme des oppressions de castes qui ont marginalisé la communauté de sa mère. Il est ainsi aliéné de son héritage d'abord parce que la société indienne n'accorde aucune importance aux membres de la caste de sa mère et ensuite parce que la colonisation les a dépouillés de leur histoire — notamment par le biais des écoles de la mission dans lesquelles ils étaient envoyés. C'est pour ces raisons qu'il reçoit le vide en héritage.

Puis, il y a l'héritage de son père : « À présent, après avoir croisé Krishna Menon dans le parc, il s'apercevait avec stupéfaction qu'il ne savait pratiquement rien du monde qui l'entourait. Il se dit : “Cette habitude de ne rien voir, elle me vient de mon père.” » (*LMDV*, p. 77) Cette habitude de ne rien voir remonte à encore plus loin alors que son aïeul quittait sa communauté pour rejoindre la ville : « Jamais encore il n'avait voyagé en train, mais tout au long son regard demeura intérieur. » (*LMDV*, p. 24) La coupure engendrée par l'abandon de son héritage a pour effet de recentrer le regard vers l'intérieur et de le fermer de l'expérience perceptive extérieure. Puisqu'il ne voit pas le monde qui l'entoure, celui-ci perd une part de sa signification. Le père et le grand-père de Willie lui lèguent ainsi un sentiment de perte et de manque de signifiante envers l'Histoire. Nous sommes ici très loin de Valmiki pour qui c'est à travers l'expérience de la vue qu'il appréhende le monde extérieur et lui donne du sens. Pour Willie, la mise en place d'un régime identitaire qui serait en continuité avec la mémoire de ses ancêtres et de son peuple est ainsi impossible. En effet, la mémoire, « lorsqu'on

l'invoque pour raccommoier ses origines, recrée la dispersion du monde ; elle ne peut être au mieux qu'un registre de l'éparpillement⁶⁴. » Cela nous amène à nous questionner sur les formes que peut prendre la transformation de soi dans le temps lorsque les bases identitaires reposent sur des piliers aussi frêles.

1.3.1 Transformation de soi dans le temps

Comme nous l'avons vu, l'expérience du temps met les personnages errants dans une position inconfortable entre leur héritage et l'Histoire. Ils tentent alors tant bien que mal de s'inscrire dans l'Histoire. Le déplacement dans l'espace est la manifestation physique du malaise éprouvé dans l'expérience subjective du temps des personnages errants. Quitter le pays natal leur est alors une opportunité de se réinventer, de se défaire de cet héritage. Pour Willie, l'anonymat de Londres et l'arrivée à l'université représentent la possibilité de se réinventer :

L'oncle de sa mère, le *firebrand*, avait durant de longues années milité pour la libération des *backwards*. [...] À présent, il découvrait que la libération pour laquelle avait milité le *firebrand* s'offrait à lui. [...] Il pouvait, pour ainsi dire, façonner sa propre révolution. [...] Il pouvait, dans les limites du raisonnable, se réinventer, réinventer son passé et ses origines. » (*LMDV*, p. 83, en italique dans le texte)

Être dans un nouveau pays où les règles sociales ne sont pas les mêmes permet, par un détour de la réalité, de se forger une nouvelle identité qui ne serait pas autant malmenée par les hiérarchies strictes du système de castes. Ironiquement, l'identité que se crée Willie est le contraire de ce pour quoi son oncle se bat, allant jusqu'à occidentaliser les origines de sa famille afin qu'elle paraisse plus prestigieuse. En effet, il l'occidentalise dans le sens où il invente une histoire qui lui permettra de mieux s'intégrer dans son

⁶⁴ Pascal Bruckner, « Le cosmopolitisme comme débris : à partir de l'œuvre de V.S Naipaul », *op. cit.*, p. 119.

université d'accueil et d'y être accepté. Son oncle devient un délégué syndical et sa mère chrétienne afin de « se débarrasser de l'ombre portée par l'école de la mission et de l'idée des *backwards* nu-pieds » (*LMDV*, p. 83). Son père conserve toutefois son statut de brahmane, mais devient un « homme de cour » (*LMDV*, p. 83). Chaque voyage de Willie devient alors pour lui une occasion de se réinventer et de brouiller ses origines jusqu'à ce que l'expérience cosmopolite devienne une surcharge au point où il s'en trouve lui-même transformé :

J'ai commencé à me rendre compte que je n'étais plus en prison et un autre individu, pas tout à fait moi, s'est mis à se manifester comme s'il sortait de sa cachette. Je ne sais pas si je vais pouvoir vivre avec ce nouvel individu. Je ne suis pas sûr de parvenir à m'en débarrasser. J'ai l'impression qu'il sera toujours là à me guetter. (*SM*, p. 183)

Le déplacement force la rencontre avec l'autre; au fil des rencontres qu'ils font, les personnages sont amenés à porter un regard critique sur leur héritage. Dans *Semences magiques*, Willie a une faculté d'introspection qui n'est pas présente dans *La moitié d'une vie*. Cette nouvelle capacité d'observation de soi fait en sorte qu'il a l'impression d'avoir une double identité. La position de recul envers sa vie et son identité que Willie est désormais capable de prendre l'amène à croire qu'une partie de lui-même lui est étrangère. Cette double identité lui apparaît comme un parasite avec lequel il va devoir apprendre à vivre.

Les personnages de Naipaul et Markandaya se perdent alors qu'ils modifient leur façon de se présenter selon les lieux et les personnes qu'ils fréquentent. Valmiki, quant à lui, endosse une *persona* afin de plaire aux Anglais et de correspondre à ce qu'ils croient être authentique. Il performe alors une image stéréotypée de l'Oriental créée par Caroline qui le force à porter des vêtements qui se veulent typiques de l'Inde :

Ces vêtements semblaient conçus pour flotter — de larges pantalons bouffant gracieusement autour de ses jambes, de légères draperies blanches

n'ayant qu'un rapport très lointain avec un quelconque costume en usage dans l'Inde, le tout rappelant très nettement un ballet sur un thème oriental. [...] (PN, p. 125)

La narratrice décrit d'abord le caractère approximatif du costume de Valmiki qui est censé représenter une certaine image des vêtements traditionnels indiens. Anasuya critique cette représentation théâtrale qui a pour effet d'augmenter l'exotisme de Valmiki. Sa popularité repose sur le spectacle ou le ballet comme le décrit Anasuya, qu'il donne à ses admirateurs et répond à un horizon d'attente qui construit la figure de l'Oriental. Ainsi, l'éthos de l'Indien que performe Valmiki relève du cliché et du stéréotype exotique. En effet, le costume qu'il porte rappelle un imaginaire lointain et figé dans le temps. Selon Jean-Marc Moura, le cliché et le stéréotype « permettent la création, ou plutôt la fabrication, d'un monde à la fois dépaysant et connu⁶⁵ ». Les déguisements que Caroline fait porter à Valmiki confortent l'imaginaire social présent dans sa communauté, diminuant ainsi la distance entre le jeune peintre et l'élite anglaise. Anasuya ne manque pas de le faire remarquer au jeune peintre :

Quand il passa à côté de moi comme porté par le vent, je lui dis d'un ton acide :

- J'aime bien votre costume. De quel type peut-il bien être, *devadasi* de l'Inde méridionale ?

Il jeta sur ses beaux atours un regard satisfait, sans paraître déconcerté par le sarcasme, la référence voulue aux danseuses sacrées. (PN, p. 125)

La seconde partie de l'extrait repose sur la comparaison ironique qu'Anasuya fait entre Valmiki et les *devadasis*⁶⁶. Le sous-entendu de la narratrice ne repose pas tant sur le

⁶⁵ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 106.

⁶⁶ Les premières *devadasis* étaient originaires du Sud de l'Inde lors de la dynastie de Keshari. Historiquement, « la pratique a débuté lorsqu'une des grandes reines de la dynastie Keshari a décidé que certaines femmes ayant reçu une formation en danse classique seraient mariées aux déités en leur honneur. » Le statut des *devadasis* s'effrita au cours de l'empire Mughal puis de l'Empire britannique. Les *devadasis* sont alors devenues « des jeunes filles de cinq ou six ans de basse caste "mariées" à une déesse hindoue et exploitées sexuellement par les mécènes du temple et des individus de haute caste. » Ankur Shingal, « THE DEVADASI SYSTEM: Temple Prostitution in India », *UCLA Women's Law*

manque d'authenticité de son costume, mais est plutôt une critique du travestissement d'un costume qui se veut traditionnel dans le but de plaire aux Occidentaux qui achèteront ses toiles. Anasuya reproche à Valmiki de faire comme les *devadasis*, soit de vendre son art et son corps en utilisant des motifs traditionnellement religieux. Le tout est une supercherie dont Valmiki avoue être le complice :

- Non, genre musulman, répondit-il avec calme.
- Mais vous n'êtes pas musulman.
- Ma chère, vous le savez, et je le sais. Mais combien de gens ici seraient capables de reconnaître le bon grain de l'ivraie ? D'un geste méprisant de la main il montra la salle, avec un petit rire. (*PN*, p. 125)

Finalement, Valmiki avoue se prêter au jeu puisque, peu importe l'authenticité de l'image qu'il créerait, les Britanniques qui l'entourent ne sauraient faire la différence. Nous pouvons y observer une critique du savoir de l'autre dans la façon dont l'Occidental confine l'Oriental à une image stéréotypée. En effet, si Valmiki est méprisant envers les gens dans la salle, c'est parce qu'il se porte garant d'un savoir qui leur échappe. En jouant avec les codes, le jeune peintre s'amuse à modifier son identité culturelle afin de se créer une identité hybride, ni tout à fait orientale, ni tout à fait occidentale. Or, la réelle critique vient de la narratrice, Anasuya, puisque c'est à travers sa narration des événements et de la transformation de Valmiki que les rapports de pouvoirs entre l'Occident et l'Orient sont dénoncés :

En était-il plus acceptable ? Dans cette société occidentale policée, la réponse était oui. L'Orient était trop criard, trop dissonant, trop austère, trop cru ; il fallait l'assourdir, l'harmoniser, l'assaisonner — entremêler sa musique de rythmes familiers, disloquer sa littérature en formes admises par la tradition occidentale, rendre ses danses plus savoureuses par une adjonction de motifs connus, apprendre à ses créatures à rendre un culte à

Journal, vol.22, 2015, p. 107-123. Notre traduction de : « The practice began when one of the great queens of the Dynasty decided that in order to honor the gods, certain women who were trained in classical dancing, should be married to the deities. » (p. 109) et « low-caste girls, as young as five or six, are “married” to a Hindu Goddess and sexually exploited by temple patrons and higher caste individuals. » (p.108)

la discrétion, à l'effacement — pour qu'il puisse être assimilable en une certaine mesure. (*PN*, p. 126)

Ce que la narratrice de *Possession* décrit est le processus d'orientalisation de l'Oriental. En effet, selon Edward Saïd, « L'Orient a été orientalisé non seulement parce qu'on a découvert qu'il était "oriental" selon les stéréotypes de l'Européen moyen du dix-neuvième siècle, mais encore parce qu'il *pouvait être rendu* oriental⁶⁷. » Ainsi, l'éducation pourvue par Caroline a eu pour effet d'atténuer certaines caractéristiques qui étaient naturelles chez Valmiki tout en exacerbant et en occidentalisant d'autres à l'aide de clichés et de stéréotypes. La *persona* du jeune peintre vient alors rejoindre un imaginaire qui répond aux attentes occidentales des représentations de l'Autre. Comme le relève Mondher Kilani, « la métaphore de l'autre ne relève pas d'un arbitraire culturel, mais d'un travail d'association qui obéit à des règles culturelles codifiées⁶⁸. » Tout comme Willie, Valmiki a conscience de la distance avec lui-même que lui a fait prendre l'exigence de se conformer à la société britannique. Encore une fois, Anasuya nous informe de l'expérience de Valmiki à travers sa perception des événements :

Et cependant à un moment, quand son regard croisa le mien, j'eus l'impression qu'il n'était pas seulement l'acteur pris dans le feu de l'action, mais aussi en partie un spectateur ; que subsistaient encore, présage heureux, les vestiges d'un œil intérieur, froid, sur le qui-vive aussi méprisant des autres que de lui-même. (*PN*, p. 126)

Le regard est un motif important chez Markandaya. Il nous renseigne sur la conscience perceptive des personnes et relève d'une certaine lucidité. Ainsi, l'énonciation qui se met en place n'est pas seulement « *parole pensante*, ni même uniquement une *parole voyante*, elle est encore, et peut-être surtout, une *parole qui se voit voyant*⁶⁹. » La

⁶⁷ Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 36. L'auteur souligne.

⁶⁸ Mondher Kilani, « Découverte et l'invention de l'autre dans le discours anthropologique », *Cahiers de l'ILSL*, no. 2, 1992 p. 11.

⁶⁹ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, op. cit., p. 153.

narration nous informe alors des diverses visions du monde ou, pour reprendre la formule de Pierre Ouellet, « de mondes de visions ». Cette façon d’aborder le regard et la parole qui met en acte ce regard est très proche de la lignée de pensée de Benveniste et Mosès lorsqu’ils abordent la qualité métalinguistique de la langue. Chez Markandaya, les jeux de regards entre Anasuya et Valmiki nous informent plus sur sa propre position de spectatrice que celle du peintre. En effet, si Valmiki aborde le temps historique à travers la peinture, son développement identitaire et les dissonances qu’il éprouve nous viennent d’Anasuya. Nous avons donc affaire à une parole décentrée qui, en narrant l’expérience subjective d’un autre personnage, réfléchit à ses modes de représentations et de performances de soi.

Anasuya raconte la manière dont Valmiki a trahi son héritage spirituel en adhérant et en se transformant afin de correspondre aux normes culturellement acceptables de l’imaginaire occidental de l’Orient. Tant chez Markandaya que chez Naipaul, la perte et le détournement des personnages de leur héritage créent ainsi un sentiment de fausseté envers les projections dans le temps qu’ils font d’eux-mêmes. Ces détournements qui au départ s’apparentent à un jeu aux yeux des personnages perdent rapidement leur attrait alors qu’ils prennent conscience que ces faux-semblants ne font que creuser l’écart qu’ils ressentent avec leur identité. Cependant, Anasuya est aussi trompée par le jeu de Valmiki. La narratrice présente le jeune homme comme un être innocent, pris au piège entre l’image que Caroline veut qu’il adopte et celle qu’Anasuya voudrait qu’il conserve alors qu’il est pleinement conscient qu’il se joue des codes culturels. Contrairement à la crainte d’Anasuya, Valmiki n’a pas perdu son regard interne, car c’est cette conscience de soi qui lui permet de jouer avec l’hybridité culturelle et identitaire. Dans le cas de *Possession*, c’est plutôt Anasuya qui ne reconnaît pas le développement identitaire de Valmiki dans toute sa complexité et sa continuité. Alors que l’aliénation se présente comme une caractéristique existentielle de Willie, cette conscience de soi qui émerge de Valmiki le met dans une position plus

complexe. Les conditions sociales qui ont conduit à son rapport ambigu au temps font plutôt de lui une sorte de récit surchargé auquel il arrive par moment à ajouter des éléments liés à son expérience. Toutefois, cela n'empêche pas le sentiment d'écart qu'il peut ressentir envers l'Histoire.

1.3.2 Tentatives d'inscription dans l'Histoire

Tel que nous l'avons vu, à défaut d'avoir pleinement accès à leur héritage, les personnages tentent tant bien que mal de s'inscrire dans l'Histoire. Chez Naipaul, la première tentative d'inscription dans le temps s'effectue par l'écriture et la lecture, mais l'identification aux livres peut s'avérer trompeuse puisque ceux-ci correspondent à un univers symbolique étranger aux personnages. Les codes de références ne sont par conséquent pas les mêmes et les réalités présentées leur apparaissent comme des « faux-semblants ». Willie en arrive donc à la conclusion qu'il ne pourra pas se sortir de son aliénation tant qu'il se tourne vers les livres : « Il est temps que je le comprenne, dans ce que j'entreprends les livres sont une tricherie. Je ne dois dépendre que de mes propres ressources. » (*SM*, p. 50) À l'opposé, la découverte de l'autobiographie de Gandhi est aux yeux de Willie et Sarojini une révélation. C'est grâce à elle que tous deux parviennent à tisser un lien d'appartenance à l'Histoire : « J'aurais senti que je n'étais pas seul au monde, qu'un grand homme était passé par là avant moi. Au lieu de quoi je lisais Hemingway, qui était très éloigné de moi, qui n'avait rien à m'offrir, et j'écrivais mes nouvelles bidons. » (*SM*, p. 26-27) L'érudition de Sarojini et le savoir qu'elle a sur les événements et les personnages marquants de l'Histoire deviennent alors un idéal pour Willie qui souhaite s'y retrouver à travers les livres :

Vingt-cinq ans auparavant, quand Londres avait été pour lui aussi informe et déroutant que (selon Sarojini) pour le mahatma dans les années 1890, Willie s'était efforcé de trouver sa route par la lecture, courant à la bibliothèque de son institut afin d'élucider les questions les plus simples.

De même, à présent, pour égaler l'ampleur des connaissances de Sarojini et dans l'espoir d'atteindre à la même sérénité, il se mit à lire. (*SM*, p. 26)

Pour Willie, l'accès à l'Histoire se fait ainsi par la constitution d'une bibliothèque imaginaire dont l'objectif est de combler les trous laissés par leur héritage. Naipaul met en scène des personnages profondément postmodernes à cause de la remise en question qu'ils font des grands récits — principalement les récits occidentaux — auxquels ils « devraient » s'identifier. En effet, selon Jean-François Lyotard, « on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits⁷⁰ ». La condition postmoderne est une crise des savoirs et une remise en perspective de l'unicité et de la légitimité des discours que l'on tient pour universels. Ainsi, « le rapport du sujet postmoderne à l'espace-temps est également multiple et hétérogène : la limite de l'espace est abolie au profit d'espaces multiples et le temps perd son aspect chronologique et unitaire⁷¹. » Ce détour par la condition postmoderne nous semble pertinent puisqu'il nous permet de mieux comprendre la dynamique entre les personnages et l'Histoire. En effet, tel que nous l'avons vu au cours des pages précédentes, le lien avec l'Histoire se déroule dans une remise en question de l'hégémonie du discours occidental. Cette déconstruction des grands discours se veut une tentative d'ouvrir l'Histoire et d'en ressortir de nouvelles sensibilités. La problématisation de l'origine et de l'héritage dans les romans pose cependant la question de la perte des repères identitaires.

Selon Sarojini, le propre des grands hommes est leur capacité à mener des révolutions et par conséquent, à prendre une part active dans l'Histoire plutôt que d'en être spectateurs comme l'est Willie. À cause des idées révolutionnaires de sa sœur et de l'autobiographie de Gandhi qu'il vient tout juste de découvrir, Willie décide de donner un nouveau sens à son existence alors qu'il est forcé de retourner en Inde. Il

⁷⁰ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

⁷¹ Janet Paterson, « Le Sujet en mouvement : Postmoderne, migrant et transnational », *op. cit.*, p. 12.

s'engage donc dans la révolution de Kandapalli⁷² qui se déroule au sud de l'Inde. Une fois sur place, il s'aperçoit qu'il n'est pas au bon endroit : « Kandapalli voulait que les villageois et les pauvres livrent leur propre lutte. Dans ce campement, je ne suis pas parmi des pauvres et des villageois. J'ai rejoint la mauvaise révolution. » (*SM*, p. 54) L'entreprise révolutionnaire de Willie est par conséquent un échec tout comme celles de sa sœur et de Percy Cato, un jeune Jamaïcain qu'il a rencontré lors de ses études à Londres.

Héritiers de l'absence de discours communs, les personnages de Naipaul ne parviennent pas à s'inscrire dans l'Histoire « parce que aucune cause n'est la leur et qu'ils ne peuvent adhérer durablement à rien, ils sont inaptes à servir des vérités connues d'avance ⁷³ . » L'expérience cosmopolite du sujet errant favorise le déplacement et manifeste une incompatibilité entre l'histoire des personnages et celle du monde. L'entreprise révolutionnaire est alors synonyme de désenchantement et de désillusion. Tout comme les livres, prendre part à l'Histoire ne peut qu'être un échec : « On a tort d'avoir une vision idéale du monde. C'est là que le mal commence. C'est là que tout commence à s'embrouiller. Mais je ne peux pas écrire ça à Sarojini. » (*SM*, p. 289) Le monde Naipaulien est ainsi un monde postmoderne où les déracinés sont mis constamment en opposition aux grands mouvements humains et pour qui toute tentative de faire partie du temps ne peut qu'être déception. Ces échecs du présent sont également ceux du futur. En effet, l'Histoire est léguée aux générations suivantes : « Nous devons renoncer à transformer tout le monde. Trop de gens sont trop

⁷² Kondapalli Seetharamaiah était un chef de parti communiste dans la province d'Andhra Pradesh. En 1980, il fonde le Parti Communiste d'Inde (Marxiste-Léniste) Guerre populaire (en anglais : Communist Party of India (Marxist-Lenist) People's War). L'objectif du parti était de former un gouvernement pour et par le peuple. Le parti tient son idéologie du chef communiste Mao Tse Tung et mise sur l'organisation armée des populations paysannes. Pour plus d'informations à ce sujet, lire Prakash Singh, *The Naxalite Movement in India*, New Delhi, Rupa, 2006, 323 p.

⁷³ Pascal Bruckner, « Le cosmopolitisme comme débris : à partir de l'œuvre de V.S Naipaul », *op. cit.*, p. 119.

profondément marqués pour qu'on y arrive. Il faudra attendre la fin de cette génération. De cette génération et de la suivante. Nos projets doivent concerner la génération d'après. » (*SM*, p. 130) Or, la volonté de léguer un futur meilleur aux prochaines générations est une illusion. En effet, tel que le mentionne Myriam Louviot,

La perte des repères, qu'ils soient traditionnels ou religieux, signifie aussi la perte d'une explication cohérente du monde. Sans discours sur l'origine et le sens de la vie, l'individu doit lui-même donner un sens aux choses, responsabilité écrasante qui peut aussi bien l'anéantir que lui ouvrir de nouvelles possibilités⁷⁴.

Comme nous l'avons établi précédemment, l'identité des personnages se développe sous le régime de l'hybridité. Avoir une identité hybride est une situation inconfortable où règne une sorte de malaise et une crise des grands discours. C'est à cause de son caractère ambivalent que l'hybridité des personnages peut les amener à créer des représentations fluides d'eux-mêmes. C'est-à-dire que l'hybride a l'habileté de mélanger plusieurs codes et l'impact de ces hybridations se fait ressentir dans la façon dont il se présente et énonce son rapport au monde. Si la fluidité de la condition hybride est vécue comme un leurre et s'avère propice aux « faux-semblants », elle a la potentialité de créer de nouvelles formes identitaires. Or, ce foisonnement de nouvelles possibilités identitaires est chez Naipaul trompeur puisqu'il n'y a aucune possibilité de s'inscrire dans un ordre des choses qui dépasse le seuil de sa propre existence. Le temps historique reste ainsi indisponible aux personnages Naipauliens. Ils sont dépouillés de leur héritage et le récit des origines devient alors problématique et s'effectue dans l'espace d'identification contradictoire qu'offrent les récits occidentaux. Le futur, quant à lui, n'offre aucune permanence dans le temps. Il est du même registre que le

⁷⁴ Myriam Louviot, « Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales », Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, département de lettres modernes, 2010, p. 71.

passé et mène à l'éparpillement, à l'erreur. L'errant, dépossédé du récit de ses origines, ne parvient qu'à recréer ce décalage avec l'Histoire où les grands récits sont trompeurs.

Nous ne retrouvons pas le même désenchantement chez Markandaya que chez Naipaul. Si la littérature comporte son lot d'apparences trompeuses pour les personnages de Naipaul, la peinture est pour Valmiki un refuge. Dans le cas de *Possession*, l'écriture et la peinture servent à exprimer le lien des personnages avec le monde extérieur et son Histoire. Chez les personnages Naipauliens, toute projection de soi dans le temps et vision idéale du futur sont voués à l'échec. Markandaya, quant à elle, offre une perspective plus optimiste du développement subjectif temporel du sujet errant. Si la littérature est pour Willie mensongère et n'offre pas de refuge sur le long terme, la peinture a un potentiel salvateur pour Valmiki. Lorsque Valmiki retourne en Inde et retrouve le Swami, son art revêt un but plus grand que sa personne : peindre la gloire des dieux. Le retour aux fresques religieuses de Valmiki est pour Caroline une perte : « Quelle perte, dit Caroline, avec une certaine amertume. Tout cela ! La beauté perdue, le travail perdu, l'homme perdu ! » (*PN*, p. 259) Le fait que la peinture de Valmiki ne soit plus accessible n'est pas qu'une perte de « la beauté », mais surtout une perte de la trace qu'il aurait laissée dans le monde. C'est son identité qui se perd. Cette vision de l'art et de l'identité relève du blasphème pour le Swami. À cet effet, celui-ci demande : « Qu'y a-t-il de perdu dans l'œuvre qu'un homme accomplit pour la gloire de Dieu ? » (*PN*, p. 259) L'adhésion à l'Histoire se fait ici à travers le temps mythique. Le roman de Markandaya n'offre pas de résolution complète lorsqu'il est question de trouver sa place dans l'Histoire. La spiritualité offre toutefois un sursis, un espace où se détacher du tumulte de l'Histoire de l'humanité. Alors que pour Caroline le travail de Valmiki lui accordait une place dans l'Histoire, la vision spirituelle représentée par le Swami nous indique que rejoindre l'anonymat de ceux qui se sont dévoués à leurs dieux est la seule permanence dans le temps dont Valmiki ait besoin. Cette part de Valmiki, de sa perception du monde, a ainsi une continuité dans le temps que les

personnages de Naipaul ne parviennent pas à trouver, que ce soit par le biais de la littérature ou de leurs actions révolutionnaires.

L'identité du sujet errant apparaît difficile à saisir à cause de son caractère changeant. Le langage met donc en forme un savoir relié au déroulement du temps et à la construction de la mémoire. L'énonciation fait alors le procès de sa localisation dans le temps puisque le sujet errant ne se perçoit que dans le moment où celui-ci dit « je ». Et encore, ce « je » est en constant décalage avec l'Histoire, n'y reconnaissant pas la cohérence nécessaire afin de s'y inscrire. Le langage permet les rencontres et les rendez-vous manqués entre l'Histoire et l'histoire racontée dans la fiction

CHAPITRE II

QUÊTE DE SOI ET ERRANCE

Ils vont d'un continent à l'autre, s'imaginant qu'ils sont libres, puis un jour ils s'aperçoivent qu'ils ne peuvent plus supporter l'Inde. C'est Londres qu'il leur faut. Ou Genève, ou New York.
Kamala Markandaya

Dans le chapitre précédent, nous avons étudié le rapport au temps et à l'Histoire des personnages. Cela nous a permis de mieux comprendre le sentiment interne de décalage qui agite les personnages. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur l'errance spatiale et ce sera pour nous l'occasion d'analyser la manière dont ce décalage interne se manifeste dans l'espace. D'abord, nous verrons que le développement identitaire du sujet errant ne s'articule pas seulement dans son rapport au temps, mais aussi dans son rapport au lieu. Car si les personnages quittent le pays natal, c'est bien dans l'espoir de pouvoir se réaliser ailleurs. L'errance spatiale induit une dialectique identitaire dans laquelle les déplacements du sujet l'inscrivent dans une situation à la fois globale et locale, lointaine et proche.

2.1 La quête identitaire

L'errance, dans son rapport au temps, nous a permis d'aborder les liens entre le temps et la poétique identitaire des personnages. Or, ces différentes subjectivités que nous avons étudiées ont des cadres d'énonciation bien précis, c'est-à-dire, des lieux d'énonciation. Ainsi, tel que nous en informent Benveniste et Ricœur, l'énonciation s'inscrit dans un « maintenant » situé sur l'échelle du temps. Ricœur poursuit la réflexion et ajoute que si l'identité narrative dépend de cette localisation temporelle, il en va de même avec l'espace. L'énonciation n'est donc pas une conscience de soi désincarnée en lévitation puisque, comme le formule Ricœur, « "ici", en tant que lieu où je me tiens, est le point zéro par rapport auquel tous les lieux deviennent proches ou lointains⁷⁵. » Elle est l'articulation d'une parole incarnée et spatialisée qui dit tout autant son rapport au temps qu'à l'espace. Or, être errant implique à la fois un déplacement spatial et un déplacement temporel. L'espace devient ainsi le lieu d'énonciation d'une parole déplacée et par extension, dans un rapport d'ambivalence avec le monde extérieur. Éric Landowski démontre que les procédés d'identification des personnages tiennent compte du processus de localisation dans le monde :

Sémiotiquement parlant, c'est chose déjà entendue, il n'y a pas d'espace-temps comme référent pur ou comme objet d'étude donné *a priori*. Il n'y a que des sujets qui, à travers les modalités variables de la saisie de leur « ici-maintenant, » construisent les conditions de leur rapport à eux-mêmes, comme « je. » De ce point de vue toute construction identitaire, toute « quête de soi » passe par un procès de *localisation du monde*⁷⁶.

L'expérience de ce « je » se module au gré des relations qu'il construit, et ce, non seulement dans et par le temps, mais aussi à travers les liens développés avec le lieu. Ce « je » localisé et caractérisé par une mobilité constante est motivé par « l'idée de

⁷⁵ Paul Ricœur, *soi-même comme un autre*, Paris. Seuil, 1990, p. 70.

⁷⁶ Éric Landowski, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 91, souligné dans le texte.

prendre réellement sa place dans le monde.» (*SM*, p. 155) Ainsi, l'identité des personnages n'existe pas seulement dans le temps de l'instance de langage qui la construit, mais également dans cet « ici » qui sous-tend leurs mouvements et déplacements. Nous retrouvons un rapport très subjectif au monde dans lequel celui-ci s'articule autour de la posture bien particulière des personnages. À ce propos, Janet Paterson ajoute : « la saisie de l'espace et du temps est une opération qui engage le régime identitaire du sujet et en permet la construction, la reconstruction et la transformation⁷⁷. » L'errance, en tant que quête identitaire, fait en sorte que l'identité du personnage est constamment mise à l'épreuve par les rencontres occasionnées lors des déplacements. Le rapport qui se construit entre les personnages et l'espace en est donc un qui est marqué par l'aliénation. À cet effet, l'énonciation des personnages, soumise aux divers déplacements dans la perception du temps et de l'espace engagés par l'errance, met en scène un développement subjectif sous tension. L'intelligibilité du monde étant mise à mal, la formation identitaire de l'errant recherche une certaine stabilité dans un « ici » et « maintenant » marqués cependant par l'instabilité.

2.1.1 Éléments de définition : lieu et espace

Qu'entendons-nous lorsque nous parlons d'espace ? Les implications théoriques sont nombreuses. Ainsi, en reprenant les propos de Michel de Certeau, « tout récit est un récit de voyage, — une pratique de l'espace⁷⁸. » À partir de l'acception de De Certeau, nous pouvons très bien concevoir qu'à travers le récit, l'espace est mis en jeu et problématisé par les personnages qui le pratiquent. Chez De Certeau, le lieu est défini comme « l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence⁷⁹. » Dans son entendement géographique, le lieu rappelle l'unicité, le propre. Les divers éléments qui le composent

⁷⁷ Janet Paterson, « Le Sujet en mouvement : Postmoderne, migrant et transnational », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I*, Paris, Gallimard, 1990, p. 171.

⁷⁹ *Ibid*, p. 172-173.

sont dans un état de coexistence, soit les uns à côté des autres. Le lieu, contrairement à l'espace, n'admet pas la possibilité d'être deux choses en même temps et est donc un élément stable. L'espace, quant à lui, est « un croisement de mobiles⁸⁰. » À la suite des hypothèses de De Certeau, le géographe Mathis Stock renchérit : « Le rapport aux lieux n'existe donc pas en soi, de façon indépendante, mais est toujours relié à la question des pratiques⁸¹. » Il est par définition dynamique et actualisé par les individus qui le pratiquent. Ainsi, dans l'article « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », Stock propose une analyse de la manière dont on habite les lieux en prenant en compte les déplacements et mouvements engendrés par la mondialisation. Selon Stock, nous sommes dans une ère à mobilité accrue qui crée ainsi une « société à individus mobiles » dans laquelle nous assistons à une « recomposition des pratiques et des valeurs assignées aux lieux géographiques, une recomposition qui touche notamment le rapport entre identité/altérité, familiarité/étrangeté exprimé par les lieux⁸². »

Reprenant en partie les propos de Stock, Olivier Lazzarotti ajoute que l'habiter a non seulement une fonction géographique, mais possède en plus une fonction politique et existentielle inhérente. Il avance à cet effet : « que le lieu où l'on est met en cause le comment on y est, on peut aussi s'entendre sur le fait qu'à l'intersection de l'un et de l'autre, se trouve un des lieux du qui l'on est...⁸³ » L'hypothèse de Lazzarotti place l'identité du sujet dans un rapport dialogique entre lui et le monde : « Habiter reviendrait ainsi à se construire en construisant le monde, dans l'implication réflexive de chacun et de tous⁸⁴. » Dans ce contexte de société à mobilité accrue, nul ne peut prétendre à une immobilité complète. Lazzarotti préfère considérer ces individus qui

⁸⁰ *Ibid*, p. 173.

⁸¹ Mathis Stock, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *EspacesTemps.net*, 2004, p. 2.

⁸² *Ibid.*, p. 1.

⁸³ Olivier Lazzarotti, « Habiter, aperçus d'une science géographique », *Cahiers de géographie du Québec*, 2006, p. 88.

⁸⁴ *Idem*.

ne changent pas de lieux comme des individus en non-déplacement. En effet, « les mobilités des autres transforment la portée géographique de leur *immobilité*, comme *non-déplacement*, en quelque sorte⁸⁵. » Cette conception de la mobilité des sociétés nous permet d'aborder la manière dont l'individu se construit selon ses divers déplacements et la façon dont ceux-ci l'inscrivent dans une dialectique entre le global et le local. Chaque habitant est dès lors porteur de sa propre géographie, de ses manières d'habiter et de ses pratiques qu'il transporte avec lui. L'habitant porte en lui une manière d'être au monde, de le lire et d'y circuler, prompte à se transformer selon le lieu qu'il habite et les rencontres qui dynamisent le lien subjectif qu'il développe avec celui-ci. Ainsi, chaque personne est porteuse d'une vision unique du monde. Cette singularité de l'expérience tellurique de l'individu entre en dialogue avec celle des autres personnes qui seront côtoyées et permet de concevoir les rapports entre le local et le global. Si Stock nous laisse penser « l'habiter » en termes de pratiques visibles de l'espace géographique, Lazzarotti, quant à lui, y ajoute une dimension plus idéologique relevant plutôt du domaine du sensible. Chez Stock, les pratiques de l'espace relèvent d'un savoir-faire qui sous-tend les relations individuelles et collectives au lieu. Pour Lazzarotti, ce savoir-faire se double d'un savoir-être qui permet aux individus de nouer un lien dialogique avec le monde.

Bien que cet arrimage théorique soit intéressant, il évacue en partie la question du rapport entre le lieu et l'Histoire. Nous la compléterons donc avec la conception du lieu de Jean-Didier Urbain. À l'image de poupées russes, nous retrouvons d'abord l'étendue qui est un « espace sans qualité [...], une *matière brute* à partir de laquelle l'espace est fabriqué à proprement dit⁸⁶. » Construction, en effet, puisque l'espace advient lors de l'intervention de l'être humain qui l'organise et le structure. De ce fait,

⁸⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁶ Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communications*, 2010, vol. 2, n° 87, 2010, p. 100.

« l'espace est un objet construit par l'intervention de l'homme sur le monde naturel, laquelle l'informe : lui donne une forme⁸⁷. » Finalement, ce qui permet à Urbain de faire la distinction entre le lieu et l'espace est la qualité événementielle du lieu en ce qu'il est un « *espace dramatisé*⁸⁸ ». En effet, le lieu est un « espace légendé » dans lequel « il va y advenir, il y advient ou il y est advenu quelque chose⁸⁹. » Le lieu est donc un espace narré par l'Histoire et c'est justement cette narration qui confère une importance à certains lieux. C'est-à-dire qu'on lui accorde une histoire, qu'il est investi d'un niveau narratif qui en ajoute à sa signification. Le lieu, plus qu'une organisation de l'espace, est la mise en récit de celui-ci. Cette mise en récit des lieux participe à la façon dont ceux-ci sont habités et pratiqués, car elle implique que la narration qui en est faite fasse sens à ceux et celles qui les pratiquent. La pratique des lieux et des espaces, lorsqu'on est errant, s'effectue dans une tension constante entre la perception du lieu natal et celle de la terre d'accueil.

Habiter, lorsqu'on est errant, c'est être dans une relation étroite avec le déplacement, autant le sien que celui des autres. C'est apprendre à endosser des postures multiples et être en contact avec plusieurs régimes identitaires. À partir de ce cadre conceptuel, nous verrons maintenant comment l'errance spatiale module les pratiques du lieu et les façons d'habiter des personnages de Naipaul et de Markandaya. Car l'errance implique une redéfinition du sentiment d'être chez-soi alors que les personnages sont constamment en déplacement, à mi-chemin d'un lieu qui pourrait devenir un foyer, et un autre qui ne l'est plus.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁹ *Idem.*

2.1.2 Être chez-soi

Dans le chapitre précédent, nous avons eu à faire une distinction entre l'expérience temporelle de l'errant et l'errance spatiale. Or, nous le voyons bien, il est difficile d'établir une frontière fixe entre ces deux composantes de l'errance, car les lieux sont habités d'une histoire qui leur apporte une signification et une certaine lisibilité. La façon dont le temps est éprouvé nous apprend comment le sentiment de ne pas être à sa place débute avant même que le sujet quitte son chez-soi. Nous devons maintenant nous questionner sur le sens de ce chez-soi, sur l'acte d'habiter un endroit qui devient notre maison. Dans l'article « Home and Away », Sara Ahmed se penche sur les questions qui entourent le *home*, le chez-soi, des migrants. Pour Ahmed, le chez-soi n'est pas concevable sans penser le corps du sujet migrant. En reprenant les propos de Avtar Brah qui avance que le chez-soi passe par une expérience de soi et des sensations localisées⁹⁰, Ahmed imagine le chez-soi comme une seconde peau. À la fois lieu et extension du sujet, le chez-soi est l'espace de rencontre des affects qui participent au sentiment d'être à sa place. Les frontières entre le chez-soi et le sujet sont poreuses puisqu'« être chez soi suggère que le sujet et l'espace fuient l'un dans l'autre⁹¹. » Dans le contexte du sujet errant, nous pouvons imaginer que le concept de chez-soi n'est pas un lieu fixe, mais plutôt se démultiplie en un ensemble de lieux dans lesquels les personnages tentent de se reconnaître. En effet, le corps du sujet errant est

⁹⁰ « D'un côté, le chez-soi occupe une place mythique de désir dans l'imagination diasporique. En ce sens, c'est une place de non-retour, et ce, même s'il est possible de visiter l'espace géographique qui est perçu comme le lieu d'origine. D'un autre côté, le chez-soi est aussi l'expérience sensorielle du local, de ses sons et ses odeurs. » Notre traduction de : « On the one hand, 'home' is a mythic place of desire in the diasporic imagination. In this sense, it is a place of no return, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of 'origin'. On the other hand, home is also the lived experience of locality, its sounds and smells. » (Brah, 1996, p. 192), cité dans Ahmed, p. 341.

⁹¹ Ahmed, « Home and Away : Narratives of Migration and Estrangement », *International Journal of Cultural Studies*, 1999, p. 341. Notre traduction de : « being-at-home suggests that the subject and space leak into each other, *inhabit each other*. »

constamment dans un contexte où il est déplacé ou en déplacement. Le chez-soi se construit donc au cours des trajectoires empruntées par les personnages.

Ainsi, selon Ahmed, la condition du migrant est une déchirure entre le chez-soi en tant que lieu d'origine et le chez-soi en tant qu'ensemble d'affects et de sensations. Tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le rapport du sujet errant avec l'Histoire coloniale de son pays le pose dans une situation de crise où il doit faire le pont entre celle-ci et la sienne. Partir, selon Ahmed, entraîne l'échec de la mémoire à générer du sens des dislocations avec l'Histoire :

L'expérience de quitter la maison lors de la migration est donc toujours celle de *l'échec de la mémoire à donner un sens à l'endroit où l'on vient habiter*, un échec qui se ressent dans l'inconfort d'habiter un corps migrant, un corps qui se sent déplacé, qui se sent mal à l'aise dans cet endroit⁹².

Nous pouvons ainsi mieux entrevoir le malaise qui a poussé les personnages de Naipaul et Markandaya à quitter l'Inde. Chez Naipaul, l'héritage de Willie et de sa sœur les pousse à quitter leur lieu natal puisque leur héritage familial mixte a pour effet de les déposséder et de les rejeter de l'Histoire et de la société indienne. Chez Naipaul, Willie parvient à donner un sens aux lieux qu'il habite grâce à ses lectures. Bien que la littérature se révèle décevante, c'est par le biais d'une compréhension sommaire de celle-ci qu'il appréhende les lieux. Ainsi, peu importe l'endroit où il se trouve, les livres — mais également les correspondances qu'il entretient avec sa sœur — lui offrent un lien tangible entre lui-même et l'espace qu'il habite. Cette façon de faire signifier l'espace permet à Willie d'affirmer : « C'est la seule chose à quoi j'ai travaillé toute ma vie, avoir l'air de chez moi, n'étant chez moi nulle part. » (*SM*, p. 78) Dans *Les*

⁹² *Ibid.*, p. 343. Notre traduction de : « The experience of leaving home in migration is hence always about the *failure of memory to fully make sense of the place one comes to inhabit*, a failure which is experienced in the discomfort of inhabiting a migrant body, a body which feels out of place, which feels uncomfortable in this place. »

lieux de la culture, Homi Bhabha utilise le terme « unhomeliness » (inconfort dans la traduction française) afin de décrire le sentiment de décalage « de la relocalisation du foyer et du monde — l'inconfort, la situation des initiations extraterritoriales et transculturelles⁹³. » L'*unhomely* ce n'est pas être sans foyer ou sans chez-soi, mais bien le malaise ressenti lorsque « les recoins de l'espace domestique deviennent des sites d'invasions les plus intriqués de l'histoire⁹⁴. » L'inconfort causé par le brouillage des frontières entre le monde et le chez-soi peut être tel qu'il oblige les sujets à interroger leur place dans cet espace jusqu'à devoir le quitter. C'est ce que nous avons constaté à travers le rapport à l'histoire et l'errance des personnages de Naipaul et Markandaya. Une fois qu'ils ont quitté le lieu d'origine, où se trouve leur foyer ? Être sans foyer, sans chez-soi, provoque un sentiment de crise. L'inconfort est ainsi transporté dans le rapport au monde dans lequel se trouve désormais le chez-soi du sujet errant. Être errant vient avec la prise de conscience que le foyer est dorénavant décentré, en contact direct avec le monde. Certains lieux permettent cependant la conciliation entre les personnages et l'absence de chez-soi permanent. Chez Naipaul, Willie compte les lits qu'il a occupés. Ce sont eux qui lui permettent de conserver son itinéraire ; itinéraire qui est à la fois spatial et identitaire. Or, alors qu'il s'enfonce dans l'errance, cette pratique lui devient impossible :

Willie avait depuis belle lurette renoncé à dénombrer les lits dans lesquels il avait couché. L'Inde de son enfance et de son adolescence ; les trois années de tourment à Londres, en tant qu'étudiant selon son passeport, mais en réalité à la dérive, voulant s'éloigner de ce qu'il avait été, sans savoir où il allait ni quelle forme sa vie pourrait prendre ; puis les dix-huit années en Afrique, dissipées et sans but, à mener l'existence de quelqu'un d'autre. Les lits de ces années-là, il pouvait tous les dénombrer, et cet inventaire lui procurait une singulière satisfaction, lui prouvait que malgré sa passivité sa

⁹³ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, Payot, Paris, [1994] 2019, p. 45.

⁹⁴ *Idem*.

vie pesait un certain poids ; quelque chose s'était développé autour de lui.
(*SM*, p. 155)

Les lits-lieux habités par Willie, sorte de gardiens de sa trajectoire, lui laissent l'impression d'avoir occupé une certaine place dans l'Histoire. Or, notons que ces lits n'ont jamais été les siens. Ils sont des lieux de passages qui le mettent en relation avec le monde extérieur. Ainsi, le moment où Willie cesse de compter les lits dans lesquels il a dormi marque le moment où il se perd dans le monde. Le retour en Inde est, pour Willie, un moment où il perd tous ses repères. La redécouverte de son pays ne provoque pas l'inscription de soi dans l'Histoire espérée par le personnage :

Ce fut une période étrange pour Willie, encore un degré plus bas dans une autre existence, mouvante, sans but ni rémunération, sans camaraderie ni solitude, sans nouvelles du monde extérieur, sans lettres de Sarojini à attendre, sans rien à quoi s'amarrer. Au début, il avait tenté de se raccrocher à la notion du temps, l'idée du fil de sa vie, selon sa vieille pratique, dénombrant les lits dans lesquels il avait couché depuis sa naissance (tel Robinson Crusoé qui chaque jour marquait d'une entaille, avait-il songé, se souvenant d'un des livres lus à l'école de la mission). (*SM*, p. 111)

Au contraire, cet épisode dans le mouvement révolutionnaire a pour effet de le projeter hors de l'Histoire alors qu'il n'est même plus capable de faire des liens entre sa vie et les livres qu'il a lus. Cette conscience de soi que Willie développe est présente que dans *Semences magiques*. Ainsi, ce n'est pas tant la réalisation d'une perte du chez-soi qu'une absence de chez-soi dans le monde qui brouille ses repères identitaires. Ce qui pour lui « fut comme se dépouiller d'une partie de lui-même. » (*SM*, p. 111)

Le déplacement est ainsi devenu une seconde nature, une manière d'être, acquise au fil des voyages et des rencontres. L'acte d'habiter est donc fondé sur la mobilité. Anasuya, quant à elle, endosse sa posture d'errante alors que ses déplacements sont rythmés par son travail et ses obligations familiales. Outre ses obligations qui justifient ses allers-retours entre Londres et l'Inde, le retour au lieu d'origine s'effectue dans une

sorte de crise née de l'attachement et de la distance entre elle et son pays natal : « Mon séjour à Londres tirait à sa fin, je le savais. Je commençais à être tourmentée par la nostalgie du pays, et sans Valmiki je serais sans doute repartie depuis des semaines. » (PN, p. 238) L'attachement d'Anasuya à son pays d'origine est d'autant plus fort que le changement de saison en Angleterre lui rappelle les paysages et la vie en Inde. Plus que de la nostalgie, le tourment qui habite Anasuya est une sensation physique dans laquelle le lieu originel est en fait la terre qui lui a donné la vie, comme le ferait une mère : « Je me demandais si Valmiki éprouvait comme moi quelquefois le rappel soudain d'une terre dont nous étions issus, comme s'il existait une corde que l'on n'avait pas coupée rattachant le sol à l'homme à la naissance duquel il avait participé. » (PN, p. 185) Elle s'aperçoit que cet attachement n'est peut-être pas le même pour Valmiki qui n'a pas vécu ce même rapport privilégié à la terre. Isaac Bazié analyse la façon dont la colonisation a entraîné un violent processus d'englobement à travers les reconfigurations territoriales et les diverses migrations qu'elle a causées. Les violences coloniales ont engendré une restructuration de l'ordre mondial et des relations entre le global et le local. En s'appuyant sur le cas de l'Histoire de la colonisation du continent africain, Bazié est amené à repenser les relations de l'Afrique-Monde et plus spécifiquement la relation identitaire à la terre développée à travers l'écriture d'auteurs africains. À la suite de V.Y Mudimbe, Bazié argumente que la colonisation occasionne une rupture majeure dans laquelle

le sujet colonisé enregistre dans ce processus du devenir étranger à soi-même qu'est l'aliénation, sous la forme d'un déracinement de son espace, une rupture de ce lien fort, essentiel avec son lieu, sa matérialité et l'inspiration qu'il tire du contact physique qu'il entretient avec sa terre⁹⁵.

⁹⁵ Isaac Bazié, « Violences de l'englobement et expériences du lieu originel dans le roman africain », *Caietele Echinoc*, n° 38, Fundatia Culturala Echinoc, 2020, p. 299.

Cette réflexion peut très bien être étendue au cas qui nous intéresse. Comme nous l'avons vu précédemment, l'Histoire nous démontre comment les personnages indiens dans les œuvres de Naipaul et Markandaya sont les héritiers de la restructuration sociale et spatiale causée par la colonisation. Pour Anasuya, l'expérience de l'ailleurs se fait dans l'arrachement à la terre natale. Cela étant dit, le lien au lieu originel est ce qui confère la force aux personnages. Si la distance peut être particulièrement aliénante et douloureuse, le lien à la terre natale aide les personnages à structurer leur expérience du monde et les représentations qu'ils en font. Ainsi, chez Markandaya, peu importe le temps passé à l'extérieur du pays et les changements que cela puisse occasionner, le pays d'origine représente une instance unique dans la formation identitaire des personnages. Prenons pour exemple Valmiki dont il est dit que la force de son art provient de la sincérité qui émane de ses toiles. Leur qualité ne commence à décliner qu'à partir du moment où il trahit son héritage et qu'il s'enfonce dans l'errance. Alors que l'attachement d'Anasuya au lieu originel passe par l'expérience du corps, le pays natal représente plutôt une sorte de lien symbolique entre sa création et la pratique spirituelle qui s'y joint : « Malgré l'importance de l'influence occidentale qu'il avait subie, sa force venait de l'Inde. Il faudrait bien qu'il y revienne encore quand il aurait épuisé sa force ou que ses réserves seraient presque vides, pour en refaire provision. » (PN, p. 193) Nous reviendrons plus en détail sur les liens entre l'espace et l'art dans le prochain chapitre. Pour l'instant, contentons-nous d'insister sur la qualité régénératrice du rapport à la terre dans l'expression de soi chez les personnages de Markandaya. En effet, selon Bazié « Le contact tellurique devient donc ce moment structurant, à partir du point zéro postulé, pré-sémiotique, qui dans le processus de sémiotisation passant par l'outil, le geste, inspire des savoirs essentiels, durables et structurants pour la vie des individus et des communautés⁹⁶. » Le contact avec la terre natale est un élément déterminant dans la formation identitaire des personnages errants. La dislocation du

⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

lien entre l'Histoire et le lieu impose une rupture dans la relation initiale entre le sujet et son lieu originel. Ainsi, comme nous l'apprennent Ahmed et Bazié, le rapport entre la mémoire et la terre est structurant dans la conception du chez-soi du sujet migrant et postcolonial. La violence de la colonisation a marqué son rapport à la terre et l'énonciation du sujet met en forme l'ambivalence d'avoir un chez-soi.

2.2 Le pays natal

2.2.1 La possibilité du retour

Après plusieurs années d'errance, les personnages de Markandaya reviennent au bercail. Pour Anasuya, ses allers-retours sont influencés par ses obligations financières. En effet, bien qu'il lui arrive d'être « tourmentée par la nostalgie du pays » (*PN*, p. 238), la principale raison de ses voyages entre l'Angleterre et l'Inde est le travail. C'est aussi lors d'un de ses voyages en Inde qu'Anasuya va visiter la mère de Valmiki alors que celle-ci est mourante. Selon le sociologue jamaïcain Stuart Hall, le retour au pays n'est pas seulement une pratique de l'espace, d'un retour au lieu matériel. Il est surtout un retour symbolique à une pratique et un attachement identitaire au lieu. À cet effet, bien que les personnages reviennent sur leurs pas et tentent d'habiter le lieu qu'ils ont quitté, le retour ne va pas de soi. Chez Markandaya, nous sommes confrontés à un retour problématique tant sur l'aspect matériel (dans ce cas-ci représenté par les attaches familiales) que l'aspect spirituel. La mère de Valmiki représentait le dernier lien d'attache à son lieu d'origine : « Vous lui répéterez ce que j'ai dit ? Que s'il ne trouve pas la paix au loin, il faut qu'il revienne ici vers nous, vers son foyer ? » (*PN*, p. 107) Or, le foyer dont la matriarche parle n'a jamais vraiment existé puisque, enfant, lorsqu'il vivait encore en Inde, Valmiki n'a jamais eu sa place auprès des siens. La mort de sa mère marque ainsi la fin de cet hypothétique retour : « Le foyer de Valmiki, pour impossible qu'il fût déjà d'y retourner, lui était finalement

et visiblement fermé. » (*PN*, p. 200) Mais est-ce un réel retour ? À quoi retournerait-il exactement ? Le retour à la cellule familiale et au lieu physique qui y est associé n'est plus possible. Or, Valmiki n'a jamais vraiment habité dans le foyer familial.

Le retour spirituel, quant à lui, est représenté par le Swami. Celui-ci entretient le même genre de discours que la mère du jeune peintre : « Si dans l'endroit où il se trouve, quel qu'il soit, il ne se sent pas à l'aise, il reviendra à moi ; et il ne trouvera pas ce vide sans joie que vous imaginez, ce sera un retour au nid. » (*PN*, p. 116) Le swami fait ici référence à ce qu'Anasuya pense que serait la vie de Valmiki s'il retournait en Inde, puisqu'elle croit qu'il redeviendrait chevrier, rejeté par les membres de son village. Pour définir les termes du retour de Valmiki il faut revenir à la définition du chez-soi d'Ahmed. Rappelons-nous que le sentiment d'être chez-soi relève entre autres de la cohésion entre l'expérience corporelle et par extension sensible du sujet et l'histoire du lieu habité.

Dans *Possession*, le désert est un lieu reculé, retiré et difficile d'accès. Nous y retrouvons plusieurs personnages qui sont en fait les laissés pour compte de la société dominante et protégés par le Swami. Le désert, en tant que lieu où se regroupent les exilés, est un espace résolument autre dans lequel règne la marginalité. Nous joindrons ici la notion d'hétérotopie de Michel Foucault. L'hétérotopie suppose la coexistence de divers espaces. En ce sens, Foucault définit l'hétérotopie comme la juxtaposition « en un lieu réel [de] plusieurs espaces qui, normalement, devraient être incompatibles⁹⁷. » L'hétérotopie en appelle à ses propres pratiques, ses propres manières d'être. Elle est régie par des pratiques sociales et culturelles qui lui sont propres. Ces pratiques demeurent cependant isolées les unes des autres. En effet, « les hétérotopies ont

⁹⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, en ligne <<https://cinedidac.hypotheses.org/files/2014/11/heterotopias.pdf>> Consulté le 18 août 2021.

toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant [...] L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors⁹⁸. » En parcourant les hétérotopies, les personnages sont alors à l'intérieur et à l'extérieur de mondes différents qui s'excluent les uns des autres. Le désert de Valmiki, petit monde autonome et en retrait de la civilisation, n'en reste pas moins inhospitalier, voire inaccessible aux individus provenant de l'extérieur. Bien que ce soit Valmiki qui ait passé une grande partie de sa vie dans le désert, c'est à travers les yeux d'Anasuya qu'on le découvre. C'est pour cette raison que le désert est en grande partie décrit de façon négative. Nous étudierons d'abord le rapport au désert d'Anasuya. La narratrice va dans le désert trois fois : par hasard lorsqu'elle cherche Caroline qui s'est éloignée du village où elles étaient allées acheter de l'arak, une deuxième fois alors qu'elle va déposer dans la grotte de Valmiki les sous que sa mère lui a légués et finalement pour le visiter lorsqu'il est retourné vivre dans le désert.

Le désert est d'abord complètement éclipsé par la rencontre avec le jeune garçon et ses peintures. L'endroit, reculé et d'apparence désertique, semble peu propice à la création et à la vie dont débordent les peintures de Valmiki. Celles-ci lui semblent à cet effet invraisemblables : « il m'était impossible d'imaginer, dans ce pays presque désertique, qu'il s'agissait vraiment de peinture. » (*PN*, p. 16) Aux yeux d'Anasuya, le désert est un environnement stérile et pour Valmiki, une punition. Selon Jean-Dider Urbain, le désert échappe à la notion de lieu puisqu'il peut représenter une « réserve de vide naturel hors société, "tiers espace" voué à l'homme absent, le désert est de ce fait, d'imagination, toujours une étendue⁹⁹. » Dans cette perspective, le désert échapperait à toute intervention de l'homme et ne serait pas couvert de la couche d'historicité dont se parent les lieux. Le désert est perçu comme un « espace originel non encore fabriqué,

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *op. cit.*, p. 100.

non pas sans l'homme mais d'avant l'homme, donc proche de Dieu¹⁰⁰. » En effet, les qualités du désert se font ressentir. Le visiter est en soi une expérience presque transcendante pour Anasuya : « Je me contentai de regarder avec stupeur cet étrange couple de gardiens volontaires de la colline et j'éprouvai, une fois encore, l'impression de transe, de vie dans une autre dimension, que cette colline avait déjà fait naître en moi jadis. » (*PN*, p. 203) Aride, le désert est aussi un lieu d'inspiration, propice à la création et au recueillement spirituel. Se côtoient dans le même espace des marginaux à l'apparence si repoussante qu'elle a pour effet de chasser les étrangers et de les empêcher d'accéder à la beauté des lieux. En effet, lors de sa deuxième visite — alors qu'elle retourne sur ses pas après avoir déposé l'héritage de Valmiki dans sa grotte — Anasuya est poursuivie par ceux qu'elle nomme les gardiens de la colline. Ils ont pour fonction de repousser les étrangers qui voudraient dénaturer le lieu sacré que représente le désert. Dans *Possession*, le retour au pays natal est à la fois un retour physique et un retour spirituel. Le désert maintient une distance entre ceux qui y habitent et les autres. Même si Valmiki retourne en Inde, il demeure en marge de la société. Le retour du jeune homme est donc de nature spirituelle. Chez Markandaya, le retour du jeune peintre appelle à un retour à une vie plus simple, tournée vers Dieu, loin de l'Occident et de ses tentations¹⁰¹. L'exil qui lui était imposé devient alors un exil choisi. De ce fait, le désert devient une sorte de chez-soi pour Valmiki en ce sens où il n'est plus aussi menaçant que lorsqu'il était enfant : « Le désert est à moi : il n'est pas aussi terrible comme autrefois ; il n'est plus rien. » (*PN*, p. 256) Valmiki, dépouillé de la douleur que lui causait sa marginalité, ne voit plus le désert comme le signe de son exclusion. Le désert n'est plus rien, soit comme dans la définition de l'étendue faite par Jean-Didier

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ L'ensemble de l'œuvre de Markandaya est parsemé de vives critiques envers la modernisation de la société indienne par l'Occident et les inégalités sociales dans les milieux ruraux. Dans le cas de *Possession*, Markandaya dépeint un Occident frivole, hypocrite et capitaliste personnifié par Caroline. Pour plus d'informations à ce sujet, lire Shiv K. Kumar, « Tradition and Change in the Novels of Kamala Markandaya » *Books Abroad*, Board of Regents of the University of Oklahoma, vo. 43, no.4, 1969, p.508-513.

Urbain. Ainsi, le retour au pays natal est, pour Valmiki, un retour à des valeurs spirituelles et à un espace symbolique, épargné par la présence humaine.

Chez Naipaul, le retour n'est pas le symbole d'une renaissance spirituelle. De plus, le besoin de reconnexion avec la terre natale n'est pas aussi présent que pour les personnages de Markandaya. Au contraire, le retour est synonyme de l'impossibilité d'une cohérence entre le lieu habité et l'Histoire. En effet, comme Marion Sauvaire l'écrit : « Le pays natal, symbole d'une obsessionnelle incapacité à vivre le pays réel, devient alors pays légal¹⁰². » *Semences magiques* et *La moitié d'une vie* sont peuplés de retours ratés. Que ce soit celui de Willie, de son ami Percy Cato ou encore de Sarojini, ces trois personnages tentent de reprendre une place qui n'existe plus pour eux dans leur pays d'origine. Pour ces trois personnages, le retour est motivé par le besoin de prendre part à l'Histoire de leur pays. Prenons pour exemple Percy. Jamaïcain né au Panama, Percy quitte l'Angleterre où il a rencontré Willie pour se joindre à la révolution qui se déroulait à Cuba et qui va ensuite se transporter en Amérique du Sud : « Cato s'en sortait bien avec le Che et les autres, dit Sarojini. Et puis une espèce de rage s'est emparée de lui. Il était parti du Panama tout enfant et il se faisait une idée enfantine du continent. À son retour, les choses lui sont apparues autrement. » (*LMDV*, p. 167) Pays légal, en effet, l'image qu'a Percy de son pays d'enfance ne cadre plus avec la réalité du pays dans lequel il retourne. Nourri par les grands idéaux qui l'ont poussé à prendre part à la révolution de Che Guevara, il est toutefois incapable de concilier ces deux conceptions du pays d'origine, soit l'image nostalgique du Panama qu'il a jadis connu et ce que le pays est au moment de son retour. À cet effet, Sauvaire ajoute que

¹⁰² Marion Sauvaire, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants », *Amerika*, no. 5, 2011, [en ligne]. URL : <https://doi.org/10.4000/amerika.2511> [Site consulté le 27 août 2020].

L'image du pays d'origine, mythifiée par la nostalgie exilique, ne correspond plus au pays réel que redécouvre le migrant. La distance entre le pays d'origine et le pays d'exil cède le pas à une nouvelle tension entre le pays rêvé, cristallisé dans la mémoire et les récits de la diaspora, et le pays réel¹⁰³.

En effet, l'énonciation des déplacements et de l'errance des personnages fait bien plus que raconter la seule distance avec le lieu d'origine et la découverte d'espaces autres. L'énonciation devient la mise en récit de l'impossibilité de réconcilier l'image fantasmée de la terre natale par le travail du souvenir et sa confrontation au lieu réel. Alors que Markandaya laisse présager un retour au lieu d'origine conditionnel à un retour vers un mode de vie plus traditionnel, Naipaul raconte plutôt les ratés des retours aux origines.

2.2.2 Retour au pays natal

L'errance est la quête incessante d'un ailleurs, d'un endroit où le sujet pourra enfin faire sens de son existence. Selon Berthet,

Le retour serait la marque de l'échec de l'errance parce qu'expression de l'inaccessibilité de la quête. [...] Quoiqu'il en soit, on en ressort toujours autre, différent. L'expérience de l'errance transforme, comme tout moment fort de l'existence. Après, plus rien n'est pareil. Le regard que l'on porte sur les choses a changé...¹⁰⁴

Bien que nous puissions concevoir que le retour est un moment marquant dans les déplacements du sujet errant, le retour n'est pas pour autant l'échec de l'errance comme le prétend Berthet. Le retour peut être perçu comme l'insuccès de la quête identitaire en dehors du lieu d'origine, car il implique que le sujet n'a pas trouvé ce qu'il cherchait lors de ses déplacements. L'ailleurs, qui au départ est présenté aux personnages comme

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ Berthet, *Figures de l'errance, op. cit.*, p. 11-12.

une terre promise, un lieu de renouveau, est finalement la scène de leur perte. Cependant, l'errance se poursuit même lors du retour. Plutôt que de chercher une nouvelle manière d'être dans un lieu étranger, les protagonistes s'efforcent de découvrir une forme de conciliation entre l'image que le lieu leur évoque, ce qu'il est devenu et l'évolution qu'ils ont eux-mêmes subie lors du passage du temps et des déplacements. C'est de cette manière que l'on retrouve un Willie Chandran conscient qu'il n'est pas le même et n'interagit pas de la même façon avec son environnement à vingt ou quarante ans : « Il y a vingt ans je n'aurais pas vu ce que je vois aujourd'hui. Je vois ce que je vois parce que je me suis transformé. Je ne peux redevenir ce garçon que j'étais avant. Mais je dois retrouver cette ancienne façon de voir. » (*SM*, p. 34)

Naipaul nous apprend que plus on s'enfonce dans l'errance, plus on perd une part de soi. Le retour au pays natal n'est jamais total : l'errant y revient pour se heurter à la dure réalité qu'il est désormais étranger au lieu d'origine. L'errance met alors en évidence une quête identitaire inachevée dont les repères se complexifient et dont les limites deviennent plus ou moins précises. Pour Willie, le retour appelle à la réactualisation d'une mémoire inaccessible puisqu'elle appartient à une partie de lui-même qui n'existe plus que dans le passé. Ajoutons à cela que, bien qu'il retourne en Inde, il ne revient pas au lieu originel, soit l'ashram familial, mais va plutôt se perdre dans le lieu inconnu que sont les jungles du Sud du pays. Alors, Willie demeure dans un état de déplacement même s'il est en Inde, puisqu'il s'agit d'une partie du pays qui lui est étrangère et qu'après plusieurs années en Afrique il a perdu son statut de natif pour être surnommé « l'Africain » (*SM*, p. 54) par ses pairs dans la révolution. Par ce surnom, on le dépossède de son lien d'appartenance au lieu d'origine et on lui attribue une identité Autre, extérieure à son identité. En partant, il est devenu étranger à son lieu d'origine et le retour amplifie le sentiment de discontinuité entre lui et sa terre natale.

Selon Edward Saïd, l'exil est « une fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable¹⁰⁵. » Or, l'errance, tout comme l'exil, creuse le fossé entre l'errant et son pays d'origine. Le lieu d'origine continue à évoluer alors que l'individu le quitte. À son retour, le pays natal tel qu'il l'a connu n'existe plus puisque l'individu et le pays ont poursuivi leur chemin chacun de son côté. C'est ainsi que chez Naipaul et Markandaya, le retour présente des personnages mal adaptés à la réalité de leur pays d'origine. Pour la narratrice de *Possession*, le retour n'est jamais réellement possible. Le roman se conclut sur le retour de Valmiki en Inde. Or, il s'agit bien d'un retour conditionnel à ce qu'il demeure en retrait de la société dans le désert auprès de ses dieux et du Swami.

Anasuya, quant à elle, est incapable de rester bien longtemps à une seule place et est donc en constant déplacement entre l'Inde et Londres. Le développement identitaire et le lien d'attachement au lieu ont ainsi une composante à la fois spatiale et temporelle. En effet, tel que le formule Sara Ahmed : « la migration implique à la fois une dislocation spatiale et temporelle : le passé est associé à un chez-soi qui est impossible à habiter, et ce, même au présent¹⁰⁶. » Le chez-soi, intimement lié à une expérience du corps et de la mémoire, suppose donc que même le retour à un lieu qui a déjà été le chez-soi du sujet entraîne le sentiment d'être, encore une fois, déplacé. À cet effet, le retour implique aussi le sentiment inconfortable que provoque la réalisation d'appartenir à deux mondes différents et à aucun en même temps. Il inscrit le sujet revenant dans une démarche exigeante d'actualisation de sens enfouis dans sa mémoire et son contact initial avec le lieu, à un moment où ce dernier est marqué par d'autres couches sémantiques et d'autres récits. La réactualisation de la mémoire liée au pays

¹⁰⁵ Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 241.

¹⁰⁶ Ahmed, « Home and Away », *op. cit.*, p. 343. Notre traduction de : « Migration involves not only a spatial dislocation, but also a temporal dislocation: "the past" becomes associated with a home that it is impossible to inhabit, and be inhabited by, in the present. »

natal apporte une nouvelle sémiotisation du lieu. Ce dernier est réinterprété à partir de la nouvelle identité et de la perspective changée du revenant.

La difficulté d'être chez-soi accentue dans une certaine mesure les ambiguïtés liées au développement des identités diasporiques. Dans l'article « Negotiating Caribbean Identities », Stuart Hall discute de la complexité de la formation identitaire dans les Caraïbes. Hall commente d'abord la difficulté de trouver une origine aux identités caraïbéennes. Il démontre que l'identité est formée d'un ensemble d'histoires sélectionnées afin de (re)construire la mémoire d'un peuple. Selon Hall, la complexité des identités caraïbéennes vient du fait que les cultures et les traditions qui y sont associées proviennent de lieux dont l'origine est perdue. Après les violences de la colonisation et de l'esclavage, les communautés doivent composer une identité culturelle décentrée puisqu'elle en appelle à des pratiques et des traditions qui viennent d'Afrique et dont la mémoire a été effacée. Dans le contexte des Caraïbes, l'identité se développe ainsi dans une sorte de crise provoquée par le déplacement présent dans la diaspora. Hall traite ensuite du mouvement rasta en ce qu'il revendique la reconquête de l'identité africaine perdue par les communautés noires des Caraïbes. L'Afrique était perçue comme la terre promise qu'ils devaient retrouver tant physiquement que spirituellement. Or, ce que Hall démontre est que : « Ce n'était pas le retour littéral en Afrique qu'ils voulaient, mais plutôt le langage, le langage symbolique pour décrire ce qu'est la souffrance¹⁰⁷. » En effet, le retour en Afrique n'est pas possible, car l'Afrique d'avant la colonisation n'existe plus. Hall démontre que le continent africain a lui-même continué à évoluer et à se reconstruire après la colonisation. Ainsi, le retour a plutôt une fonction symbolique où les Jamaïcains et les autres communautés caraïbéennes peuvent reprendre possession de leur Histoire. Nous sommes très

¹⁰⁷Stuart Hall, « Negotiating Caribbean Identities », *Postcolonial Discourse : an Anthology*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, p. 290. Notre traduction de : « It was not the literal Africa people wanted to return to, it was the language, the symbolic language for describing what suffering was like. »

conscient de la distance historique, géographique et culturelle qui sépare l'espace caribéen de Hall et l'Inde de Naipaul et Markandaya. Tout en gardant cela à l'esprit, voilà ce que nous pouvons en tirer : le pays quitté continue à évoluer en parallèle à celui qui le quitte. Le retour, quant à lui, confronte l'individu à une nouvelle réalité. Dans les cas qui nous intéressent, le retour au pays natal met les personnages dans une situation où ils sont eux-mêmes étrangers dans leur propre pays. Lorsqu'on est errant, le retour au pays d'origine n'est pas forcément envisagé parce qu'il contreviendrait à la contrainte intérieure qui a poussé le sujet à partir pour se découvrir. Dans ces conditions, nous pouvons nous interroger sur les modalités qui entourent le retour des personnages de Naipaul et Markandaya. Bien que le retour au pays dans leurs œuvres ne se fasse pas après des siècles d'absence comme ce que Hall décrit, la continuité de l'Histoire fait en sorte que les personnages retournent à un endroit où ils n'ont plus forcément leur place. Les écrits de Hall et Ahmed se font écho dans le sens où ils présentent un sujet migrant qui, lors de l'expérience du retour au lieu originel, se bute à une réalité à la fois familière et étrangère. L'errance devient ainsi une extension des personnages de Naipaul et Markandaya. Elle est en ce sens, leur chez-soi, un chez-soi marqué par l'ambivalence et le malaise qu'occasionnent les déplacements et l'échec de la mémoire à faire signifier l'espace qu'ils habitent.

2.3 Lieux fantasmés, lieux vécus et communautés marginales

Le passage du temps laisse ses marques sur l'espace. Après dix-huit années passées en Afrique, Willie glisse sur les marches de la maison familiale d'Ana. Ces marches en marbre avaient été importées par le grand-père de celle-ci après la Première Guerre mondiale. Au moment où Willie a son accident, les guerres d'indépendance agitent le pays et le marbre des marches est « fendu, envahi par la mousse dans les fentes » (*LMDV*, p. 162) rendant ainsi la surface glissante. À la suite de l'incident, à l'hôpital, Willie repense à sa vie et décide de quitter l'Afrique en affirmant à Ana : « Ce

n'est pas aux combats que je pense. Le monde est plein de surfaces glissantes. » (*LMDV*, p. 163) En effet, chez Naipaul, il est facile de se perdre dans les interstices créés par la trace de l'Histoire sur l'espace. La reconnaissance de l'Histoire dans l'espace domestique cause chez Willie un sentiment d'inconfort caractéristique de l'*unhomely* de Bhabha. Le malaise ressenti le pousse à quitter sa femme avec la conscience qu'il est peut-être passé à côté de l'Histoire qui se déroulait tout autour de lui. Le constat que « [l]a meilleure partie de [sa] vie est passée, et [qu'il] n'[a] rien fait » (*LMDV*, p.259) signale son envie de laisser sa marque dans le monde quand tente de prendre part à une révolution dans *Semences magiques*. Cependant, en étant projeté dans le monde, l'errant cherche les aspérités auxquelles s'agripper. Or, les lieux s'avèrent eux aussi trompeurs.

Arrivé en Angleterre, Londres est loin d'être la ville fantasmée par Willie : « Dans son esprit, une grande ville était une féerie de splendeur et d'éblouissement, si bien qu'à son arrivée à Londres, lorsqu'il se mit à se promener dans les rues, il fut déçu. » (*LMDV*, p. 73) Décevante, effectivement, car Londres à laquelle Willie s'attendait correspondait à l'imaginaire colonial et à une représentation idéale de la ville occidentale au détriment de la ville orientale. Sa découverte de la capitale se fait donc dans une tension constante entre son pays natal et son pays d'accueil. Londres lui apparaît d'abord dans son aspect historique. En effet, son premier rapport aux sites historiques vient de brochures touristiques qu'il trouve dans le métro. Surfaites, les brochures attribuent une importance historique à des monuments dont Willie ne perçoit pas la grandeur. Les brochures et dépliants « présupposaient que les monuments et les sites dont ils parlaient étaient célèbres et se passaient d'explications ; alors qu'en réalité Willie ne connaissait guère de Londres que le nom. » (*LMDV*, p. 74) Cette découverte de Londres à travers les lieux historiques s'inscrit dans la perspective du lieu de Jean-Didier Urbain. En effet, le lieu est une

scène opérationnalisée : investie par un scénario, à jouer, joué, rejoué ou, fantôme du passé, seulement évoqué. Le lieu est un espace légendé par un modèle d'usage qui en appelle à sa découverte, son imitation ou sa commémoration. Le lieu naît d'un supplément narratif l'affectant d'une capacité de séduction variable qui est liée à sa densité fictionnelle ou historique, laquelle, en lui donnant une épaisseur biographique, lui procure du sens. Un lieu = un espace + un récit mode d'emploi suscitant la curiosité, l'envie de pister une histoire oubliée, de déchiffrer une énigme, d'accéder à un vécu inédit, à un « dessous des choses » dans tous les cas. Répondant à un désir d'intrigue, le lieu advient avec ce récit ajouté qui le distingue, le découpe et le singularise dans l'espace, après que celui-ci, on le sait, a été lui-même découpé dans l'étendue...¹⁰⁸

Dans un article sur les sites commémoratifs, Isaac Bazié se penche sur les liens entre les lieux de mémoire et les violences historiques. Selon Bazié, « les lieux et objets de commémoration sont, quand on peut, tournés vers une sélection *positive* dans l'esprit des récits canoniques et des valeurs positives, jugées dignes d'être pérennisées¹⁰⁹. » Ces lieux témoignent du patrimoine et viennent « figer la mémoire à un endroit précis dans l'espace public, aux fins des célébrations qui la consacrent et la pérennisent au fil du temps¹¹⁰. » Willie ne reconnaît donc pas la valeur historique de ces lieux. Voyons par exemple ses impressions sur Buckingham Palace :

Buckingham Palace le désappointa. Il trouva que le palais du maharadja dans son propre État était bien plus grandiose, plus royal, et cela fit naître en lui, dans un recoin de son cœur, le sentiment que les rois et les reines d'Angleterre étaient des imposteurs et ce pays, de la poudre aux yeux. (LMDV, p. 74)

¹⁰⁸ Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁹ Isaac Bazié, « Sites commémoratifs et fonctions des protorécits dans l'écriture des lieux de violence », *Perspectives critiques sur les littératures africaines*, (dir.) Isaac Bazié, Fatou Ghislaine Sanou, Lamoussa Tihaiou, Presses Universitaires, 2020, p. 133.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 134.

Le thème de la tromperie est somme toute assez présent dans l'œuvre de Naipaul. Tel que nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, les livres sont source de désillusion et Willie en vient à s'en méfier. Dans l'extrait, nous retrouvons la même attitude envers les sites historiques de l'Angleterre dont l'importance est surévaluée comparée aux monuments plus imposants de l'État de Willie. La déception est d'autant plus grande puisqu'il avait une vision idéalisée de ces lieux qu'il s'était construite au fil de ses lectures. En effet, tel que le mentionne Myriam Louvriot, cette attitude ambivalente envers l'espace est caractéristique chez Naipaul : « si l'espace est d'abord si déstabilisant pour lui, c'est parce qu'il a cru pouvoir le lire avec des connaissances abstraites. Ayant beaucoup lu et beaucoup étudié, il s'attend à reconnaître les lieux qui ont hanté son imagination¹¹¹. » La découverte des lieux étrangers se fait dans la distanciation de l'image mentale qu'il s'était construite au fil de ses lectures. L'image préconstruite de l'Autre que Willie s'est créée réussit mal à appréhender la réalité des lieux. Comme l'a démontré Mondher Kilani, « La métaphore qui se saisit de l'autre, pour le décrire selon le mode de la ressemblance-différence, ne peut que difficilement communiquer la nouveauté que le voyageur observe¹¹². » Willie, confronté au lieu réel, réalise que les monuments historiques de Londres ne peuvent plus rivaliser avec ceux de son propre pays. Buckingham Palace, lieu d'une importance hautement symbolique puisqu'il est la résidence de la monarchie, est pour Willie une imposture. La confrontation au lieu physique du pouvoir colonial lui permet d'en remettre en question la canonicité et les valeurs qui lui sont associées. Le regard que Willie porte sur les lieux historiques est ambivalent et tend à remettre en question la légitimité du récit dont se doublent ces lieux. L'acte de voir la réalité des monuments historiques est pour Willie le moment où il peut réviser l'importance et le pouvoir accordés au colonisateur. Si, comme l'écrit Kilani, l'acte de voir se fait « écriture parce qu'il sert à montrer et à

¹¹¹ Myriam Louvriot, « Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales », *op. cit.*, p. 430.

¹¹² Mondher Kilani, « Découverte et l'invention de l'autre dans le discours anthropologique », *op. cit.*, p. 5.

prouver, le regard de Willie vient plutôt réécrire et contester l'Histoire et la légitimité des lieux historiques.

N'ayant qu'une conscience superficielle de l'Histoire de Londres, enfant, Willie en comblait les trous en faisant des rapprochements avec l'univers plus connu de l'histoire de sa famille et de son pays. Maintenant adulte, lorsqu'il visite Londres, sa naïveté est désormais source de honte :

Sa désillusion se mua en une sorte de honte — honte de sa propre crédulité — lorsqu'il se rendit au Speaker's Corner. Il avait entendu parler de ces endroits au cours de culture générale à l'école de la mission et, dans plus d'une composition de fin de trimestre, il l'avait décrit comme s'il le connaissait. Il imaginait trouver là une foule excitée scandant des slogans contestataires, semblable à celles que rassemblait l'oncle de sa mère, le meneur des *backwards*. Il ne s'attendait pas à voir simplement quelques badauds éparpillés autour d'une demi-douzaine d'orateurs, avec les gros autobus et les voitures qui passaient sans arrêt à proximité, en toute indifférence. Quelques-uns des orateurs avaient des idées religieuses très personnelles, et Willie, se souvenant de sa propre vie dans la maison de son père, se dit que leur famille n'était peut-être pas fâchée d'être débarrassée d'eux l'après-midi. (*LMDV*, p. 74)

La découverte de Londres se fait ensuite grâce aux amitiés que tisse Willie. Celle qui nous intéresse dans un premier temps est la relation qu'il entretient avec Percy Cato. Willie rencontre Percy à l'université. Né au Panama et d'origine jamaïcaine, Percy est d'abord perçu avec méfiance par Willie. Ce dernier qui à ce moment-là, rappelons-nous, s'inventait une nouvelle identité, croyait que Percy faisait de même. Ainsi, lorsqu'il va s'informer sur l'Histoire du canal de Panama, Willie est convaincu que le père de Percy faisait partie des ouvriers jamaïcains comme ceux qu'il avait vus dans la photo d'une encyclopédie : « Il ment. C'est une fable idiote. Son père est allé là-bas comme ouvrier. Il devait faire partie de l'une de ces équipes, appuyé comme les autres sur son pic planté devant lui et regardant docilement le photographe. » (*LMDV*, p. 85) Cette vision de l'histoire de Percy permet à Willie de le trouver moins intimidant et

même inférieur à lui. Car, s'il vient d'une famille aux moyens modestes, l'importance de la caste paternelle n'est pas oubliée. Cette fausse impression de supériorité fait en sorte que Willie laisse Percy lui faire découvrir sa version de la vie londonienne et lui confère un statut « d'homme du monde » (*LMDV*, p. 86). C'est ainsi par l'intermédiaire des relations de Percy que Willie se retrouve à fréquenter ce qu'il nomme « la bohème immigrée ».

À cause de la diversité des individus qui la forment, la bohème immigrée est un groupe marginal. Or, être marginal implique le rejet de la communauté dominante qui se place comme centre. Dans les œuvres qui nous intéressent, l'existence même des personnages les projette dans la marge. Leur caractère atypique ou leur hybridité met en péril l'idéal collectif qui unit leurs communautés d'origine. Comme le formule Myriam Louvriot, « un groupe ne s'identifie que par l'exclusion d'individus désignés par une petite différence qui fait sens pour la communauté qui l'exclut¹¹³. » Nous retrouvons en « la bohème immigrée » une communauté hétéroclite qui s'est formée dans la marge — littéralement, puisque ses lieux de rencontre sont dans un immeuble acheté par Percy dans un quartier éloigné du centre — et dont la différence rassemble. En effet, à l'écart des quartiers huppés, Notting Hill est décrit comme un « petit monde autonome » (*LMDV*, p. 95) dont la particularité est d'isoler les individus qui le fréquentent du reste du monde : « Ils se trouvaient à Notting Hill, territoire neutre, dans les lumières tamisées d'appartements de certaines rues à la population mélangée [...] ; et ils se montraient gais et brillants ensemble. » (*LMDV*, p. 96) Outre la marginalité qui unit les membres de cette communauté, c'est aussi le besoin de partager une expérience commune, soit celle de la migration, qui les rassemble. À cet effet, Sara Ahmed dit que « la formation d'une nouvelle communauté procure un sentiment de stabilité à travers le langage de l'héritage, soit la sensation d'hériter d'un passé collectif par le partage

¹¹³ Louvriot, « Poétique de l'hybridité dans les littératures poscoloniales », *op. cit.*, p. 495.

d'une absence de chez-soi plutôt que le partage d'un chez-soi¹¹⁴. » L'errance permet de penser les espaces interstitiels, les tiers-espaces, dans lesquels les personnages peuvent assumer les « déséquilibres entre le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, l'expression d'un "je" et celle d'un "nous"¹¹⁵. »

L'errance met les personnages de Naipaul et de Markandaya dans une position ambivalente. Le rapport au lieu originel se construit dans une perspective où celui-ci joue un rôle décisif dans la formation identitaire, mais dans lequel il est plus ou moins possible de demeurer durablement. Les déplacements et l'expérience d'espaces autres permettent aux personnages de porter un discours critique sur eux-mêmes et de faire émerger de nouvelles significations des lieux. L'errance engendre ainsi un processus de (ré)actualisation d'un discours et d'une mémoire associés aux lieux que les personnages viendront à parcourir. À cet effet, l'errance dans sa qualité spatiale et temporelle est une démarche hautement créatrice. Les personnages sont alors amenés à développer une pensée alternative dans la façon dont ils s'autofigurent et entretiennent un dialogue avec le monde. La création, soit la peinture et l'écriture, permet à Willie et à Anasuya de réfléchir au chemin parcouru et à celui à venir, mais aussi de remettre en question les fondements de leur identité hybride.

¹¹⁴ Ahmed, « Home and Away », *op. cit.*, p. 336-337. Notre traduction de : « The forming of a new community provides a sense of fixity through the language of heritage – a sense of inheriting a collective past by sharing the lack of a home rather than sharing a home. »

¹¹⁵ Marion Sauvaire, *op. cit.*

CHAPITRE III

VERS UNE CRÉATION AUTORÉFLEXIVE

*The telling has not been easy. One has to convey in a language that is not one's own
the spirit that is one's own¹¹⁶.*
Raja Rao

Nous l'avons vu dans les chapitres précédents, les personnages de notre corpus entretiennent un rapport au monde qui au mieux est ambigu, au pire, conflictuel. La création et l'art sont des éléments centraux dans la construction et l'interprétation de leur subjectivité, mais aussi des déplacements identitaires inhérents à l'errance. Que ce soit à travers l'écriture, la peinture ou même l'architecture des monuments du patrimoine historique, les personnages entrent en contact avec le monde extérieur à travers l'art. Le présent chapitre propose donc d'étudier cette présence artistique dans le monde. L'écriture et la peinture sont des outils réflexifs des personnages qui, par la mise en récit de leurs expériences, ouvrent le récit-cadre et y ajoutent de nouvelles voies d'expressions et de significations. Enfin, le recours à l'art est, pour les personnages de Naipaul et de Markandaya, une manière de s'autofigurer. Or, ces

¹¹⁶ Raja Rao, *Kanthapura*, New York, New Directions, 1938, p. vi.

autofigurations sont empreintes d'une hybridité culturelle qui les place dans un rapport intertextuel avec l'Autre.

3.1 Création de nouveaux espaces d'expression de soi

L'errance entraîne une démarche réflexive dans les relations entre les personnages et le monde extérieur et aussi dans la manière dont ceux-ci conçoivent leur identité. En effet, ils entretiennent des réflexions sur les représentations qu'ils font d'eux-mêmes et du monde extérieur, notamment à travers l'écriture et la peinture. L'errance fait en sorte que les personnages portent un regard extérieur sur leurs œuvres et développent un discours critique sur ces représentations et leurs propres processus de création. Dans les romans de Naipaul et de Markandaya, nous avons affaire à des personnages créateurs pour qui la création est un geste important dans leur formation identitaire. Il s'ensuit ainsi un effet de miroirs entre la subjectivité des personnages et les œuvres qu'ils créent. Le recours à l'art leur permet d'élargir leur rapport au monde et d'entamer une réflexion sur la façon dont celui-ci est représenté dans leurs peintures et leur écriture

3.1.1 Récits autoréflexifs

Les romans de Naipaul et Markandaya sont composés de récits enchâssés qui sont pourvus de dispositifs d'auto-interprétations tant à travers les perceptions qu'ont les personnages d'eux-mêmes qu'à travers celles des critiques de leurs œuvres. Nous nous servons du concept de mise en abyme pour analyser ce phénomène. La mise en abyme a d'abord été évoquée par André Gide dans son *Journal* de 1893 :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Vélasquez (mais un peu

différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la *Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme »¹¹⁷.

Selon Gide, la mise en abyme « apparaît comme une modalité de la réflexion¹¹⁸. » Plus encore, le propre de la réflexivité dans les œuvres est, chez Gide, de révéler la structure de l'œuvre. Lucien Dällenbach, dans son ouvrage *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, reprend la mise en abyme à partir de la figure du blason de Gide et en offre une redéfinition : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient¹¹⁹. » Cependant, les exemples cités — tant picturaux que littéraires — par Gide ne sont pas pour Dällenbach des mises en abyme « idéales ». C'est-à-dire qu'elles ne représentent pas fidèlement le sujet de l'œuvre et vont plutôt en ouvrir le cadre initial. Dällenbach en conclut ainsi que la structure de la mise en abyme gidienne « revient à attribuer à un personnage du récit l'activité même du narrateur qui le prend en charge¹²⁰ ». Finalement, à travers une étude de *Paludes* (1895) et *Les Faux-Monnayeurs* (1925) de Gide, Dällenbach définit la mise en abyme comme étant « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire¹²¹. » Le détour effectué par les œuvres de Gide a permis à Dällenbach d'approfondir la définition de la mise en abyme. La specularité du récit permet plus qu'une simple duplication de celle-ci en ce sens où la mise en abyme pourvoit l'œuvre d'outils métaréflexifs.

¹¹⁷ André Gide, *Journal/1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, p.41 ; cité dans Lucien Dällenbach *Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, p.15.

¹¹⁸ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.16.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.18.

¹²⁰ *Ibid.*, p.30.

¹²¹ *Ibid.*, p.52.

Qu'en est-il alors des œuvres qui nous préoccupent ? Chez Naipaul, Willie écrit d'abord des contes qui sont perçus par son père comme des reflets de sa propre vie. Une fois adulte, Willie rédige un recueil de nouvelles qui mettra en scène les mêmes rapports ambigus au monde que celui-ci a éprouvés. Dans *Possession*, nous avons affaire à une narratrice écrivaine qui réfléchit et interprète la création du jeune peintre alors qu'on en sait très peu sur la sienne. Le miroir, dans ces cas-ci, sert à ouvrir le cadre du récit dans lequel la mise en abyme vient se greffer comme un ajout — voire un surplus — narratif. Elle introduit donc un nouveau point de vue à l'intrigue des romans et en multiplie les interprétations.

Avant de nous attarder aux récits enchâssés dans *La moitié d'une vie* et *Semences magiques*, prenons le temps d'en étudier la structure. *La moitié d'une vie* est composé de trois chapitres respectivement intitulés « Une visite de Somerset Maugham », « Le premier chapitre » et « Une deuxième transposition ». « Une visite de Somerset Maugham » agit à titre de préambule au récit. C'est dans celui-ci que le père de Willie prend la parole afin de lui raconter son histoire. Si la narration est d'abord impersonnelle, elle est, dès la première page, prise en charge par le patriarche qui répond aux questions de Willie quant à l'origine de son nom :

Willie Chandran demanda un jour à son père : « Pourquoi mon second prénom est-il Somerset ? Les garçons de ma classe viennent de le découvrir, et ils se moquent de moi. »

Sans joie, son père répondit : « Tu portes là le prénom d'un grand écrivain anglais. Je suis sûr que tu as vu ses livres à la maison.

- Mais je ne les ai pas lus. L'admirais-tu tant que ça ?
- Je ne sais pas trop. Écoute donc, et juges-en par toi-même. » (*LMDV*, p. 20)

S'ensuit alors le tout premier récit du roman, soit celui du père de Willie qui lui explique les raisons qui l'ont poussé à mener une vie de sacrifice tout en lui expliquant l'importance de son bagage familial. Le récit du père de Willie est le premier élément réflexif du roman. Dällenbach décrit la réflexivité comme « un énoncé qui renvoie à

l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit¹²². » Ensuite, l'énoncé réflexif opère sur deux niveaux : dans le premier, l'énoncé réflexif signifie de la même façon que les autres énoncés du récit. Dans le second, et c'est celui qui nous intéressera le plus, l'énoncé réflexif fonctionne comme une métasignification dans laquelle le récit se prend pour thème¹²³. C'est-à-dire que l'énoncé réflexif se retourne sur lui-même et permet ainsi une réflexion sur lui-même. Ainsi, le premier récit de *La moitié d'une vie* est à la fois le premier élément réflexif et le premier méta-récit du roman. Selon Dällenbach, le méta-récit¹²⁴ réflexif est le : « segment textuel supporté par un narrateur interne auquel auteur ou narrateur cèdent temporairement la place, dégageant ainsi leur responsabilité de meneurs du récit¹²⁵. » Plus encore, le propre du méta-récit est de « réfléchir le récit, de le couper, d'interrompre la diégèse et [...] d'introduire dans le discours un facteur de diversification¹²⁶. » Les changements dans la narration viennent ainsi diversifier le discours et inscrivent dès lors le récit dans une forme de transmission filiale de la parole tandis que le père de Willie lui raconte son histoire et qu'à son tour Willie fait le récit de ses années en Afrique à sa sœur. Plus encore, la mise en abyme dans *La moitié d'une vie* met en forme un relais de la parole alors que l'écriture a été le moyen de survivance de l'arrière-grand-père forcé de quitter sa communauté, et du grand-père de Willie jusqu'à ce que son père brise la chaîne et brûle ses livres pour suivre les enseignements de Gandhi. À cet effet, Sara Ahmed mentionne que « la migration est aussi une question de transmission générationnelle

¹²² *Ibid*, p.62.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ Dällenbach soutient qu'il ne faut pas confondre l'emploi qu'il fait du terme méta-récit à celui qu'en fait Gérard Genette. Chez Genette, le méta-récit est le passage à un deuxième degré, soit le « récit dans le récit » (*Figures III*, 1972, p.239). La métadiégèse, quant à elle, réfère plutôt à l'univers du second récit. L'usage du terme par Dällenbach, bien qu'il demeure en principe semblable à celui de Genette, s'en distingue néanmoins puisque le méta-récit réflexif implique notamment un changement d'énonciation dans l'instance narrative et retire la responsabilité narrative du narrateur. Tandis que, chez Genette, « est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier. » (*Figures II*, 1969, p.202)

¹²⁵ Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op. cit., p.71.

¹²⁶ *Idem*.

d'actes de narration d'histoires antérieures portant sur le mouvement et la dislocation¹²⁷. » Les histoires familiales racontées sont celles d'une famille forcée de se déplacer et ce qui est transmis relate la rupture causée par ces déplacements. Les récits enchâssés chez Naipaul ont à cet effet la caractéristique d'être rétrospectifs et ont pour fonction de transmettre les récits de migrations tandis que les créations¹²⁸ de Willie sont au moment présent de la narration et viennent plutôt nous informer de son rapport au monde : ils sont ainsi des récits intertextuels et hybrides. *Semences magiques*, quant à lui, raconte le moment introspectif amené par la relecture de son recueil de nouvelles. C'est le moment d'une rencontre anticipée avec la personne qu'il était : « Avec inquiétude, craignant la rencontre avec le jeune homme qu'il avait été, il commença à lire. Et très vite il fut captivé ; sa nervosité le quitta. Il perdit conscience de la chambre et de la ville où il lisait ; il perdit conscience de lire. » (*SM*, p. 186) Cette rencontre avec lui-même est pour Willie une reconnexion avec tout le cheminement identitaire apporté par l'errance et surtout l'aboutissement d'une quête de soi qui, pour Willie, se faisait à travers l'Autre :

Il aurait affirmé, si on lui avait posé la question, qu'il avait toujours été le même. Mais c'était un autre qui regardait comme de très loin son moi plus âgé. Et graduellement, tandis que toute la matinée il jouait avec la navette temporelle constituée par son livre, retrouvait et émergeait cette identité antérieure, [...] Willie se forma une idée de l'homme qu'il était devenu, une idée de ce que l'Afrique, puis l'existence de guérillero en forêt, puis la prison et le simple vieillissement avaient fait de lui. (*SM*, p. 187)

La moitié d'une vie et *Semences magiques* font ainsi le tortueux récit d'une parole sous tension, soumise à la passation d'un héritage fait de pertes de repères et de déplacements. En tant que procédé autoréflexif, le recours à la création permet à Willie de prendre le pouls de son évolution personnelle et d'en réorganiser le récit. Bien

¹²⁷ Sara Ahmed, « Home and Away », *op. cit.*, p.342. Notre traduction de : « Migration is also a matter of generational acts of story-telling about prior histories of movement and dislocation. »

¹²⁸ Outre le recueil de nouvelles que Willie écrit à Londres, il a également rédigé trois contes lors de ses études à l'école de la mission. Nous étudierons plus en détail l'hybridité et l'intertextualité à l'œuvre dans les contes plus loin dans ce chapitre.

que l'errance entraîne un développement sinueux de l'identité narrative, le regard rétrospectif de Willie sur sa création lui permet de retracer le parcours de son identité. Dans une certaine mesure, la relecture de son œuvre est un geste qui permet à Willie d'attester la continuité de son identité. Cette trace représente la personne qu'il a été et celle qu'il est devenu et le réconcilie avec le sentiment de discontinuité qu'il a ressenti alors qu'il était perdu dans ses errances.

Chez Markandaya, contrairement à ce que nous observons chez Naipaul, le récit de *Possession* n'est pas entrecoupé par des changements dans la narration. Seule Anasuya se fait garante de la narration et c'est donc à travers sa voix que nous avons accès à l'histoire de Valmiki. Nous avons déjà établi dans le premier chapitre qu'en prenant en charge la narration, Anasuya se positionne en tant que sujet du récit tandis que Valmiki en est l'objet. La narratrice réfléchit abondamment à la création du jeune peintre alors qu'on en sait très peu sur la sienne. Seulement un passage du roman décrit explicitement sa relation à l'écriture. Écrire est, pour Anasuya, un travail contraignant, voire une corvée. Lors d'un retour en Inde, elle doit d'abord se réadapter à la réalité de son pays natal. Le voyage peut être particulièrement éprouvant pour le personnage errant. Il est le symbole du passage d'un code de référents socioculturels à un autre et est, chez Markandaya, précédé d'un moment d'ajustement dans lequel la narratrice se retrouve étrangère dans son propre pays :

Je haïssais aussi l'avion qui me donnait une forme légère du « mal-des-caissons », se traduisant par une pénible incapacité à m'adapter au milieu, et devenant aigu chaque fois que nous plongions vers un nouveau cadre pour y trouver nourriture, combustible et eau. Bombay lui-même me parut bizarre — Bombay où j'avais vécu, travaillé et que je connaissais bien. Les ailes de vautours de l'étrangeté battirent sur mon sillage en un lugubre accompagnement pendant un temps interminable — et ils n'étaient pas invisibles à en juger par la façon dont les regards s'attachaient à moi — si bien que j'aurais volontiers fait don de tout ce que je possédais pour la faculté de me perdre, anonyme, dans la masse. Mais graduellement ma pâleur, mon accent, mes manières, ma discrétion, vernis anglais bien mince, commencèrent à s'effacer, contraignant les visages menaçants des

vautours à se dissiper eux aussi ; et il ne me resta plus qu'un rappel amer, *en pleine chair*, de ce qu'un long séjour en Europe pourrait faire à Valmiki. (PN, p. 102, nous soulignons)

Malgré la familiarité avec son pays, le retour n'est jamais réellement complet puisqu'Anasuya revient avec les traces de son séjour à l'étranger. Comme nous l'avons vu précédemment, le retour au pays natal ne met pas fin à l'errance. Même qu'il peut prolonger le sentiment d'être sans chez-soi. Cette question semble hanter la narratrice de *Possession* pour qui le sentiment d'être étrangère chez elle est si marquant qu'il est inscrit dans sa chair et devient une sorte de deuxième peau. Chez Markandaya, le corps est indissociable de l'expérience du lieu et c'est par l'expérience du corps que les personnages créent. Il participe à une expérience située du monde. Dans *Possession*, l'aventure débute à cause d'un livre qu'a écrit Anasuya. Par la suite, il sera fait mention de seulement deux de ses projets d'écriture alors que la narratrice raconte avec force détails les moments marquants de la formation artistique de Valmiki. Le premier ouvrage est la rédaction d'un scénario tournant autour du destin tragique de la Rhani de Jhansi tout juste après s'être réadaptée à Bombay :

C'est là dans une chambre modeste ouvrant sur la baie, imprégnée alternativement d'une odeur d'écume et d'épices, que la *Rhani de Jhansi* vit le jour, dominant les pages dactylographiées, comme si cette extraordinaire reine morte au destin tragique montait encore une garde vigilante pour s'assurer que les magnats du cinéma eux-mêmes ne se permettraient pas de défigurer sa mémoire. (PN, p. 102-103)

Pendant la rédaction, Anasuya devient la protectrice de cet événement marquant de l'Histoire de l'Inde et un moment notoire dans l'Histoire des luttes pour l'indépendance du pays. Alors qu'elle doit se débattre avec les marques laissées par l'errance, elle retrouve ces mêmes contraintes lors de la création. En effet, l'œuvre de Markandaya présente une vive critique de la société occidentale et principalement des valeurs capitalistes qui lui sont associées. Le premier scénario d'Anasuya doit ainsi correspondre aux besoins commerciaux alors qu'elle tente de rendre justice à la mémoire de la fameuse reine du royaume de Jhansi :

Mais ces deux jumeaux issus de nécessités commerciales : histoire d'amour et couleur locale devaient être satisfaits ; on ne devait guère avoir confiance en ma capacité d'y réussir puisqu'un collaborateur m'avait été adjoint avec mission de pousser toujours les deux jumeaux au premier plan. (PN, p. 103)

La rédaction de ce premier scénario est très éprouvante alors que « soufflant sur [ses] doigts brûlés, [elle] pri[t] le chemin de la maison pour y retrouver des forces. » (PN, p. 103) À l'instar de Valmiki, le chez-soi est le lieu de ressourcement des personnages de Markandaya.

La mise en abyme dans *Possession* est mise en scène par le lien interprétatif et subjectif entre la narratrice et les créations de Valmiki. Anasuya se campe dans une fausse position d'objectivité alors qu'elle mentionne à plusieurs reprises que son regard sur les œuvres ne compte pas : « Moi je ne suis pas critique ; ce que je pense n'a pas d'importance. » (PN, p. 110) Or, elle admet qu'un lien plus profond s'est créé avec le jeune peintre, invalidant alors toute tentative de neutralité :

Les symptômes m'étaient familiers, ils précédaient la publication de mes livres, et cette souffrance par procuration [...] me contraignit à reconnaître la place profonde que Valmiki s'était faite en moi, en dépit de mes efforts pour le repousser. (PN, p. 185)

Dans ce passage, Anasuya décrit les sensations qu'elle éprouve normalement avant la parution d'un de ses ouvrages soit : « la panique intérieure, la brutale et douloureuse angoisse, les doses d'adrénaline glacée injectées sans avertissement dans le creux du corps. » (PN, p. 185) À cet effet, les descriptions des peintures de Valmiki, bien qu'elles nous en apprennent beaucoup sur le jeune peintre, véhiculent plutôt les perceptions de la narratrice et sa propre lecture des œuvres :

[...] au centre d'un mur d'un gris tourterelle impeccable, se trouvait un portrait angoissant d'Ellie ; le flanquant, se détachaient six toiles splendides représentant une Inde recrée avec amour par le souvenir et scrupuleusement représentée, combinaison de passion et d'austérité qui momentanément réduisit tout le monde au silence [...]. (PN, p. 126)

Ainsi, Anasuya décrit les toiles représentant une version de l'Inde magnifiée par la nostalgie et confrontée à l'horreur de l'Histoire grâce au portrait d'Ellie. La création est ainsi le lieu de contact entre la mémoire du lieu natal et la prise de conscience du monde extérieur.

Les romans se construisent autour des brouillages des repères spatio-temporels provoqués par l'errance des personnages déracinés. Les thèmes de la quête identitaire qui agitent les personnages de Naipaul et Markandaya sont représentés à l'intérieur de leurs créations qui en redoublent la signification. À travers le travail de la mise en abyme, la peinture et l'écriture deviennent un espace de réflexion qui par moment laisse voir une représentation du monde idéalisée par la nostalgie et devient à d'autres moments le lieu de projection des angoisses des personnages. La mise en abyme permet également le réinvestissement d'une mémoire déplacée ayant un lien ténu avec l'Histoire à travers la création. La création littéraire et picturale met en jeu les notions d'Histoire et de mémoire. En effet, par le biais de la création, les personnages tentent de partager un mal d'histoire et le fil brisé d'une mémoire déplacée. Dans son ouvrage *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora distingue l'histoire et la mémoire en ces termes :

Mémoire et histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire une représentation du passé¹²⁹.

¹²⁹ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. Tome I*, Paris, Gallimard, coll : « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p.24-25.

Selon Nora, les lieux de mémoire ne sont pas tellement des lieux dont on se souvient que des lieux où la mémoire travaille, est interpellée et mise en œuvre. Ainsi, comme le relève Nora, l'Histoire est la reconstruction du passé tandis que la mémoire dynamique et plurielle est vivante et en constante évolution. Les créations des personnages sont ainsi des lieux de réinvestissement de la mémoire. L'écriture et la peinture permettent donc aux personnages de fictionnaliser une Histoire dont ils sont exclus et de trouver refuge dans un monde sans chez-soi. La mise en abyme provoque ainsi une quête de soi à travers les récits des personnages. En ce sens, la création est un ensemble de récits autoréflexifs. Nous concevons les mises en abyme des personnages et leurs créations comme des mises en récit d'une mémoire qui tente de trouver des sens à l'Histoire. Pour ce faire, les personnages auront recours à toutes sortes de procédés discursifs qui rendront compte du malaise qu'ils éprouvent. Chez Naipaul, Willie s'inspire, voire copie, des œuvres occidentales lors de la rédaction de son recueil de nouvelles et produira à cet effet une œuvre hybride symptomatique de l'ambivalence entre son développement identitaire et son rapport au monde. À l'instar de Willie, les personnages de Markandaya qui se tournent vers les codes esthétiques occidentaux sont également aux prises avec une relation ambivalente. La création n'est donc pas forcément le refuge espéré et peut véhiculer les mêmes clivages et se montrer tout aussi aliénante que le monde extérieur.

3.2 Écrire dans la langue de l'Autre

L'écrivain indien Raja Rao décrit dans la préface de son roman *Kanthapura* le malaise engendré lors de l'écriture dans une langue qui n'est pas la sienne : « Cette histoire n'a pas été facile à raconter. Il s'agit d'écrire dans une langue qui ne nous

appartient pas l'esprit qui est le nôtre¹³⁰. » La question de la langue d'écriture est problématique, comme le formule Jean-Marc Moura; lors de l'écriture, l'écrivain postcolonial « négocie un code langagier, propre à sa culture et à son individualité¹³¹. » Dans *The Empire Writes Back*, Bill Aschroft analyse la manière dont la langue et l'écriture des écrivains postcoloniaux deviennent des lieux de subversion du discours colonial. En ce sens, « toutes les littératures post-coloniales sont interculturelles puisqu'elles négocient l'espace entre les "mondes", un espace dans lequel le processus simultané d'abrogation et d'appropriation s'efforce continuellement de définir et de déterminer leur pratique¹³². » Selon Aschroft, l'abrogation implique le rejet du pouvoir de la métropole sur les moyens de communication et des dictats esthétiques de la langue. L'appropriation, quant à elle, est le processus par lequel les écrivains font dévier du centre l'usage de la langue afin d'en explorer de nouveaux usages. Le chemin par lequel passe l'appropriation assigne la langue à une position à la fois inter et transculturelle où, comme l'a dit Raja Rao, elle doit porter la subjectivité née d'une culture donnée dans le langage d'une autre.

¹³⁰ Raja Rao, *Kanthapura*, 1938, New York, New Directions, p. vi. Notre traduction de : « The telling has not been easy. One has to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own. ». L'action du roman se déroule dans un village du Sud de l'Inde, Kanthapura. Le roman est narré sous la forme d'un Shtala Purana – les Shtala Purana sont un corpus de textes relatant les traditions et les origines d'un temple tamoul dédié à Shiva – par Achakka, une vieille femme du village. Moorthy, le personnage principal du roman, revient dans son village natal après avoir étudié en ville et apporte les enseignements de Gandhi. À l'instar du père de Willie, Moorthy veut prendre part au principe de désobéissance civile du Mahatma. Cependant, contrairement à Willie et son père, la révolution menée par Moorthy et son village devient un symbole de résistance contre la domination coloniale. Tout comme Rao, Naipaul joue avec des références à la mythologie et aux écrits sacrés hindouistes, mais les aventures révolutionnaires des romans *LMDV* et *SM* sont vouées à l'échec.

¹³¹ Jean-Marc Moura, *Littérature francophone et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 83.

¹³² Aschroft, *The Empire Writes Back Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2^d éd., New York, Taylor & Francis, 2003, p. 38. Notre traduction de : « For in one sense all post-colonial literatures are cross-cultural because they negotiate a gap between 'worlds', a gap in which the simultaneous processes of abrogation and appropriation continually strive to define and determine their practice. »

Ce que Rao a écrit dans la préface de *Kanthapura* résume le sentiment de dissonance éprouvé par les personnages de Naipaul et de Markandaya. Nous avons par ailleurs établi que le langage en tant que porteur de la subjectivité humaine est pourvu d'un système métalinguistique qui lui permet de s'interpréter. À cet effet, si nous avons réfléchi à l'impact de la langue et du langage dans la compréhension du monde et dans la saisie du temps historique dans les romans de Naipaul et Markandaya, nous n'avons pas analysé l'effet de l'autoréflexivité de la langue à l'intérieur des créations des personnages. Cette autoréflexivité se manifeste dans le dialogue que les personnages entretiennent avec leurs créations et aussi dans l'ouverture que proposent ces œuvres sur le monde extérieur. Les prochaines pages seront ainsi dédiées à l'hybridité et à l'intertextualité présentes dans les productions artistiques des personnages de Naipaul et de Markandaya. Bien que les romans mettent en scène plusieurs créateurs, nous nous pencherons plus précisément sur l'écriture de Willie Chandran et la peinture de Valmiki.

3.2.1 Hybridité

La complexité de la situation culturelle mise en place par la langue et l'espace d'énonciation des personnages de Naipaul et Markandaya nous mène à réfléchir à la notion d'hybridité développée dans les théories postcoloniales. Pour ce faire, nous nous baserons principalement sur les travaux de Stuart Hall et Homi Bhabha afin d'explorer les notions d'identité culturelle, de culture et d'hybridité culturelle.

Stuart Hall définit l'identité culturelle comme une production, une énonciation située et un processus de signification qui n'est jamais complet et toujours en train de se refaire. Il en ressort deux façons de concevoir l'identité culturelle. La première appelle à l'unicité d'une culture et d'une histoire partagée par une communauté et qui procure « des cadres stables, immuables et continus de références et de signification,

sous les divisions et les vicissitudes de l'histoire réelle¹³³. » La seconde, bien que liée à la première conception de l'identité culturelle, prend en compte les points de divergences et de différences de ce qui constitue les identités caraïbéennes. En plus de tenir compte du passé, cette acception de l'identité culturelle prend aussi en charge le devenir, le futur. Ainsi, l'identité culturelle se transforme à travers le temps puisqu'elle est « continuellement sujette au “jeu” de l'histoire, de la culture et du pouvoir¹³⁴. » Cette conception des identités culturelles amène Hall à les définir en tant que « noms que nous donnons aux différentes façons dont nous sommes situés dans les récits du passé et les façons dont nous nous situons dans ceux-ci¹³⁵. » L'identité culturelle est donc un double mouvement dans lequel un individu est d'abord situé dans l'Histoire de façon extérieure et ensuite par la façon dont lui-même conçoit sa posture dans les récits du passé. Selon Hall, les identités diasporiques ne peuvent pas se définir seulement en termes d'une essence unique comme le prescrit la première définition de l'identité culturelle. L'expérience diasporique implique une conception de l'identité nécessairement hétérogène et diverse qui ne se construit pas malgré la différence culturelle, mais à travers la différence dans un processus hybride d'identification. À cet effet, « les identités diasporiques sont celles qui se produisent et se reproduisent constamment à travers la transformation et la différence¹³⁶. »

¹³³ Hall, « Cultural Identity and Diaspora », dans *Identity : Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford (éd), Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p. 258. Notre traduction de : « « Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as “one people,” with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history. »

¹³⁴ *Ibid*, p. 260. Notre traduction de : « Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous “play” of history, culture and power. »

¹³⁵ *Idem*. Notre traduction de : « identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past. »

¹³⁶ Stuart Hall, « Cultural Identity and Diaspora », *op. cit.*, p. 335. Notre traduction de : « Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference. »

Dans *Les lieux de la culture*, Bhabha distingue deux manières de représenter la culture : la diversité culturelle et la différence culturelle. Selon Bhabha, la diversité culturelle relève de l'éthique ou encore de l'esthétique et de l'ethnologie. La diversité culturelle est ainsi « la culture en tant qu'objet de savoir empirique¹³⁷. » Elle peut être comprise comme l'ensemble des us et coutumes reconnaissables d'une culture donnée. Elle est aussi « la représentation d'une rhétorique radicale de la séparation des cultures totalisées qui vivent hors de la souillure de l'intertextualité de leurs positions historiques, en sécurité dans l'utopie d'une mémoire mythique d'une unique identité collective¹³⁸. » La différence culturelle, quant à elle, est « le processus d'énonciation de la culture comme "connaissable"¹³⁹ ». Contrairement à la diversité culturelle, la différence culturelle est profondément discursive en ce sens où le processus d'énonciation qu'elle met en branle permet un discours sur et par la culture. Pour Bhabha, le lieu de la culture vient en fait du lieu de l'énonciation. En effet, s'appuyant sur le concept de différence culturelle, l'hybride occupe une position liminale, « où la culture est produite comme différence, dans un esprit de différence [*otherness*] ou d'altérité [*alterity*]¹⁴⁰. » La culture, au terme des contacts avec les différentes zones d'altérité, devient hybride. Ainsi, « l'hybridité réfère normalement à la création de nouvelles formes transculturelles dans les zones de contacts produites par la colonisation¹⁴¹. » L'hybride est ainsi dans un dialogue perpétuel avec l'Autre. Comme le formule Myriam Louviot :

L'hybride est à l'image d'un dialogue fait de tensions, de contradictions et parfois de points de rencontre. Il n'y a pas de fusion ni de symbiose, mais une négociation souvent âpre et douloureuse. Le dialogue de l'hybride n'est

¹³⁷ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 86.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Homi K. Bhabha et Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace », *op. cit.*, p. 97.

¹⁴¹ Bill Ashcroft et al, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. New York, Routledge, 2001, p. 108. Notre traduction de : « Hybridity commonly refers to the creation of new transcultural forms within the contact zone produced by colonization. »

pas une simple conversation, mais bien un dialogue à son point le plus intense, à la fois le plus tendu et le plus essentiel. Un dialogue de la limite, de l'extrême et un dialogue vital¹⁴².

L'errant, à l'image de l'hybride, évolue dans un espace liminal empli des incertitudes que l'entre-deux suppose. L'errant se distingue cependant de l'hybride décrit par Louviot en ce qu'une poétique du déplacement module son développement identitaire et intègre donc un rapport ambivalent sur lui-même et ses interactions avec le monde extérieur. La crise engendrée par la perte des repères temporels et spatiaux est visible dans la production artistique des personnages errants de Naipaul et Markandaya. Elle se manifeste notamment par le déplacement de l'identification et la crise associée aux interactions vécues avec l'Autre. Les œuvres sont à l'image de leurs créateurs qui écrivent ou peignent le rapport conflictuel qu'ils entretiennent avec le monde. C'est ce rapport à l'Autre qui est omniprésent dans les créations des personnages. Ainsi, il ne s'agit pas tant d'une hybridité des formes que d'une hybridité culturelle présente dans l'écriture et la peinture qui vient brouiller les frontières identitaires des autofigurations des personnages. Les créations des personnages sont des interstices, des espaces dans lesquels l'énonciation est aux prises avec les médiations transculturelles.

3.2.2 Ambivalence : identification à l'Autre

Comme nous l'avons vu, l'hybridité est, chez Bhabha, un espace liminal propice à l'émergence de nouvelles significations. Elle est par définition ambivalente puisqu'elle décrit un état dans lequel le sujet s'identifie dans et à travers un objet Autre. Dans *Les lieux de la culture*, Bhabha précise que « la question de l'identification n'est jamais l'affirmation d'une identité prédonnée, jamais une prophétie s'auto-accomplissant — mais toujours la production d'une image d'identité et la transformation du sujet assumant cette image¹⁴³. » L'hybridité, ajoute Tiphaine

¹⁴² Myriam Louviot, « Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales », *op. cit.*, p. 28.

¹⁴³ Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 103.

Samoyault, est « issue de plusieurs types d'interactions, d'un rapport constant et assumé à l'altérité [...] »¹⁴⁴. Le concept d'ambivalence est décrit par Homi Bhabha comme le sentiment complexe d'attraction et de répulsion entre le colonisé et le colonisateur¹⁴⁵. Cette relation est ambivalente parce qu'elle est trop complexe pour simplement opposer le colonisé au colonisateur. L'ambivalence découle de l'hybridité et de la différence culturelle pensées par Bhabha et a pour effet de venir perturber l'autorité du discours colonial¹⁴⁶. L'une des stratégies discursives de l'ambivalence est le mimétisme. L'imitation est porteuse d'un certain ridicule qui peut vite devenir subversif. En effet, le mimétisme est le résultat de la relation ambivalente engendrée par l'hybridité. Plutôt qu'être une représentation du discours colonial, le mimétisme en est une répétition :

Ce qui émerge entre mimésis et mimique est une *écriture*, un mode de représentation qui marginalise la monumentalité de l'histoire, tourne fort simplement en dérision sa capacité à être un modèle, cette capacité censée la rendre imitable. Le mimétisme *répète* plutôt qu'il ne *re-présente* [...] ¹⁴⁷

Le mimétisme bouleverse l'autorité des discours et à travers la répétition a le potentiel de la subvertir en en répétant les codes culturels. Comme l'écrit Bhabha : « Le désir d'émerger comme "authentique" par le biais du mimétisme — par le biais d'un processus d'écriture et de répétition — est l'ironie finale de la représentation partielle¹⁴⁸. » Pensons notamment à Valmiki qui imite les valeurs et les manières anglaises que Caroline lui a inculquées tout en portant des vêtements stéréotypés qui sont même décrits comme des costumes.

¹⁴⁴ Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », *L'art et l'hybride*, coll. Esthétiques hors cadre, sous la direction de Noelle Batt, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001. [en ligne]

¹⁴⁵ Aschroft et al, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, op. cit., p. 10.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 172.

¹⁴⁸ *Idem*.

Privés d'un rapport sain à la langue et du refuge qu'elle aurait pu leur procurer (voir chapitre 1), les personnages errants de Naipaul et Markandaya doivent passer par d'autres chemins afin d'organiser leur présence au monde. Héritiers d'une langue étouffée¹⁴⁹, le recours à l'art peut sembler une échappatoire aux conflits identitaires causés par leur rapport à la langue. Plus encore, la création est pour les personnages un moyen d'interprétation du monde et d'eux-mêmes. L'art intervient au niveau des représentations du global et du local. Les œuvres présentent tour à tour la nostalgie du pays natal et un sentiment de crise envers les discours dominants. La critique des œuvres créées par les personnages est l'un des outils d'auto-interprétation des récits. Les critiques viennent exacerber les tensions entre le développement subjectif des personnages et les discours dominants. En effet, l'instance critique émet un discours qui va par moment soit légitimer soit délégitimer les créations des personnages, les reléguant du même coup à la périphérie alors qu'elle s'érige en discours central.

Alors que son exposition prend part à un réel effet de mode¹⁵⁰, Valmiki n'est pas épargné par la critique : « Il faut une discipline qui s'impose à la sensibilité pour qu'elle puisse se transmuier en art. Il y a dans l'œuvre de cet artiste des signes d'incohérence et d'indiscipline. » (*PN*, p. 137) Ce qui est pour le critique anglais une lacune dans l'art de Valmiki est selon Anasuya plutôt ce qui en fait la force : « la pièce avait un air digne, presque stérile ; je ne m'étais pas attendue à retrouver la confusion et le désordre de l'Inde que Val créait autour de lui en Inde, mais l'absence totale de tumulte me parut

¹⁴⁹ Myriam Louviot soutient que les sociétés postcoloniales ont « dans leur héritage des langues étouffées (ou ressenties comme telles) et vivent encore à l'heure actuelle "cette guerre des langues". » (« Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales, *op.cit.*, p. 579) Nous reprenons ici l'expression, mais la mettons en lien avec les personnages qui, comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre, mènent une guerre interne avec la langue imposée par la colonisation et leur langue natale. Le recours à l'art paraît d'abord pallier les manquements du langage, mais en reprend l'aliénation à mesure que le récit progresse et se complexifie.

¹⁵⁰ « Le fait qu'il était indien constituait un atout de portée générale et massive, car l'Inde était devenue à la mode. La mode imposait d'être au courant des affaires de l'Inde, de connaître des Indiens, d'admirer leur art, d'accueillir ses femmes et même, à la rigueur, ses hommes. » (*PN*, p. 142)

inquiétante. » (PN, p. 56) L'art de Valmiki est lié à son environnement, à sa perception de celui-ci et par l'expérience du regard et du corps. Sous le prisme de l'errance, les toiles sont la poursuite du déplacement et de la dislocation engendrée par celle-ci. Alors que les critiques rejettent la place que s'est faite la marque de l'Autre et de l'errance dans les créations-autofigurations des personnages, celle-ci deviendra le moteur d'une réflexion que les personnages feront d'eux-mêmes. L'art est à cet effet une extension d'eux-mêmes : des autofigurations dans lesquelles la subjectivité des personnages est mise en scène et réinterprétée. La présence d'agents critiques extérieurs aux personnages relève du travail de la mise en abyme. Alors que les personnages interprètent leur production artistique, les critiques ont pour effet de réfléchir leur quête intérieure et leurs inquiétudes. Ainsi, la honte ressentie par Willie après la parution de son recueil de nouvelles vient du fait que le critique relève son ambivalence et sa perte de repères. C'est ce sentiment de honte qui pousse Willie à délaisser complètement ses nouvelles dans *La moitié d'une vie*. L'écriture et son lien dans sa formation identitaire deviendront importants pour Willie seulement dans *Semences magiques*. Le sujet errant qui se voit dans le regard de l'Autre comme un être imparfait, factice, tente de se redéfinir et de prendre la mesure de l'écart entre soi et le centre. Ainsi, les discours critiques sont également le miroir extérieur des inquiétudes d'Anasuya. Alors que la première critique relève les lacunes des toiles de Valmiki, une seconde critique lève plutôt les inquiétudes d'Anasuya par rapport à la perte de soi de Valmiki : « Ce jeune peintre, lisait-on, peint comme, si à son insu, il avait aperçu les puissances transcendantes de l'Univers et la lumière réfractée fait passer dans ses toiles un reflet de la puissance et de la menace. » (PN, p. 187) La peinture en tant qu'autofiguration du jeune peintre, évolue dans la tension constante entre le désir de plaire à l'œil occidental et de ne pas trahir son identité :

Tous les critiques, les uns après les autres, vantaient son discernement dans le domaine de la couleur, son intégrité (ce qui apaisa un de mes doutes les plus harcelants), la paix et l'unité de ses toiles. Un ou deux estimèrent son

effort honorable, mais vain — il avait été trop ambitieux, il avait été au-delà de ses possibilités en cherchant à intégrer ce que lui avait appris l'Amérique : mais ces mêmes critiques lui auraient reproché ses œillères et son manque d'initiative s'il s'était confiné dans son domaine indien, ses paysages anglais et son recours occasionnel à des modèles. D'autres, une minorité aussi, partant du principe que l'art doit être discipliné, s'en prenaient à la passion débridée qui se manifestait dans une partie de son œuvre. Mais ne fallait-il pas, après tout, que le peintre se reflêtât en une certaine mesure dans sa peinture : et en dépit de l'âpre et rigide discipline de son esprit, Valmiki était tout aussi capable des actions les plus irrationnelles et les passionnées. (*PN*, p. 186)

Les peintures de Valmiki sont ainsi toujours un peu décalées puisqu'elles font des emprunts aux différents univers esthétiques qu'il côtoie au fil de ses déplacements. Cependant, à force de vouloir se conformer aux enseignements de Caroline, Valmiki s'enfoncé dans une errance à la fois esthétique et morale. La dernière toile qu'il réalise avant de retourner en Inde est un nu de Caroline. Cette toile est l'une des seules qui fait sortir Anasuya de sa fausse position d'objectivité : « Ce que j'avais appris m'apprenait que cette peinture était du genre décoration pour boîte de chocolats, ou pire encore, une de ces affreuses couvertures illustrées à la mode du jour. » (*PN*, p. 210) Ce changement de posture crée un renversement de la dynamique de pouvoir entre Caroline et Anasuya alors que cette dernière éprouve de la pitié pour Caroline¹⁵¹.

La critique n'est pas plus clément envers le recueil de nouvelles de Willie et relève de prime abord les même éléments qu'Anasuya envers la peinture de Valmiki. Les procédés d'écriture de Willie inscrivent son recueil de nouvelles dans une tension et une hybridation culturelle entre les codes de références indiens et occidentaux. Pour

¹⁵¹ « Je regardai une fois encore et fus envahie de pitié pour Caroline — Caroline, narcisse blanc, qui n'était pas plus capable que les autres d'accepter l'idée qu'elle pouvait changer : qui s'imaginait que cette photo en couleur retouchée la représentait vraiment, et s'était convaincue aussi que c'était là une œuvre d'art. » (*PN*, p. 211)

le moment, contentons-nous d'aborder la réception du livre. Les premières critiques, très mauvaises, le décrivent en ces termes :

... Là où, après la piquante cuisine anglo-indienne de John Masters, on aurait pu attendre un curry authentique et fort en épices, on ne nous sert ici que des canapés indéfinissables, d'origine incertaine, et on en garde pour finir l'étrange sensation d'avoir longuement goûté une nourriture variée mais d'être privé de repas...

... Cette série aléatoire, inaboutie de nouvelles distillant la terreur, le trouble ou l'angoisse semble de la façon la plus déconcertante ne correspondre à aucun point de vue défini sur le monde. L'ensemble en dit long sur la désorientation des jeunes, et il est de mauvais augure pour le nouvel État... (*LMDV*, p. 149)

Le critique reproche au livre de Willie de ne pas être assez fidèle au contexte qu'il décrit et en ce sens de manquer de couleur locale. Selon Jean-Marc Moura, la couleur locale « se définit comme la reproduction exacte et vive des caractères d'un espace et d'une époque¹⁵². » En ce sens, « la mise en scène de ce qui est l'autre de la culture européenne¹⁵³ » est, dans ce cas-ci, perçue comme n'étant pas authentique. Le rapprochement entre la nourriture et l'authenticité de l'écriture de Willie est un procédé par lequel l'Autre est réduit à ce qui le distingue de l'Occidental, mais aussi à ce à quoi il est reconnaissable. Les représentations de l'Autre sont ainsi réduites à des « fragmentation[s] en éléments bariolés, cocasses, séduisants, afin de mieux consommer¹⁵⁴ ». Cette vision de l'Autre et de son authenticité décrite par Moura présente une perception essentialiste de la culture et propice à être consommée. Tout comme chez Markandaya, le mimétisme agit sur la réception et la consommation de la culture et des œuvres des personnages. Ce qui est perçu comme un manque d'authenticité par le critique du recueil de Willie provient d'une vision essentialiste de la culture de l'Autre et de la répétition mimétique due aux emprunts à l'imaginaire

¹⁵² Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme, op. cit.*, p. 12.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

littéraire et cinématographique occidental. Le discours mimétique chez Naipaul va toutefois se différencier de celui de *Possession* puisqu'il n'y laisse pas transparaître l'aspect subversif. Alors que chez Bhabha le mimétisme menace l'ordre du discours colonial, Naipaul y voit plutôt le signe d'une fracture et d'une perte de sens. Parlant de son roman *The Mimic Men (Les hommes de paille)* lors de son discours de réception du Prix Nobel, Naipaul dit : « ce livre évoquait les hommes des colonies qui singent la condition d'adultes, ces hommes qui ont fini par n'avoir plus confiance en rien qui les concerne ¹⁵⁵. » Selon Myriam Louviot, « Le combat serait alors d'échapper au mimétisme pour s'affirmer en tant qu'individu ¹⁵⁶. » Dans cette perspective, *La moitié d'une vie* et *Semences magiques* font le récit tortueux d'individus qui peinent à échapper au mimétisme. Willie est ainsi décrit comme un homme perdu et qui n'a pas « trouvé sa guerre. » (*SM*, p. 13) Il est par conséquent constamment coincé entre le désir de s'affirmer en tant qu'individu et la volonté de prendre part à l'Histoire et au monde. L'autorité du regard occidental qui au départ était source de honte pour Willie est contestée alors que la quatrième de couverture de son ouvrage le désigne comme « un pionnier de la littérature indienne postcoloniale. » (*SM*, p. 186) Ce changement est tout à fait ironique puisque tout du long de sa vie, plusieurs grands événements historiques semblent avoir croisé la route de Willie, et ce, sans qu'il y prenne part. La seule fois où il aura réellement tenté de prendre part aux luttes historiques s'est soldée par l'échec qui aura mené à la réédition de son livre afin de le sortir de prison.

¹⁵⁵ V.S Naipaul, *Deux mondes*, dans *The Nobel Prize*, 2001, en ligne, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2001/naipaul/25669-v-s-naipaul-conference-nobel/>>, consulté le 26 mai 2021.

¹⁵⁶ Myriam Louviot, « Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales », *op. cit.*, p. 268.

3.2.3 L'intertextualité : présence de soi et présence de l'Autre

Selon Homi Bhabha, la diversité culturelle refuse toute intertextualité qui aurait mis en contact une culture avec une autre. La différence culturelle, quant à elle, prend en charge les facteurs d'hybridité et d'intertextualité. Le terme intertextualité a d'abord été employé par Julia Kristeva. Prenant appui sur les textes de Mikhaïl Bakhtine, Kristeva produit la définition suivante :

L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁵⁷.

La définition de Kristeva met en évidence la présence d'un texte dans un autre. Le concept d'intertextualité a ensuite été repris par Gérard Genette qui en a dégagé une théorie du récit au second degré. Dans *Palimpseste*, Genette définit l'intertextualité de la façon suivante : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre¹⁵⁸ ». Finalement, dans l'ouvrage *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Tiphaine Samoyault démontre comment à travers l'intertextualité la littérature se prend comme objet et sujet. La littérature « montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même¹⁵⁹. » L'énonciation

¹⁵⁷ Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 84-85.

¹⁵⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, collection « Poétique », p. 8.

¹⁵⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 33.

dans les œuvres est ainsi une sorte de métaréflexivité produite par la mise en abyme qu'elle entretient avec elle-même :

Le miroir des sujets, de l'énonciation et de l'énoncé, dans le contexte d'une perte de l'adéquation entre le sujet et le langage (« contraint de réénoncer sans cesse pour se définir, le discours est obsédé par le jeu de la signification ou par la constitution de son sujet, ce qui est tout un ») ; cette intertextualité-miroir conduit la forme à être toujours à elle-même son propre objet¹⁶⁰.

Les déplacements causés par l'errance des personnages mettent en place une parole qui est constamment à la recherche de construction et de définition de soi. L'autoréflexivité des romans de Naipaul et Markandaya semble ainsi présenter tour à tour soit un excès soit une absence de mémoire. Chez Naipaul, l'identification de Willie à l'histoire littéraire et aux codes occidentaux fait en sorte qu'il ne peut produire qu'une œuvre problématique qui mette en forme ce déplacement identitaire dans la mémoire de l'Autre. Il semble à cet effet difficile de penser l'écriture de Willie sans la lecture des œuvres qui peuplent son imaginaire. Les nouvelles écrites quand il était enfant s'inspiraient des lectures qu'il faisait à l'école et de l'Histoire. À la lecture de ces premières nouvelles, Roger, l'ami avocat de Willie, lui dit qu'il a l'impression qu'il ment et se dissimule dans ses écrits : « Ce qui m'intéresse en tant qu'avocat, c'est que tu ne veuilles pas raconter des choses vraies. Moi qui ai passé pas mal de temps à écouter des gens tortueux, je tire de ces histoires l'impression que l'auteur a des secrets. Il se dissimule. » (*LMDV*, p. 108) Suivant les conseils de Roger, Willie se tourne vers les films hollywoodiens et s'en inspire pour l'écriture de ses nouvelles dont le fil conducteur est le thème du sacrifice. Les emprunts à un imaginaire qui lui est étranger lui permettent l'exploration de soi que la littérature ne lui octroie pas :

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

À la surprise de Willie, grâce aux emprunts faits à des histoires complètement étrangères à son expérience, et par le biais de ces personnages tout aussi étrangers à lui, il parvenait à exprimer ses propres sentiments plus fidèlement que dans les paraboles précautionneuses, à demi voilées qu'il avait écrites à l'école. (*LMDV*, p. 111)

Willie s'inspire des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires d'auteurs américains. Ces œuvres ont donc subi une traduction d'un médium artistique et esthétique à un autre. La transposition esthétique et culturelle est ainsi pour Willie la source de son écriture.

Alors que les films permettent à Willie d'écrire, les livres sont les outils qu'il utilise afin de se former une vision du monde, mais à travers lesquels il ne parvient pas à s'identifier. La figure de Gandhi est omniprésente dans le cadre de référence identitaire et littéraire de *La moitié d'une vie* et *Semences magiques*. Si Gandhi est mentionné dans *La moitié d'une vie* pour sa pensée révolutionnaire et l'étincelle qui a allumé la rébellion manquée du père de Willie, c'est plutôt son autobiographie qui est importante dans *Semences magiques*. La lecture de l'autobiographie de Gandhi est pour Willie un moment de rupture dans lequel il peut enfin réellement comprendre un livre. Les années en Angleterre et en Afrique décrites dans la biographie de Gandhi sont pour Willie un intertexte dans lequel il peut enfin se reconnaître :

Un livre (surtout au début) parlant de la honte, de l'ignorance, de l'incompétence : toute une chaîne de souvenirs que Willie (ou son pauvre père, pensa-t-il) aurait pour sa part souhaité enfouir dans sa tombe pour l'éternité, mais que le courage de cette confession simple, atteint par Dieu sait quels douloureux chemins, rendait inoffensifs, presque comme une part de la mémoire du peuple, où chaque habitant du pays pourrait se reconnaître. (*SM*, p. 26)

La lecture de l'autobiographie de Gandhi est ce qui fait en sorte que pour la première fois Willie a l'impression de vivre une expérience partagée. L'intertextualité présente dans ces deux romans de Naipaul n'est pas seulement effective dans le recueil de

nouvelles de Willie, mais aussi dans la compréhension qu'il a de sa vie et de son expérience du monde. Ainsi, plutôt que de retenir les motifs de la révolution de Gandhi, Willie est interpellé par l'histoire d'un homme qui, comme lui, était perdu dans un univers qu'il ne comprend pas et ne maîtrise pas. Pour Willie, cette expérience est également celle des errants et des personnes dont la mémoire et l'héritage ont été effacés par des siècles de dominations et de violences coloniales. Si ses insécurités poussent Willie à s'exclamer à Sarojini : « il est trop loin de moi » (*SM*, p. 24), il est cependant capable de faire des rapprochements entre sa propre vie et celle de Gandhi. Au contraire, les prochains livres qu'il va essayer de lire lui demeurent inaccessibles puisqu'il n'en maîtrise pas les concepts : « Les *Royal Commentaries* exigeaient des connaissances que Willie ne possédait pas ; et très vite, il buta sur de pures abstractions. Quant à *The Cool World*, c'était simplement trop loin de lui, trop américain, trop New Yorkais, trop farci d'allusions qui lui échappaient. » (*SM*, p. 50) Cette réalisation pousse Willie à délaissier les livres qui sont à ses yeux sources de tricheries et de tromperies. Sa propre expérience devient alors le seul élément fiable à ses yeux : « Il est temps que je le comprenne, dans ce que j'entreprends les livres sont une tricherie. Je ne dois dépendre que de mes propres ressources. » (*SM*, p. 50) Seule la discipline de son yoga mental semble pouvoir lui permettre de saisir le monde extérieur et sa réalité immédiate. Cette retraite dans le yoga mental est d'abord libératrice :

Il se concentra consciencieusement sur le yoga de sa vie quotidienne, considérant chaque heure, chaque acte, comme un défi, quelque chose d'important. Tout faisait partie de sa nouvelle discipline. Et dans cette discipline il fallait bannir l'idée d'attendre les interventions extérieures.
(*SM*, p. 50)

Contrairement à Valmiki, la spiritualité est pour Willie un refuge de courte durée. En effet, si les livres appartiennent au domaine du temps réel, la spiritualité, quant à elle, renvoie à un temps mythique.

3.3 Création et lieux d'énonciation

Il semble impossible de penser la culture sans la localiser. Stuart Hall écrit justement : « Jusqu'à récemment, il a été assumé que l'idée de lieu est signifiante, quoique pas nécessaire, à la compréhension que l'on a de la culture¹⁶¹. » Dans *Possession*, le lieu est source de pouvoir et une extension des créations des personnages. L'œil interne qui produit le regard critique sur soi-même est ce qui chez Markandaya permet de préserver une forme d'intégrité culturelle et identitaire. Le pays natal est perçu comme le lieu d'émission de l'identité culturelle :

Malgré l'importance de l'influence occidentale qu'il avait subie, sa force venait de l'Inde. Il faudrait bien qu'il y revienne encore quand il aurait épuisé sa force ou que ses réserves seraient presque vides, pour en refaire provision. (*PN*, p. 193)

Alors que l'impact des errances de Valmiki se fait ressentir dans ses peintures — que ce soit à travers la découverte de l'horreur de l'Histoire en Angleterre ou la plasticité esthétique de ses toiles peintes aux États-Unis — l'Inde, en tant que lieu de création et de représentation, occupe une place prépondérante dans *Possession*. L'errance enclenche chez Valmiki une réelle perte de soi dans l'Autre. D'abord au niveau de l'espace et ensuite au niveau du corps. Les toiles peintes aux États-Unis correspondent en effet au moment où il est le plus éloigné du pays natal et aussi au moment où sa relation avec Caroline se solidifie. En plus du lieu d'énonciation, la culture tend à être imaginée à partir de l'espace duquel elle est émise. En ce sens, « lorsqu'on pense ou imagine l'identité culturelle, on tend à la “voir” dans un lieu donné, dans un décor, dans le cadre d'un paysage ou d'une “scène” imaginaire. On lui donne un arrière-plan, un

¹⁶¹ Stuart Hall, « New Cultures for Old », *A Place in the World*, Doreen Massey et Pat Jess (éd), Oxford, England ; New York : Oxford University Press, 1995, p. 181. Notre traduction : « Until recently, it had been assumed that the idea of place was a significant, though not a necessary, element in the way we understand cultures. »

cadre, pour en faire ressortir le sens¹⁶². » Ainsi, l'utilisation de l'espace et de l'environnement est cruciale lors de la production culturelle : « Il existe une forte tendance à “paysager” les identités culturelles, à leur donner un lieu imaginé ou un “chez-soi”, dont les caractéristiques font écho ou reflètent les caractéristiques de l'identité en question¹⁶³. » Puisque l'Inde est le lieu d'émission de l'identité culturelle de Valmiki, le déplacement et l'errance causent une rupture dans l'acte créateur :

De nouveau je parcourus des yeux la pièce bien ordonnée, où tous les besoins avaient été soigneusement prévus, et je me mis à penser à l'Inde — non pas la mienne, la sienne : l'extraordinaire confusion, l'agglomération passionnée de couleurs dont il s'était entouré, l'étrange flottille de coupes et d'écuelles assemblée avec tant de peine [...] ; je pensai à tout cela et il ne me fallut pas faire un grand effort d'imagination pour deviner que maintenant qu'il était libéré de toutes ces charges accablantes, il devait éprouver une sorte de vertige dans une atmosphère si impondérable qu'elle pouvait lui paraître un nouvel élément dont il n'avait pas encore appris à s'accommoder. (*PN*, p. 56-57)

À Londres, la chambre-atelier de Valmiki est comme une pièce avec « un air digne, presque stérile » (*PN*, p. 56) dont le fauteuil recouvert de velours est « profond comme un tombeau » (*PN*, p. 56). À l'inverse, le désert dans lequel Anasuya et Caroline ont trouvé Valmiki est un lieu hautement fécond et coloré. Le désert, lieu de retraite, de protection et de connexion avec les dieux, est chez Markandaya la source de la peinture de Valmiki :

Tous les deux [Caroline et Valmiki] semblaient fascinés par l'océan de couleurs à leurs pieds — safran, vermillon et carmin, indigo, garance, ocre et cobalt — assemblés dans une étrange et baroque flottille de récipients :

¹⁶² *Ibid.*, p. 101. Notre traduction de : « To put the point simply, when we think of or imagine cultural identity, we tend to « see » it in a place, in a setting, as part of an imaginary landscape or « scene ». We give it a background, we put it in a frame, in order to make sense of it. »

¹⁶³ *Ibid.*, p. 102. Notre traduction de : « There is a strong tendency to “landscape” cultural identities, to give them an imagined place or “home”, whose characteristics echo or mirror the characteristics of the identity in question. »

des pots, des poêles, des jattes, des écuelles brisées, des coquillages, des moitiés de noix de coco. (*PN*, p. 15)

La peinture artisanale que s'est créée Valmiki prouve un certain savoir-faire avec son environnement. L'extraction des pigments est une pratique du lieu d'origine qui permet au jeune peintre de se l'approprier à travers la création des couleurs nécessaires à la réalisation de son art. L'errance provoque cependant un déplacement dans le lieu d'émission de l'identité culturelle. N'ayant plus le même accès au tellurique que lui procurait sa terre natale, le jeune peintre est forcé de réinventer son lien à l'art. Une fois à Londres, Valmiki doit alors trouver un nouveau cadre de référence par lequel il pourra interpréter le monde. Celui-ci prend forme par l'expérience du corps et plus précisément à travers le corps d'Ellie. En effet, celui-ci devient le lieu d'interprétation et d'imagination de l'Histoire et de l'espace. À l'instar d'Anasuya qui ressent la réadaptation au pays natal jusque dans sa chair, les toiles de Valmiki deviennent un lieu d'inscription de soi dans lequel « sa chair et son sang y sont inscrits. » (*PN*, p. 137)

Ainsi, chez Markandaya, l'espace est un lieu d'émission de l'identité culturelle et de la création. Chez Naipaul, il présente plutôt une rupture dans l'imaginaire de Willie. En effet, Willie joue sur les zones d'ombres en situant ses nouvelles dans un univers spatio-temporel plus ou moins défini :

Et à mesure qu'il écrivait, le cadre commença à se préciser, acquit des repères : un palais avec des coupes et des tourelles, un secrétariat avec des rangées de fenêtres aveugles sur trois étages, un mystérieux cantonnement militaire, sillonné de routes bordées de blanc, où rien ne semblait se passer, une université avec une grande cour et des boutiques, deux temples antiques où des masses de fidèles en tenue de fête affluaient certains jours, un marché, des cités résidentielles aux logements hiérarchisés, un ermitage abritant un homme douteux, une fabrique d'effigies et, aux portes de la ville, les tanneries puantes et leur population soumise à la ségrégation. (*LMDV*, p. 111)

Les lieux qui peuplent les nouvelles de Willie sont tirés des endroits qu'il a visités et de ceux qui font partie de l'histoire de son père. L'univers des nouvelles renvoie à l'expérience qu'a eue Willie de son pays natal où tout lui semble abstrait et est synonyme de son exclusion sociale. Ainsi, pour reprendre les mots de Roger, « C'est l'Inde et ce n'est pas l'Inde. » (*LMDV*, p. 113) Le monde imaginaire de Willie est composé des souvenirs des lieux qu'il a pratiqués. Les déplacements qui parsèment son parcours sont ainsi des formes de réécriture de sa mémoire qui s'effectue dans les représentations qu'il se fait des lieux où il a habité :

Il pensa au début que ce serait comme en Inde lorsqu'il y était retourné pour prendre part à la guérilla. Il se plaisait alors à voir rapetisser des variantes de son propre univers indien, effaçant de vieux souvenirs, le débarrassant d'une vieille douleur. Mais son secteur londonien n'était pas l'univers de son enfance ; il se composait seulement des lieux connus voilà trente ans. Il ne rétrécissait pas. Il se présentait avec plus d'acuité. (*SM*, p. 193)

La quête identitaire de Willie à travers la lecture et l'écriture l'amène finalement à se reposer sur l'architecture. Celle-ci, plus tangible que la littérature, serait plus fiable : « l'architecture, portant sur des réalités immédiatement visibles partout, lui était accessible, découvrirait-il à présent, et nombre des choses qu'il apprenait tenaient de la fable. » (*SM*, p. 226) En effet, son apprentissage de l'Histoire de l'architecture anglaise lui apparaît comme une fable puisqu'elle l'amène à considérer son histoire et celle de son pays dans une perspective globale et enfin d'en tirer des leçons¹⁶⁴. Ainsi, chez Naipaul, Histoire et espace sont mis en jeu dans la création comme nous l'avons vu pour les nouvelles de Willie. Plus encore, au même titre que les livres, l'Histoire est

¹⁶⁴ « Pouvant ainsi dater la taxe sur les briques en Angleterre, Willie y avait [...] associé un souvenir enfoui dans sa mémoire : dans l'Inde britannique aussi s'était pratiquée une taxe sur les briques, absurde et de surcroît injuste car elle ne s'appliquait pas aux briques cuites et finies, mais aux lots de moulage, sans tenir compte des multiples briques endommagées ou détruites lors du passage au four. [...] Willie s'était toujours senti oppressé par la brique rouge de l'Angleterre, si répandue, si ordinaire. » (*SM*, p. 226-227)

traitée comme une lecture dont la compréhension demeure partielle si elle n'est pas rattachée à l'espace qui la met en scène. L'écriture de Willie, en brouillant les repères spatio-temporels, met en scène cette imbrication de l'Histoire dans l'espace en plus du décalage causé par l'errance.

L'écriture et la peinture ont alors pour fonction d'accorder aux personnages les outils nécessaires à l'interprétation de leurs errances. L'art, symptôme de l'hybridation culturelle des personnages créateurs, les inscrit dans une perspective où l'errance est l'espace liminal qui articule les confluences du global et du local.

CONCLUSION

L'analyse des romans *La moitié d'une vie*, *Semences magiques* et *Possession* a révélé la difficulté qu'ont les personnages errants à s'inscrire dans le monde et à en appréhender toutes les nuances. Tout au long de ce mémoire, nous avons démontré que la subjectivité du sujet errant est propice à la création de zone d'ombres dans la façon dont les personnages (dé)construisent leur lien avec le monde. L'errance produit un triple mouvement dans la formation identitaire des personnages de Naipaul et Markandaya. Ce triple mouvement prend racine dans le rapport au temps des personnages pour ensuite se transposer dans l'espace et finalement dans leurs créations. L'art est, après tout, la mise en récit de la quête identitaire entamée par l'errance de Willie, Anasuya et Valmiki.

Souvent appréhendée en premier lieu dans son entendement spatial, l'errance est d'abord et avant tout un mouvement qui vient de l'intérieur du sujet et qui anime une réflexion sur les origines des clivages et de l'aliénation dont ils sont victimes. Pour y parvenir, nous avons d'abord tracé un bref portrait de l'Histoire de l'Inde, laissant de côté l'empire Mughal pour nous concentrer sur les effets que l'empire colonial a eus sur la société indienne et le développement du système de castes tel que nous le connaissons aujourd'hui. La transformation radicale de la société indienne causée par la colonisation et les effets dévastateurs qu'elle a eus sur sa population se fait fortement ressentir chez les sujets errants. En effet, celle-ci se traduit par le bris de la passation de l'Histoire et de l'héritage, laissant ainsi les personnages errants avec le sentiment d'un manque d'Histoire. L'effet de ce manque est retentissant, les personnages tentent de définir leurs identités à l'intérieur d'une médiation entre un temps mythique réglé

sur la spiritualité et les épopées hindoues et le temps Historique, dans la langue du colonisateur. L'énonciation met ainsi en jeu la parole déplacée de personnages qui, à leur propre manière, mènent des révolutions et des tentatives manquées d'inscriptions dans l'Histoire.

Cette volonté de prendre part à l'Histoire est donc ce mouvement intérieur qui agite les sujets errants de Naipaul et Markandaya. L'errance met en scène une subjectivité dont le lien d'appartenance au monde n'est possible qu'au moment de l'énonciation, et ce, même si cette énonciation entretient un rapport ambivalent avec le passé et ne permet aucune projection de soi dans le futur. Ce rapport au temps est ainsi omniprésent dans la façon dont les personnages pratiquent l'espace et les lieux qui font la trajectoire de leurs errances. Plus encore, l'analyse des romans nous révèle que le travail de sémiotisation de l'espace des personnages est un processus qui est constamment à refaire. Les lieux traversés laissent leur empreinte sur les personnages et ceux-ci doivent fournir un effort supplémentaire d'adaptation; leur perception du monde étant à jamais transformée par les lieux pratiqués. Les romans sont à cet effet composés de plusieurs tiers-espaces. Il y a d'abord celui créé par le sentiment de décalage avec l'Histoire propulsant les personnages dans un entre-deux où les références mythologiques et historiques forment la compréhension du monde des personnages. Ensuite, l'errance spatiale conduit à des tiers-espaces dans lesquels les sujets errants se regroupent ou s'isolent. Le pays natal symbolisant désormais l'impossible retour, les personnages semblent condamnés à arpenter des lieux de passages. Que ce soit les lieux-lits de Willie Chandran, la savane africaine ou le désert et les villages qui parsèment la route de Valmiki et Anasuya, ces lieux de passage sont peuplés d'autres êtres marginaux.

La structure en abyme des récits fait en sorte que les personnages ont la possibilité de réfléchir à leurs errances. Cette particularité au niveau de la construction

apporte une qualité autoréflexive aux œuvres produites par les personnages. Objets de leur hybridité identitaire, l'écriture et la peinture parviennent à mettre en place un rapport dialogique entre l'énonciation, l'espace, le temps et l'errance. L'art semble être le lieu de rencontre de toutes ces caractéristiques qui forment l'identité narrative des personnages de Naipaul et de Markandaya. Elle est également un moyen de réappropriation de soi déployé par les personnages afin de se sortir de l'emprise coloniale.

La question du corps a été omniprésente dans notre analyse des romans. Or, il s'agit d'un corps sexué dont la sensualité est l'un des moteurs de saisie du monde extérieur. Chez Naipaul, les rapports sexuels sont culturellement source de honte. Selon Willie, en Inde, « [l']art de faire l'amour n'existe pas. » (*LMDV*, p.144) La sexualité est devenue un sujet tabou, parsemé d'interdits et codifié par des pratiques culturelles : « à présent, nous vivons comme de petits animaux incestueux dans un terrier. Nous touchons nos femmes à l'aveuglette et nous nous sentons toujours honteux. » (*LMDV*, p.144) Le rapport à la sexualité devient alors le lieu de reproduction de violences alors que Willie en vient à ne plus être choqué par le fait que Percy violait des petites filles et que les femmes qui croisent son chemin jouent un rôle plutôt accessoire dans sa quête identitaire. Dans le cas de *Possession*, la découverte du corps d'Ellie permet à Valmiki une meilleure compréhension du nouveau monde qu'il commence à peine à découvrir. Cette brève union, en plus d'être instigatrice du renouveau artistique du jeune peintre, donne aussi lieu à une grossesse. Produit des errances de Valmiki et de la rencontre de deux corps marqués par l'Histoire, cet enfant ne verra jamais le jour. Le jeune homme cesse de peindre lorsqu'il apprend la mort d'Ellie, déclarant qu'il n'y a que « du bois mort » (*PN*, p. 238) à l'intérieur de lui. Cette phrase amène Anasuya à se souvenir de propos semblables qu'Ellie avait tenus :

Quelque chose frémit dans ma mémoire. Quelqu'un d'autre avait prononcé ces mots – des mots du même ordre – il y avait longtemps. Du bois mort,

des cendres. Le souvenir reprit forme, la voix d'Ellie dit clairement : - Je suis toute consumée à l'intérieur... j'ai du mal à éprouver des sentiments parce que tout est mort en moi. Leurs vies qui avaient suivi des chemins parallèles se rejoignaient enfin, bien qu'Ellie fût dans la tombe. (*PN*, p. 238-239)

L'expérience du corps et l'art sont intimement liés chez Markandaya. La mort de l'enfant et d'Ellie sont pour Valmiki l'ultime preuve de sa trahison envers sa culture : « Annabel a raison, je me moquais bien du caractère sacré de la vie – moi, un Hindou, drapé dans le manteau d'un brahmane, et tout cela n'était que faux-semblants, déguisement hypocrite, autrement aurais-je laissé mon enfant mourir à petit feu? » (*PN*, p. 239-240) Cette prise de conscience amène Valmiki à retourner en Inde et à renouer avec la spiritualité.

Les romans de Markandaya et de Naipaul présentent des personnages incapables de se sortir de l'errance. Derrière celle-ci se cache un profond désir d'inscription de soi dans le monde. À l'aide de situations d'énonciations où la parole se fait vagabonde, les auteurs mettent en place un questionnement des imbrications de l'identité dans l'espace et dans l'Histoire. Dans tous les cas, les auteurs laissent présager qu'il s'agit d'un cycle à la fois sans fin et sans réponse. *Semences magiques* refuse toute finalité à l'errance alors que Willie réalise qu'il est vain de chercher sa place dans le monde : « On a tort d'avoir une vision idéale du monde. C'est là que tout commence à s'embrouiller. » (*SM*, p. 289) Le désir de dégager du sens du monde dans lequel il vit devient pour Willie le symbole d'une quête idéale vouée à l'échec. Le portrait n'est pas plus lumineux chez Markandaya alors que le retour au pays natal de Valmiki n'est réalisable que dans la mesure où il demeure en retrait, dans le désert. Le roman se termine sur une menace de Caroline adressée au Swami, annonçant le jour où le jeune homme sera à nouveau en sa possession : « Maintenant Valmiki est à vous, mais il m'a déjà appartenu. Un jour, il voudra m'appartenir de nouveau et j'y veillerai : et ce jour-là je viendrai faire valoir mes droits. » (*PN*, p. 261) Markandaya dénonce

l'ambivalence du sujet colonisé envers le colonisateur. Cette ambivalence semble se trouver dans un lien d'apparence inaltérable qui unit Valmiki à Caroline. Le jeune homme sera ainsi coincé dans son statut d'errant tant et aussi longtemps qu'il sera tenté par le mode de vie occidental qui menace les traditions de son peuple. Ainsi, que ce soit à travers les histoires inachevées de Willie ou la menace d'une nouvelle forme de possession pour Valmiki, l'errance est vouée à se poursuivre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Markandaya, Kamala, *Possession*, Paris, éditions Kailash, 2001 [1963], 261 p.

Naipaul, V.S, *La moitié d'une vie*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2002 [2001], 260 p.

——— *Semences magiques*, Paris, Plon, coll. « Feux Croisés », 2005 [2004], 299 p.

Corpus théorique

Ahmed, Sara, « Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement » *International Journal of Cultural Studies*, vol. 2, no. 3, 1999, p. 329–347.

Ashcroft, Bill, et al, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. New York, Routledge, 2001, 246 p.

——— *Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 2e éd., New York, Taylor & Francis, 2003, 283 p.

Bazié, Isaac, « Sites commémoratifs et fonctions des protorécits dans l'écriture des lieux de violence », *Perspectives critiques sur les littératures africaines*, (dir.) Isaac Bazié, Fatou Ghislaine Sanou, Lamoussa Tihao, Presses Universitaires, 2020, p. 131-151.

——— « Violences de l'englobement et expériences du lieu originel dans le roman africain », *Caietele Echinox*, n° 38, Fundatia Culturala Echinox, 2020, p. 297-308.

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 294.

- Berthet, Dominique, *Figures de l'errance*, Paris, Harmattant, 2007, 262 p.
- Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture*, Payot, Paris, 2019 [1994], 478 p.
- Bhabha, Homi K. et Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace », *Associations Multitudes*, vo.3, no.26, 2006, p. 95-107.
- Bolzman, Claudio, « Exil et errance », *Pensée plurielle*, vol. 35, no. 1, 2014, p. 43-52.
- Bruckner, Pascal, « Le cosmopolitisme comme débris : à partir de l'œuvre de V.S Naipaul », *Communications*, no.43, 1986, p. 117-126.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien I*, Paris, Gallimard, 1990, 171 p.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, « Introduction : Rhizome », *Milles plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-37.
- Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 293 p.
- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 [1982], 573 p.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, 248 p.
- Hall, Stuart, « Cultural Identity and Diaspora », *Identity : Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford (éd), Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p. 222-237.
- « New Cultures for Old », *A Place in the World?*, Doreen Massey et Pat Jess (éd), Oxford, England, New York, Oxford University Press, 1995.
- « Negotiating Caribbean Identities », *Postcolonial Discourse : an Anthology*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, p. 290.

- Heredia, Rudolf C, « Education and Mission : School as Agent of Evangelisation », *Economic and Political Weekly*, vol. 30, no.37, 1995 p.2332-2340.
- Kilani, Mondher, « Découverte et l'invention de l'autre dans le discours anthropologique », *Cahiers de l'ILSL*, no. 2, 1992, p. 3-16.
- Kristeva, Julia, *Semiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil 1969, 318 p.
- Kumar, Shiv K., « Tradition and Change in the Novels of Kamala Markandaya », *Books Abroad*, Board of Regents of the University of Oklahoma, vo. 43, no.4, 1969, p.508-513.
- Landowski, Éric, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 91.
- Laumonier, Alexandre, « L'errance, ou la pensée du milieu », *Magazine Littéraire*, N° 353, 1997, p. 20-25.
- Lazarotti, Olivier, « Habiter, aperçus d'une science géographique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, no.139, p.85–102.
- Le Breton, David, *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2008, 336 p.
- *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 2013, p. 22.
- Louviot, Myriam, « Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales », thèse de doctorat, Université de Strasbourg, département de lettres modernes, 2010, 948 p.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.
- Maalouf, Amin, *Identités meurtrières*, Paris, Grasset, [1988], 2001, 210 p.
- Memmi, Albert, *Portrait Du Colonisé : (précédé De) Portrait Du Colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985, 163 p.
- Mosès, Stéphane, « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *Revue de métaphysique et de morale*, vol.4, no. 32, 2001, p. 509-525.

- Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.
- *Littérature francophone et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 208 p.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1997, 1642 p.
- Ouellet, Pierre, *Poétique du regard*, Québec, Septentrion, 2000, 416 p.
- Ouellet, Pierre (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'université Laval, 2002, 323 p.
- Paterson, Janet, « Le Sujet en mouvement : Postmoderne, migrant et transnational », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, no.1, 2009, p. 10-18.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 433 p.
- « L'identité narrative », *Esprit*, vol. 7-8, no. 140-141, 1988 p. 295-304.
- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 421 p.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1978 [2005], 579 p.
- Saïd, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008, 768 p.
- Samoyault, Tiphaine, « l'hybride et l'hétérogène », *L'art et l'hybride*, coll. Esthétiques hors cadre, sous la direction de Noelle Batt, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, 221 p.
- *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, coll. Littérature, sous la direction de Henri Mitterand, Paris, F. Nathan, 2001, 127 p.
- Sauvaire, Marion, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants », *Amerika*, n° 5, LIRA-Université de Rennes 2, 2011, en ligne, DOI <https://doi.org/10.4000/amerika.2511>
- Shingal, Ankur, « THE DEVADASI SYSTEM : Temple Prostitution in India », *UCLA Women's Law Journal*, vol.22, 2015, p. 107-123.
- Singh, Prakash, *The Naxalite Movement in India*, New Delhi, Rupa, 2006, 323 p.

Srivina, Mysore Narasimhachar, *Society Among the Coorgs of South India*, Oxford, Clarendon Press, 1952, 267 p.

Stock, Mathis, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *EspacesTemps.net*, en ligne, <<https://www.espacestems.net/articles/habiter-c-omme-pratique-des-lieux-geographiques/>> , consulté le 25 janvier 2021.

Urbain, Jean-Didier, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communications*, 2010, vol. 2, n° 87, 2010, pp. 99-107.

Roman

Rao, Raja, *Kanthapura*, New York, New Directions, 1938, 258 p.

Sites web

Naipaul, V.S, *Deux mondes*, dans *The Nobel Prize*, 2001, en ligne, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2001/naipaul/25669-v-s-naipaul-conference-nobel/>>, consulté le 26 mai 2021.

Académie suédoise, « The Nobel Prize in Literature 2001 », *NobelPrize.org*, en ligne, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2001/8426-v-s-naipaul-2001/>>, consulté le 12 novembre 2020.

Vidéo

Deleuze, Gilles, « I comme idée », *L'Abécédaire*, produit par Pierre-André Boutang, 1988-1989, 15 min 51 s, [vidéo], 30 juillet 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=NCYJea9RaMQ>>, consulté le 10 décembre 2020.