

La petite fille épique chez Léonora Miano, Kim Thúy et Laura Alcoba

- 1 Dans *La Ronde de nuit* de Rembrandt, parmi les miliciens portant étendards et mousquets, on remarquerait à peine la présence inattendue d'une petite fille, si le halo qui l'environne n'éclairait tout le tableau¹. Telle pourrait être la petite fille au sein d'un récit épique : marginale et pourtant essentielle, elle donne sens à l'histoire. Certes, a priori, l'épopée n'est pas l'affaire des fillettes. À part quelques figures saillantes comme Jeanne d'Arc ou Mulan, on y trouve peu de jeunes héroïnes, et encore ces deux-là sont-elles plutôt adolescentes qu'enfants. La plupart des jeunes saintes sont vouées au martyre, comme les filles des contes le sont aux épreuves. À la fois enfants et femmes, elles semblent doublement disqualifiées pour les récits de guerre et de conquêtes.
- 2 Mais après la Grande Guerre, l'expérience adulte – et masculine – a été dévaluée, quand “les gens revenaient muets du front[,] non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable”², comme le notait Walter Benjamin. L'enfance a pu devenir au XX^e siècle le refuge paradoxal de l'expérience, et Giorgio Agamben fait même l'hypothèse d'“une expérience muette, [...] une *en-fance* de l'expérience (*infantia*)”³. Au tournant du XXI^e siècle, lorsque le roman réinvestit la matière épique, il renoue peut-être avec la naïveté originelle de l'épopée selon Hegel, “genre de l'enfance de l'humanité”⁴, en représentant de nouvelles figures de l'expérience enfantine, dont ces *en-fants* par excellence, présumées silencieuses et frêles, que sont les petites filles.
- 3 On s'appuiera ici sur trois romans contemporains, dont les auteures appartiennent à ce qu'on appelle au Québec l'écriture migrante : Kim Thúy, écrivaine canadienne née au Vietnam en 1968 ; Laura Alcoba, romancière française née en Argentine la même année ; et Léonora Miano, femme de lettres franco-camerounaise née en 1973. Les brefs romans des deux premières, *Manèges* (2007, 144 p.) et *Ru* (2009, 139 p.), reposent sur une matière largement autobiographique, contrairement à *Contours du jour qui vient* (2006, 255 p.) de Miano, pourtant également écrit à la première personne⁵. Sans être des épopées, ces trois œuvres relatent une *expérience* épique, les épreuves – guerre, dictature, violence, errance, exil – traversées par une narratrice de sept ou huit ans. Mais surtout, ces filles, loin d'être des figures de martyres, s'avèrent porteuses d'une vigueur paradoxale qui fait d'elles des héroïnes au plein sens du terme, notamment dans leur rapport à la parole.

Naissances héroïques

- 4 À première vue, les protagonistes de ces trois romans sont des enfants ordinaires, ni filles de rois, ni filles de dieux. Pourtant, des traits plus ou moins discrets les apparentent au héros épique classique, figure exemplaire marquée par une destinée exceptionnelle⁶. Non seulement elles sont situées à part dans leur constellation familiale par leur singularité de fille – voire d'enfant – unique, mais leur naissance est accompagnée de signes d'élection. *Ru* de Kim Thúy s'ouvre sur le double augure qui marque la naissance de la narratrice :

Je suis venue au monde pendant l'offensive du Têt, aux premiers jours de la nouvelle année du Singe, lorsque les longues chaînes de pétards accrochées devant les maisons explosaient en polyphonie avec le son des mitraillettes. [...]. Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues.⁷

La destinée de l'enfant conservera la marque d'une histoire déchirée — "l'Histoire du Vietnam, celle avec un grand H" (R 12).

- 5 Chez Miano, le présage annonçant la naissance de la protagoniste est perçu par son père comme exclusivement faste, presque messianique :

[Mon père] avait vu une promesse de bonheur annoncée par ce bélier blanc qui avait élu domicile dans notre jardin [...]. [Mes frères] l'avaient nourri. Ils s'y étaient attachés et l'avaient baptisé Arès. Ils étaient férus de mythologie grecque.⁸

Doublement viril par sa nature et son *baptême*, l'animal manifeste une prophétie martiale, clairement inscrite dans la tradition épique par excellence, celle du canon grec. Le choix du prénom par le père atténuera la mission guerrière, puisque "*Musango*, c'est la paix en langue douala du Cameroun"⁹.

- 6 Dans le récit d'Alcoba, le motif héroïque est plus discret et comme crypté. La naissance de la narratrice n'est pas mentionnée, mais son baptême à l'âge de sept ans marque son entrée dans une nouvelle vie clandestine. Chez une femme étrange, sous le "minuscule halo" d'une lampe unique (une Étoile du Berger ?), elle se dévêt et s'immerge dans une bassine pour un bain lustral. Elle accède ainsi à la communauté des Chrétiens, "qui se cachaient comme nous"¹⁰ (les *Montoneros*) ; quand Dieu accepte de la recevoir, elle se sent "pas mal changée" (M 42). Derrière l'humour, la solennité du sacrement est sensible, et même si sa fonction nominatrice n'est pas évoquée, l'enfant sera en effet contrainte, par la suite, de changer de nom¹¹.

Manèges de Laura Alcoba : mon nom est Rien du tout

- 7 Le titre de *Manèges* s'inscrit ironiquement dans l'univers enfantin. Il prend dans le roman la forme matérielle d'un carrousel, topos d'un temps cyclique rassurant que les événements viendront bouleverser. Mais le pluriel de *Manèges* renvoie aux manœuvres des adultes traqués ou persécuteurs, et entre ces deux sens du mot, le récit jettera un pont en obligeant l'enfant à des jeux factices, destinés à renseigner les militants : "J'ai appris à glisser ces gestes de prudence dans un jeu. J'avance en enchaînant trois petits sauts, puis je tape dans mes mains et me retourne d'un coup en sautant à pieds joints, [pour] vérifier ainsi, comme si de rien n'était, que personne ne nous a pris en filature" (M 26-27). À la fois volte et ruse, ce jeu est un *tour* dans tous les sens du terme – dans ces sauts, ébauche d'une marelle, on peut aussi lire un écho au roman *Rayuela* (1963) de Cortázar. Plus loin, lors d'une rafle dans le quartier de la planque, l'héroïne est envoyée faire le guet et remarque un détail apparemment anodin : "Sur le trottoir d'en face, une petite fille saute à la corde" (M 115). Ce double lui renvoie, depuis la rive "d'en face"/*d'enfance*, l'image d'un jeu gratuit¹², quand le sien est subverti au profit d'un combat d'adultes.
- 8 Le sous-titre du livre, *Petite histoire argentine*, est également à double sens, à la fois hypocoristique¹³ et invitant à un élargissement vers la *grande Histoire de l'Argentine*. L'épithète *petite* va se trouver déclinée de mainte façon dans le récit, le plus souvent pour caractériser la jeune narratrice, "incroyablement petite" (M 63), "beaucoup trop

petite” (M 85). Ses sept ans (âge du discernement dans la tradition chrétienne, où l’enfant devient responsable de ses actes) la placent pourtant à la frontière entre ignorance et savoir, innocence et expérience : “Je suis grande. Je n’ai que sept ans mais tout le monde dit que je parle et raisonne déjà comme une grande personne” (M 20). Seule enfant parmi les clandestins, elle est souvent ravalée à un rôle muet et subalterne, oubliée au point qu’on évoque devant elle des secrets dangereux. Sa précocité l’exclut de l’enfance telle que la décrit Susan Honeyman : “children are helpless ; children should be protected ; and if children do wrong, it’s because they do not know better”¹⁴. Son rôle l’apparente en effet au type du petit guetteur, généralement un garçon pré-adolescent, comme dans *L’enfance d’Ivan* de Tarkovski¹⁵, gardien intrépide de secrets militaires.

- 9 Dans *Manèges*, la notion même d’*in-fantia* est pervertie : énoncé au début du récit, un pacte impose à l’enfant le même silence qu’aux adultes sur leur activités clandestines, donc la même résistance aux tortures éventuelles : “Je ne dirai rien. Même si on venait à me faire mal. Même si on me tordait le bras et qu’on me brûlait avec un fer à repasser. Même si on me plantait de tout petits clous dans les genoux” (M 20). L’imagination enfantine réduit la violence à sa mesure en figurant de “tout petits” instruments de torture. La rencontre de l’héroïne avec une femme victime des tortionnaires va donner corps à ce fantasme lorsqu’on la lui donne en exemple :

Tu vois, cette femme. Elle a été torturée mais elle n’a pas parlé. On lui a fait des choses horribles, tu sais, des choses que l’on ne peut pas dire à une petite fille de ton âge. Mais elle n’a pas ouvert la bouche. Elle a tout supporté sans un mot.

Je n’ai pas cherché à savoir en quoi consistaient ces “choses”. Moi aussi, je sais me taire. Je n’ai fait qu’imaginer.

J’ai pensé à des choses qui font très, très mal, avec de grands clous rouillés ou plein de petits couteaux à l’intérieur, tout au fond. Et elle, qui n’avait pas desserré les dents. Puis je me suis dit, de moi à moi, qu’être une femme forte, c’était ça. (M 120)

L’enfant *sait*, en effet, elle devine ce qu’on veut lui cacher. Son intuition superpose des images de crucifixion (grands clous rouillés) à l’enfantin subverti des “petits couteaux”, sorte de dînette monstrueuse¹⁶ intégrée à une vision sadique de la corporéité féminine la plus intime, “tout au fond” suggérant les parties génitales.

- 10 L’indicible écart de l’*expérience* enfantine s’emblématise dans la scène du goûter : “Aujourd’hui, c’est le jour où on nettoie les armes. J’essaie de trouver un coin de table propre car elle est jonchée de tiges et d’écouvillons pleins d’huile. C’est que je ne voudrais pas souiller ma tartine de *dulce de leche*” (M 92). L’enfant peut-elle longtemps préserver la douceur (sensible dans ce *dulce* non traduit) de la *souillure* des violences ? Au chapitre suivant, lors d’une visite au père en prison, elle observe les armes des militaires braquées sur elle : “Elles ont l’air d’avoir été bien huilées, je suis juste en face du trou noir et je vois comme il brille” (M 98). Enfantin et expert à la fois, le regard élude le malaise dont seule la manifestation physique sera évoquée :

Je fais quelques pas en direction de mon père, sans décoller les yeux du canon le plus proche [...]. Je vois bien que ce trou noir arrive au niveau de ma tempe. Je lève les yeux vers l’homme mais il reste immobile, l’arme toujours pointée droit devant lui [...]. Quelques pas encore et me voilà prise de hoquets et d’un haut-le corps inattendus [...]. Arrivée près de [mon père], je lui vomis dans l’oreille. (M 100)

Le vomissement dit symboliquement à l’oreille du père la terreur que la voix doit taire : la bouche enfantine se rebelle contre l’interdit de la parole, et retrouve là une

expression primordiale et irrépressible, un cri matérialisé.

- 11 L'héroïne prend part aux activités clandestines des *Montoneros*. Elle apprend à rester couchée sous une couverture, immobile et silencieuse, lors des déplacements en voiture, c'est-à-dire à disparaître, à faire la morte — à donner la mort, aussi : elle jette son chaton contre le mur dans l'espoir de "l'assommer une bonne fois pour toutes" (M 80), apprend sans émotion à tuer les lapins dont l'élevage sert de camouflage à la cachette¹⁷. Sa faiblesse et sa naïveté sont pourtant soulignées dans une sorte de contre-épopée de ses erreurs, comme ce mensonge maladroit où, de peur de trahir le groupe en révélant son vrai nom à une voisine, elle prétend qu'elle n'en a pas : "*Mais ton nom, ton nom famille, c'est quoi ? [...] Ton père et ta mère, c'est madame et monsieur comment ? [...]. C'est monsieur et madame rien du tout, comme moi*" (M 76). Cette réponse ressemble à une réécriture dérisoire du *Mon nom est Personne* d'Ulysse devant Polyphème – la voisine est d'ailleurs une "créature" et sa maison "un piège" (M 76). Mais la ruse triomphante du héros épique s'inverse ici en "énorme gaffe" qui met "tout le monde en danger" (M 75), et l'humiliation réduit l'enfant au sentiment de n'être vraiment *rien du tout*.

- 12 On pourrait voir une autre référence à l'*Odyssée* dans la scène où l'héroïne retrouve sa chienne, restée chez ses grands-parents :

"C'est bizarre, mais elle m'avait reconnue. Comme si j'étais toujours la même [...]. Je me couche sur le dos [...], les bras en croix, et elle vient près de moi. Je ferme les yeux tout en balançant ma tête de droite et de gauche tandis que Tula me lèche le visage" (M 95).

Comme pour Ulysse, l'animal restitue à l'enfant son identité première, en-deçà du nom perdu, mais la reconnaissance va plus loin : à la manière d'une scène de conte, ce nouveau baptême animal autorise le langage non-verbal du bercement et du léchage, et suspend le sortilège du silence. Mais la chape du secret ne sera véritablement levée que bien plus tard. Alcoba racontera, dans *Le bleu des abeilles*, l'arrivée de son héroïne en France et sa délivrance par l'apprentissage du français, telle qu'elle l'a elle-même vécue : "je n'aurais jamais raconté cette histoire si j'étais restée là-bas, [...] parce que l'espagnol, c'est vraiment la langue où j'ai appris à me taire, à avoir peur de parler"¹⁸.

Ru de Kim Thúy : berceuse épique ?

- 13 Comme *Manèges*, le titre de Kim Thúy se réfère à l'enfance : "En vietnamien, *ru* signifie *berceuse, bercer*" (R 7). Le terme est bientôt glosé par un tableau qui dément sa douceur : dans la cale du bateau où s'entassent les *boat-people*, une mère chante une sempiternelle berceuse à son bébé couvert de croûtes, sous une "petite ampoule suspendue au bout d'un fil" (R 13) que l'imagination des passagers transforme en "étoile polaire" (R 15) – presque une Étoile du Berger. Cette Nativité-Pietà dégradée livre au lecteur le premier sens possible d'une berceuse épique : la traversée périlleuse des migrants comme version contemporaine, humble et collective, de toutes les odyssées.

- 14 Le récit est formé de brefs chapitres, parfois limités à quelques lignes, qui retracent sans ordre chronologique¹⁹ l'enfance d'An Tinh, avec des incursions dans sa vie d'adulte. Alcoba évoquait une "petite histoire" ; chez Thúy la narratrice "raconte des

bribes de [s]on passé comme si c'étaient des historiettes" (R 139). Selon Anthony Soron, *Ru* "privilégie l'anecdotique sur l'épique", et constitue une "anti-épopée [dans laquelle] il n'y a pas de héros"²⁰. Il nous semble au contraire que le texte est saturé d'héroïsme : "C'est un livre pour parler de mes dieux, de mes héros, des personnes qui m'ont construite"²¹, déclare l'auteure. Sous leurs airs humbles et parfois cocasses, ses miniatures recomposent "un pan de l'histoire [...] ne sera jamais not[é] dans un livre d'Histoire au Vietnam"²². Rappel du motif classique du catalogue épique, qu'on retrouvait déjà chez Neruda ou Hikmet, la chaîne de fragments compose une mosaïque de micro-épopées où les autres, nommés ou anonymes, sont autant de doubles virtuels dans l'épreuve : la petite fille tombée du bateau et engloutie par la mer (R 15), la mendicante (durassienne ?) qui veut offrir sa fille (R 45), la femme qui saute sur une mine (R 78), le petit messenger exécuté par des pro-Américains (R 133), la clocharde métisse, fille d'un G.I. noir (R 90)... Cette rhapsodie vietnamienne dépasse les clivages historiques et politiques : l'un des chapitres les plus longs se coule dans la mémoire de l'ennemi, le jeune inspecteur communiste qui occupe la demeure familiale :

[...] il avait marché dans la jungle depuis l'âge de douze ans, pour libérer le sud du Vietnam des mains "poilues" des Américains. Il avait dormi dans des tunnels souterrains, passé des journées entières dans des étangs sous un nénuphar, vu les corps de camarades sacrifiés pour empêcher le glissement des camions, vécu des nuits de malaria au milieu du bruit des hélicoptères et des explosions. [...] il avait oublié le visage de ses parents. (R 40)

- 15 Plus généralement, dans *Ru*, le *je* alterne avec le *nous*, l'aventure individuelle d'An Tinh se fondant dans l'épreuve collective car, comme l'explique l'auteure, "dans la culture vietnamienne, on est dans une chaîne, on ne peut jamais exister en tant qu'individu"²³. Pourtant, d'autres récits vietnamiens, comme *Itinéraire d'enfance* de Duong Thu Huong ou *Riz noir* d'Anna Moï²⁴, évoquent les épreuves de jeunes narratrices (douze et quatorze ans) isolées avec une compagne de leur âge. Mais chez Thúy, l'enfant est plus jeune et son rôle dans les activités clandestines de sa famille est limité. Tantôt on lui demande de faire le guet dans le couloir de la maison, tantôt on l'envoie récupérer un sac d'or — toute la fortune de ses parents — jeté par la fenêtre avant la fuite :

Durant cette période-là, les enfants avaient le devoir de planter des arbres en guise de gratitude envers notre chef spirituel Hò Chí Minh, et aussi, ils devaient récupérer des briques non endommagées sur des sites de démolition. Que je sillonne les débris pour retrouver le paquet d'or n'éveillait donc aucun soupçon. Mais je devais faire attention parce qu'un des soldats [...] surveill[ait] nos fréquentations et nos déplacements. Sachant que ses yeux étaient posés sur moi, j'ai traversé le site trop rapidement et n'ai pu trouver le paquet, même après le deuxième essai. (R 96)

Les échecs de l'enfant, son errance, comme ailleurs son mutisme ("je parlais très peu, parfois pas du tout", R 28), la rapprochent des héroïnes de contes, dont la marginalisation est aussi une expérience féconde. Ses épreuves conduisent à une catabase où l'enfer prend la forme de la cale d'un rafiote surchargé, puis celle d'une tente surpeuplée près des latrines d'un camp de réfugiés en Malaisie, avant la remontée éblouissante de l'arrivée au Québec, à dix ans, et l'adoption par sa nouvelle patrie.

- 16 Comme souvent chez Thúy, le titre est un jeu bilingue : “En français, *ru* signifie *petit ruisseau* et, au figuré, *écoulement* [...]” (R 7). Le leitmotiv du ruissellement traverse une série de visions poignantes dont l’enfant est témoin et dépositaire. Ce sont les soldats communistes auxquels le père fait écouter des disques en cachette, et dont les larmes roulent “sur leurs joues, là où les horreurs de l’Histoire s’étaient [...] gravées” (R 41) ; c’est la guerre qui dure et “le sang [qui] continu[e] à couler”, obligeant la mère à “prépar[er] [ses enfants] à la chute” (R 23) ; c’est surtout une vieille paysanne dans une rizière :

Elle était très vieille, tellement vieille que la sueur coulait dans ses rides comme un ru qui trace un sillon dans la terre. Elle avait le dos courbé, tellement courbé [...]. Combien de grains de riz avait-elle plantés [...] ?

On oublie souvent l’existence de toutes ces femmes qui ont porté le Vietnam sur leur dos pendant que leur mari et leurs fils portaient les armes sur le leur. [...] Les esclaves des Amériques savaient chanter leur peine dans les champs de coton. Ces femmes, elles laissaient leur tristesse grandir dans les chambres de leur cœur. [...] les femmes ont continué à porter le poids de l’histoire inaudible du Vietnam sur leur dos. (R 47-48)

- 17 Comme chez Alcoba, les modèles de la fille sont des femmes héroïques, endurantes à la douleur. La comparaison avec les esclaves américains ouvre vers une universalité de la souffrance, mais signale aussi la distance entre deux cultures, celle de l’expression (le chant afro-américain comme exutoire et comme art) et celle du silence résigné des Vietnamiennes. Plus loin, de jeunes prostituées, penchées pour ramasser les billets que leur jettent des Américains, nues, muettes et stoïques dans leur posture humiliante, apparaissent comme les héritières de ces femmes, “port[ant] à leur tour le poids invisible de l’histoire du Vietnam” (R 129). Adoptée/adaptée par l’Amérique et la culture de la parole, la narratrice devenue écrivaine parviendra à exprimer l’ “inaudible” en traçant sur une feuille “le sillage de ceux qui ont marché devant [elle]”. Bien que Thúy s’en défende avec une humilité toute vietnamienne²⁵, on est tenté de croire qu’elle se fait, en écrivant, porte-parole des femmes courbées et muettes auxquelles elle rend hommage, rhapsode de leur épopée indicible.

Contours du jour qui vient de Léonora Miano : maîtriser la parole

- 18 L’inscription dans le genre épique est plus manifeste dans *Contours du jour qui vient*. Le titre, tout d’abord, partage avec les deux autres romans de la *Suite africaine* de l’auteure, *L’intérieur de la nuit* et *Les aubes écarlates*, les symboles d’une vision ambivalente des sociétés subsahariennes et de leur jeunesse. Le rythme hexasyllabique des trois titres se prolonge dans une prose au travail poétique très concerté. La composition de *Contours* suit même un modèle musical (*Prélude, 1^{er} mouvement*, etc.) rappelant la tradition du chant épique, et chaque partie annonce explicitement le programme d’un itinéraire initiatique (*Absence, Volition, Résilience, Génération, Licence*). Une première épigraphe enracine le texte dans la sacralité biblique de l’enfant guidant la foule (L’Ecclésiaste) ; les deux suivantes sont empruntées au jazz afro-américain féminin engagé (Dianne Reeves et Abbey Lincoln) ; une quatrième citation, en fin de volume, vient d’Édouard Glissant. Dans ce paratexte savamment construit, on note l’absence de référence spécifiquement africaine, sans doute conforme à la revendication par Miano d’une “nouvelle conscience diasporique”²⁶ réunissant Afrique et diaspora noire dans l’héritage commun de l’esclavage.

- 19 Après avoir évoqué la guerre et l'enrôlement des enfants dans *L'intérieur de la nuit* et *Les aubes écarlates*²⁷, Miano se tourne ici vers un aspect violent mais non guerrier des sociétés subsahariennes, les enfants sorciers chassés par leur famille, notamment en République du Congo (les trois récits sont situés au Mboasu, pays africain imaginaire). Elle choisit de “donner la parole à l'un de ces enfants [car] il est très rare qu'on leur demande ce qu'ils ressentent vraiment”²⁸. Musango a huit ans quand sa mère la chasse en l'accusant de sorcellerie après lui avoir fait subir les pires sévices sous prétexte d'exorcisme. Tour à tour enlevée, vendue, exploitée ou aidée, elle traverse ou côtoie les misères morales de l'Afrique : croyances serviles, égoïsmes, enfants soldats, exploitation des femmes qu'on envoie *faire l'Europe* comme prostituées. Séquestrée pendant trois ans par une pseudo-église dont elle est l'esclave, elle est le témoin lucide de ses trafics mafieux. Son silence de “gamine mutique” (*CJV* 29) coïncide, comme chez Thúy, avec une catabase, descente au pays des ombres : “le monde n'était plus que ce silence dans lequel je m'étais retranchée, incapable du moindre ancrage. [...] Mon mutisme en cette terre d'oralité criait ma non-appartenance au genre humain” (*CJV* 59-60). Animalisée, marginalisée, Musango conserve pourtant la vigueur petites héroïnes de contes dont parle Pierre Péju, “cette attitude active et marginale des filles qui, refusées ou écrasées, ouvrent momentanément d'autres voies”²⁹. Dans une scène cathartique, l'enfant se dresse en pleine célébration religieuse et sort de son silence en dénonçant ses maîtres :

Me suis-je échappée du royaume des ombres pour échouer dans celui des morts ? [...] Tout à coup, j'en ai assez de ces gens et de leur comédie. J'en ai assez de me taire. Il ne sert à rien d'attendre et de m'enfuir encore une fois, pour dire ce que je pense et ce que je sais. [...] Je me tiens debout, et c'est la première fois que la conscience m'en est si clairement donnée. Après une longue minute [de silence], c'est toute l'assemblée qui me regarde, et une force me vient qui me pousse à interroger. (*CJV* 101-103)

- 20 Les révélations de l'héroïne ébranlent violemment l'édifice de mensonges sur lesquels repose la secte : “J'ai déchiqueté le calme de l'assistance” (*CJV* 104). Quand l'officiant veut l'empêcher de parler, elle le mord, comme si sa bouche était la seule arme dont elle dispose (on songe au vomissement de l'enfant réduite au silence chez Alcoba) :

[...] je lui mords la main. Cela me vient naturellement, et je mords la peau froide jusqu'à ce que mes dents se rejoignent et que son sang coule, insipide entre mes lèvres. [...] Je m'essuie la bouche avec la manche immaculée de ma soutane, en me demandant pourquoi j'ai tant tardé à me défendre. (*CJV* 104-105)

L'audace de Musango tient avant tout dans son affirmation de soi “dans [une] cultur[e] où il n'est pas permis à un individu d'exprimer sa souffrance en disant *je*”³⁰ — interdit comparable à celui dont parle Thúy.

- 21 À la différence des jeunes narrateurs masculins évoluant en bandes (comme les enfants-soldats Epa, personnage de *L'intérieur de la nuit* et des *Aubes écarlates*, qui reparait brièvement dans *Contours*, ou Birahima et My Luck, chez Ahmadou Kourouma et Chris Abani³¹), Musango reste isolée durant ses quatre ans de réclusion et d'errance, et ne peut compter que sur elle-même. Le roman s'achèvera pourtant par sa rencontre avec un garçon de son âge, Mbalè (“la vérité”), en qui elle comprend avoir “trouvé Kunta Kinte”³² (*CJV* 225). Cette référence au héros d'une épopée contemporaine (la série télévisée américaine *Roots*, 1977) est une rare concession de Miano à l'héroïsation des racines africaines. Ailleurs, revendiquant la portée universelle de son œuvre, elle se défend d'ethnocentrisme : “j'affirme que mes

romans basés en Afrique parlent au genre humain de lui-même et pas seulement à l’Afrique”³³.

- 22 Dans son isolement, Musango croise pourtant quelques figures secourables, notamment quatre femmes âgées, “maîtresse[s] de la parole” (*CJV* 237), incarnant chacune une fonction combative et efficiente de l’éloquence : la marchande Kwin (*Queen*) lit les Malédictiones du Lévitique et apaise la colère de la foule prête à lyncher un petit voleur (*CJV* 198-199) ; Mme Mulonga, la directrice d’école, prolonge le discours de Musango en dénonçant devant les fidèles les méfaits de la secte ; Mbambé, la grand-mère conteuse, propose, en véritable épode, une cosmogonie africaine où le mythe vient éclairer l’histoire du continent (*CJV* 233 sq.) ; enfin et surtout, la vieille *mangeuse d’âmes*, mise au ban de son village, compose une figurine avec les pierres qu’on lui jette³⁴, sublimant la violence en œuvre d’art métaphorique d’un texte à écrire (*CJV* 122 sq.). L’enfant comprend que cette figure liminaire est son double âgé et s’empare très consciemment de son héritage : “Si j’écrivais des livres je ferais cela avec des mots. [...] Je jetterais sur le papier un suaire syntaxique qui couvrirait une fois pour toutes la peine de n’avoir pas été aimée de ma mère” (*CJV* 132).
- 23 Les modèles féminins offerts à la fille chez Miano relèvent donc tous d’une puissance héroïque de la parole. Les mots qui donnent sens et raison sont l’affaire des femmes, et la fille doit ou devra à son tour assumer le récit, car c’est par elle que l’épique prendra corps, formulant le non-dit de l’histoire africaine : “Des voix refuseront de se taire. Elles viendront révéler au grand jour les secrets de famille, levant ainsi la sentence de mort que nous avons prononcée contre nous-mêmes” (*CJV* 177). Adressé à sa mère maltraitante, le récit de Musango n’a donc rien d’une plainte – “*I sing no victim song*”, dit l’épigraphe empruntée à Dianne Reeves. Il retrace le cheminement d’une enfant martyrisée vers la résilience, jusqu’au pardon. Contre la négation de son être par une société dont sa mère est l’allégorie, elle affirme la conscience de son existence individuelle, ouvrant la voie – et sa voix – aux autres enfants rejetés qui “hurlent sans paroles, et [que] le monde n’entend pas” (*CJV* 160).

Conclusion : “C’est du plus petit que part le plus grand”³⁵

- 24 Miano, Thúy et Alcoba font finalement tout autre chose que de réduire l’épique à hauteur d’enfant. C’est au contraire leur petitesse qui rend héroïque l’affrontement de ces filles avec une expérience monstrueusement anti-enfantine. Précisément parce qu’elles sont minuscules et situées en marge de l’action, parce qu’on n’attend rien d’elles, elles ont accès à un héroïsme inattendu. La “spécificité de l’être-petite-fille”, que Pierre Péju souligne dans les contes, “ses capacités d’initiative, d’aventure, de *détachement*, et surtout sa familiarité spontanée avec l’inconnu”³⁶, plus grande que celle des garçons, se confirme ici. Et dans ces trois romans, les modèles héroïques sont essentiellement féminins, tous liés à la parole interdite : l’endurance muette des femmes courbées portant le Vietnam chez Thúy, le silence d’une militante argentine torturée chez Alcoba, la parole combative ou prophétique des femmes africaines chez Miano.
- 25 Ces récits pourraient bien renouer avec le sens premier de l’épique, qui est avant tout parole (*épos*). Les enfances meurtries suivent un cheminement sinon vers l’âge adulte

ou même la puberté (la sexualité et la séduction n’y ont pas leur place), du moins vers une affirmation de soi par le verbe. Le mutisme des petites filles, leurs échecs, leurs souffrances, sont autant de sources d’où jaillit, paradoxalement, le souffle d’une parole libérée, investie d’une mission mémorielle et vitale : témoigner pour les disparus. Le récit d’Alcoba s’adresse à Diana, l’une des *Montoneros* de la cachette, dont la fin révèle qu’ils ont tous été tués après le départ de l’héroïne et de sa mère. Diana venait d’accoucher d’une fille, probablement enlevée par des militaires, grandie sans connaître son origine et encore recherchée par sa grand-mère, comme tant d’enfants volés de *desaparecidos*. Thúy honore les morts sans sépulture, les *boat-people* “qui avaient coulé pendant la traversée [et] n’avaient pas de nom. Ils sont morts anonymes” (R 24). Miano évoque par la voix de Musango les noyés du fleuve Tubé, ces “disparus dont personne ne porte le deuil” (CJV 113), et leur rend justice dans ses dernières pages :

Nous ne pourrions jamais dire l’obituaire des disparus sans sépulture qui forment une nation sous les flots. Il ne faut pas gémir, geindre inlassablement et perdre au bout du compte la cause même du chagrin. Il faut se souvenir, et puis il faut marcher. (CJV 248)

L’évocation ose ici la solennité des alexandrins pour une envolée qui rappelle l’hommage épique de Derek Walcott aux esclaves disparus en mer dans *The Sea is History*³⁷. “Se souvenir” et “marcher”, ce sont aussi les deux missions qu’An Tinh a reçues en héritage : “[nos parents] nous ont déjà légué la richesse de leur mémoire [...]. Plus encore, ils nous ont offert des pieds pour marcher jusqu’à nos rêves, jusqu’à l’infini” (R 50).

- 26 Si enfin, comme l’affirme Florence Goyet, “L’épopée est un moyen de penser en l’absence de concepts”, de rendre compte d’“une situation inouïe [...] à travers un récit apparemment simple”³⁸, l’enfant n’en est-il pas le vecteur le plus naturel ? La “petite histoire” épique des filles contemporaines doit combler les manques de l’Histoire officielle et dire quelque chose du présent et de l’avenir. La question de l’appartenance y est posée, partant celle de la représentation : au nom de qui et pour qui ces filles prennent-elles la parole ? Le va-et-vient du *je* au *nous* élargit l’expérience individuelle aux dimensions d’une histoire nationale et d’un héroïsme collectif, voire universel, qui n’est pas seulement féminin. D’où, peut-être, l’audience de ces récits auprès de jeunes lecteurs : dédié “À cette génération”, *Contours du jour qui vient* a reçu le prix Goncourt des lycéens et est étudié en classe en France, tout comme *Ru* et *Manèges*, qui le sont aussi respectivement au Canada et en Argentine. Loin de la mémoire vengeresse des adultes, la *pensée* épique et éthique de ces histoires-pas-si-petites pourrait bien redéfinir la grandeur morale à l’image de la résilience enfantine, où la mémoire aurait pour pendants l’oubli et le pardon.

Déborah Lévy-Bertherat
École normale supérieure, Paris
CRRLPM, République des Savoirs

NOTES

- ¹ On a pu voir en elle la mascotte de la troupe ou l'image de Saskia, l'épouse du peintre récemment décédée.
- ² Walter Benjamin, "Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov", dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2011, <Folio essais>, p. 265.
- ³ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot, 2010, p. 65.
- ⁴ Selon Hegel ou Schlegel résumés par Florence Goyet, "De l'épopée canonique à l'épopée *dispersée* : à partir de l'*Iliade* ou des *Hōgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 20 décembre 2016. URL : <http://emscat.revues.org/2366> ; DOI : 10.4000/emscat.2366
- ⁵ Chacun de ces textes s'inscrit dans un polyptique : *Contours du jour qui vient* est le deuxième volume d'une "suite africaine", après *L'intérieur de la nuit* (2005) et avant *Les aubes écarlates* (2009). *Manèges* sera suivi par *Le bleu des abeilles* (2013) et *La danse de l'araignée* (2017). Après *Ru*, Thúy publiera d'autres récits vietnamiens : *Man* (2013) et *Vi* (2016).
- ⁶ Voir Bernard M. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley, University of California Press, 1964.
- ⁷ Kim Thúy, *Ru*, Paris, Liana Levi, 2009, p. 11 ; dorénavant *R*.
- ⁸ Léonora Miano, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006, p. 34 ; dorénavant *CJV*.
- ⁹ *CJV* 34, n. 1. La mère de Musango se nomme *Ewenji*, "lutte", *CJV* 219, n. 1.
- ¹⁰ Laura Alcoba, *Manèges*, Paris, Gallimard, 2009, p. 40 ; dorénavant *M*.
- ¹¹ Ni son vrai nom, ni son nom d'emprunt ne seront révélés par le texte. Le motif du faux nom reparait dans *Les passagers de l'Anna C.* (2012).
- ¹² Le texte n'en dit rien, mais l'enfant d'en face pourrait être la fille des policiers qui dénonceront les clandestins. Voir Laura Alcoba et Amandine Cerutti. 10/2016. "Entretien avec Laura Alcoba". La Clé des Langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO). ISSN 2107-7029. Mis à jour le 30 novembre 2016. Consulté le 21 décembre 2016. Url : <http://cle.ens-lyon.fr/litterature-latino-americaine/entretien-avec-laura-alcoba-324938.kjsp>.
- ¹³ L'épithète *argentine* pourrait aussi s'entendre dans un sens musical.
- ¹⁴ Susan Honeyman, *Elusive Childhood. Impossible Representations in Modern Fiction*, Columbus OH, Ohio State U.P., 2005, p. 2.
- ¹⁵ Dans la nouvelle *Ivan* de V. Bogomolov (1957), adaptée par Tarkovski dans *L'enfance d'Ivan* (1962), le héros a douze ans et ses actions excèdent les demandes des adultes.
- ¹⁶ Autre jouet féminin, la poupée devient cause de danger (*M* 46-47).
- ¹⁷ La traduction espagnole du récit s'intitule *La Casa de los conejos*, du nom de la cachette.
- ¹⁸ Laura Alcoba et Amandine Cerutti, *loc. cit.*
- ¹⁹ Cette destructuration est un choix de l'éditeur. Voir Valérie Dusailant-Fernandes, "Habiller le vécu de mots et d'images: le projet de Kim Thúy. Entretien avec Kim Thúy, 20 juillet 2012 (Toronto, Canada)", *Voix plurielles* 9.2 (2012), <https://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/viewFile/676/669>, p. 5.
- ²⁰ Anthony Soron, "Ru de Kim Thúy ou l'alchimie de l'épreuve" http://uranus.msha.fr/msha/exmsha/recherche2011-2015/transformation/antony_soron/alchimie_epreuve.pdf, p. 6.
- ²¹ *Le Nouvelliste* du 24 mars 2012, cité par Mariana Ionescu, "L'écriture de Kim Thúy et Liliana Lazar, résilience ou résistance ?", *@analyses*, volume 9, n°3, automne 2014, p. 3, <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1182>.
- ²² Interview à propos du roman *Ru*, librairie Mollat, 15 avril 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=tHYM4EQd6hU>.
- ²³ Interview à propos du roman *Vi*, librairie Mollat, 20 mai 2016, <https://youtu.be/uvy58IZQ5Jo>.
- ²⁴ Duong Thu Huong, *Itinéraire d'enfance*, trad. Dan Tran Phuong, Paris, Sabine Wespieser, 2007 [éd. originale 1985] ; Anna Moï, *Riz noir*, Paris, Gallimard, 2004.
- ²⁵ "J'aimerais pouvoir être la porte-parole, mais je pense que je n'ai pas ce statut. Je suis plutôt une admiratrice ou quelqu'un qui a une grande gratitude envers [ces femmes]." (Valérie Dusailant-Fernandes, *op. cit.*, p. 8).
- ²⁶ Postface au roman *Les aubes écarlates*, Paris, Plon, 2010.
- ²⁷ *Les aubes écarlates* a été écrit juste après *L'intérieur de la nuit*, dont il est la suite, mais Miano a préféré en retarder la publication : "j'allais devenir l'écrivain de la guerre en Afrique et je n'avais pas envie de cette marque-là." (Trésor Simon Yoassi, Entretien avec Léonora Miano, *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 25, No. 2 (automne 2010), p. 101-113, Published by University of Nebraska Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41104008>, p. 106). Elle a donc inséré au milieu de la trilogie *Contours du jour qui vient*.
- ²⁸ T. S. Yoassi, *op.cit.*, p. 105.

²⁹ Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 133.

³⁰ T. S. Yoassi, *op. cit.*, p. 104.

³¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000 ; Chris Abani, *Song for Night*, Brooklyn NY, Akashic Books, 2007.

³² À l'inverse, les illusions d'une Antillaise qui a épousé un Africain comme son Kunta Kinte sont cruellement démenties (*CJV* 111).

³³ T. S. Yoassi, *op. cit.*, p. 104.

³⁴ “[Ces] figurines [...] sont une forme d'expression non verbale, des substituts de la parole” (Maria-Benedetta Collini, “Le cri, le silence, la parole: la trilogie africaine de Léonora Miano”, *Ponti/Ponts*, n°12 (2012), Milan, LED, p. 21).

³⁵ *CJV* 238.

³⁶ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 126.

³⁷ Miano le cite dans la postface aux *Aubes écarlates*.

³⁸ Florence Goyet, *op. cit.*