



**Polysèmes**

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

18 | 2017

L'immobilité vive

---

## L'illusion d'une langue étrangère à elle-même : l'étrangeté linguistique dans *Brick Lane*, de Monica Ali

Catherine Pesso-Miquel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2276>

DOI : [10.4000/polysemes.2276](https://doi.org/10.4000/polysemes.2276)

ISSN : 2496-4212

### Éditeur

SAIT

### Référence électronique

Catherine Pesso-Miquel, « L'illusion d'une langue étrangère à elle-même : l'étrangeté linguistique dans *Brick Lane*, de Monica Ali », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2276> ; DOI : [10.4000/polysemes.2276](https://doi.org/10.4000/polysemes.2276)

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 mai 2019.

*Polysèmes*

---

# L'illusion d'une langue étrangère à elle-même : l'étrangeté linguistique dans *Brick Lane*, de Monica Ali

Catherine Pesso-Miquel

---

- 1 Le premier roman de Monica Ali, *Brick Lane*, a été publié au début de l'été 2003. Cependant l'auteur, grâce à son seul manuscrit, avait déjà été incluse par le magazine *Granta* dans la liste des meilleurs jeunes romanciers britanniques du moment. À l'automne 2003 *Brick Lane* figurait aussi dans la dernière sélection des romans susceptibles de recevoir le *Booker Prize*. Monica Ali est née en 1967 à Dhaka, dans ce qui était encore le Pakistan oriental, d'un père pakistanais et d'une mère anglaise. Trois ans plus tard, en 1970, sa famille a fui la guerre civile et s'est installée en Grande-Bretagne. Monica Ali a fait des études de philosophie et d'économie à Oxford, et correspond ainsi au profil de la majorité des jeunes auteurs sélectionnés par *Granta*, puisqu'en 2003 comme en 1993 la proportion de ces auteurs ayant fait des études à Oxbridge était de soixante pour cent.
- 2 La narration de *Brick Lane* est presque entièrement focalisée au travers de l'héroïne, Nazneen, sauf lorsque celle-ci reçoit les lettres que sa sœur Hasina lui envoie du Bangladesh, lettres qui sont données à lire *in extenso*. Dans les deux cas il s'agissait pour Monica Ali d'écrire en anglais sans laisser oublier au lecteur que les personnages parlent et pensent dans une autre langue ; or, pour le même cas de figure, l'auteur a choisi deux stratégies radicalement différentes. Pour les passages focalisés à travers Nazneen, la narration et les dialogues, censés être en bengali, sont écrits dans un anglais parfaitement fluide et correct, alors que les lettres de Hasina sont truffées non seulement de fautes d'orthographe ou de grammaire (ce qui ne serait pas illogique dans la mesure où leur auteur est une paysanne qui n'a pas suivi d'éducation secondaire) mais également d'innombrables fautes de langue, c'est-à-dire qu'on a l'impression en les lisant que Hasina s'exprime non pas dans sa langue maternelle, mais dans une langue étrangère qu'elle maîtrise particulièrement mal. Ces lettres, imprimées en italiques (ce qui matérialise la différence de stratégie), occupent quarante-cinq pages sur les quatre cent six que compte

le roman, soit environ onze pour cent de l'espace textuel, mais elles donnent l'impression d'en couvrir davantage, parce que le lecteur doit ralentir considérablement son rythme de lecture, afin, littéralement, de les déchiffrer.

- 3 Pour essayer de comprendre cette différence de traitement, j'analyserai d'abord les divers procédés qui permettent à un auteur de créer l'illusion que la langue dans laquelle il a choisi d'écrire est une langue autre, étrangère au lecteur, mais pas au locuteur. Comme Hasina est censée écrire comme elle parle, de façon spontanée et oralisée, cette problématique spécifique s'inscrit dans un défi littéraire beaucoup plus vaste et général, celui de la création de « voix » par l'écriture : comment faire oublier au lecteur que les mots qu'il lit sont tous des mots choisis, avec soin et délibération, par un auteur ? Comment fabriquer l'illusion, d'abord, que quelqu'un pense ou *parle*, là, sur la page, c'est-à-dire l'illusion de l'oralité, et ensuite que *quelqu'un* me parle, c'est-à-dire l'illusion que je peux entendre la voix, unique et caractéristique, d'un personnage ? Dans *Orality and Literacy*, Walter J. Ong rappelle que l'expression « littérature orale » est une contradiction dans les termes, et il montre combien il est difficile pour une culture écrite de concevoir une narration détachée de l'écriture. Néanmoins, l'inverse est vrai : utiliser l'expression « écrire l'oralité », c'est énoncer un autre oxymore, et l'entreprise est une gageure.
- 4 Le deuxième procédé (la narration hétérodiégétique focalisée à travers un personnage) pose un autre problème, celui du poids relatif de la voix et de la vision dans la création de l'illusion. En effet, la voix narrative emprunte souvent à un focalisateur non seulement sa façon de s'exprimer ou de penser, mais aussi sa vision du monde, et je voudrais montrer que voix et vision s'imbriquent et se complètent de façon inextricable. Enfin, cet exemple particulier de la vision « immigrante » de l'Angleterre m'amènera à évoquer un dernier problème, celui de la représentation de l'Angleterre dans la fiction contemporaine, et de son impact possible sur la nation elle-même, car comme l'écrit Salman Rushdie (375), « the way we see the world affects the world we see ».

## Créer l'illusion d'une langue autre

- 5 Pour introduire une langue autre, il existe une solution simple et brutale, puisqu'elle consiste à éviter tout détour, à refuser le jeu de l'illusion. Par exemple, quand les personnages de Cormack McCarthy parlent en espagnol, l'auteur écrit en espagnol, sans fournir de traduction, et c'est au lecteur de comprendre s'il le peut (McCarthy 226-227). Si l'on désire créer l'illusion qu'une langue en est une autre, en revanche, le plus simple est d'utiliser le truchement d'une seule langue, assortie de didascalies qui signalent le changement d'une langue à l'autre et d'italiques qui indiquent les syntagmes en « anglais dans le texte » : « *It's for the relief of tension and the unknottting of muscles,* » said Chanu, quoting in English from the packaging » (Ali 2003, 264). Il faut alors souligner l'arrêt éventuel de l'utilisation de la langue maternelle : lorsque, de temps en temps, il arrive à Nazneen de s'exprimer en anglais, elle fait des fautes grossières, et les quelques bribes de phrase qu'elle balbutie contribuent à faire accepter au lecteur la convention selon laquelle un anglais correct et « normal » correspond chez elle à une expression en bengali.
- 6 Dans la nouvelle intitulée « Hills Like White Elephants » Hemingway décrit un couple d'Américains qui attend un train dans une gare espagnole. Ils ont commandé des bières, apportées par une serveuse que la jeune femme ne comprend pas, si bien que son compagnon doit traduire. Mais Hemingway se dispense de commentaires explicatifs tels

que « she said in Spanish », donc le texte présente, plusieurs fois et sans aucun commentaire, l'incongruité délibérément répétitive d'un anglais « traduit » en anglais, dont voici un exemple :

The woman came out through the curtain with two glasses of beer and put them down on the damp felt pads. "The train comes in five minutes," she said. What did she say?" asked the girl.  
"That the train is coming in five minutes." (Hemingway 266)

- 7 Monica Ali choisit rarement le procédé qui consiste à inclure des phrases « en version originale » assorties d'une traduction, comme dans l'exemple suivant : « "Tumi ashol kotha koiso." Yeah, man, you're so right » (216). Quand elle le fait, elle retranscrit toujours les mots bengalis en alphabet latin pour qu'ils soient « prononçables » par le lecteur. En effet, toute écriture transforme le son en espace : le son, par nature évanescant, est emprisonné, fixé, dans l'espace et la linéarité de l'écriture, et devient visuel, jusqu'à ce que la lecture en restitue la dimension sonore. Or l'utilisation d'un alphabet différent rend les signes indéchiffrables pour le lecteur non bilingue, qui ne peut retransformer en phonèmes les caractères que découvre son œil. Dans *Brick Lane*, le bengali, censé être omniprésent, est en fait presque inexistant, et Monica Ali évoque parfois sa graphie « étrange » afin de rendre tangible, pour le lecteur anglophone, la présence et la réalité de cette langue étrangère censée se cacher sous l'anglais qu'il a sous les yeux : « the sign screwed to the brickwork was in stiff English capitals and the curlicues beneath were Bengali » (13).
- 8 On pourrait imaginer aussi qu'un auteur décide de calquer la langue qu'il utilise sur la syntaxe et les idiomes de la langue imitée, comme le ferait une mauvaise traduction, et lorsque l'on commence à lire les lettres de la sœur, Hasina, on a d'abord l'impression que c'est l'effet recherché, mais on se rend vite compte que l'anglais de ces lettres ne peut être calqué sur aucune autre langue, et que ses « bizarreries » syntaxiques et lexicales sont totalement aléatoires, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun caractère systématique ou récurrent dans les « fautes » commises. La seule chose dont on puisse être sûr, c'est qu'il ne s'agit pas d'erreurs que pourrait faire une personne peu cultivée, mais dont ce serait la langue maternelle. Voici quelques exemples :
- God has hear the prayers! (126)  
Lovely just now come here look for childrens. (185)  
Rickshaw workshop make more carriage paint with this singer picture.<sup>1</sup> (185)  
Mr Chowdhury come for collect the rent take only what I have not bother at all for rest.<sup>2</sup> (126)
- 9 Le procédé choisi est donc surprenant dans la mesure où il produit un effet inverse de celui recherché habituellement, c'est-à-dire la discrétion transparente. Dans les lettres de Hasina, une langue torturée, inconstante, et donc imprévisible, surprend le lecteur à toutes les pages, et se projette sur le devant de la scène au lieu de rester un pur véhicule, une convention.
- 10 En d'autres termes, ce n'est pas du pidgin, qui a ses règles très simples, comme par exemple de laisser les verbes à l'infinitif ou au présent de l'indicatif. Le pidgin de Hasina envoie un message ambigu ; d'une part, il laisse croire que si la lauréate d'Oxbridge qu'est Ali « parle pour la subalterne », comme diraient Gayatri Spivak et les théoriciens des *Subaltern Studies*, ce n'est pas sans une certaine condescendance, d'autre part, ce pidgin fantaisiste doit être distingué très nettement de la littérature écrite dans une langue basée sur un pidgin qui existe réellement. C'est le cas par exemple pour *Sozaboy*, un roman du Nigérian Ken Saro-Wiwa, publié en 1985, et sous-titré : « a novel in rotten

English ». L'auteur (pendu par les autorités de son pays, en 1995, après une parodie de procès), explique que « l'anglais pourri » est un mélange hybride de pidgin et d'anglais, fondé sur une observation attentive de la langue anglaise écrite et parlée par une certaine frange de la société nigériane.

## Intention auctoriale

- 11 L'auteur semble avoir voulu justifier, de façon auto-réflexive, le choix de deux techniques différentes, car la voix narrative oppose la spontanéité de Hasina à l'autocensure de Nazneen :

[Nazneen] composed and recomposed her replies until the grammar was satisfactory, all errors expunged along with any vital signs. But Hasina kicked aside all such constraints: her letters were full of mistakes and bursting with life. (76)

The thought of writing was always pleasant, but the process was painful. However much [Nazneen] thought of to tell, however the words flowed in her head as she performed her chores, despite the emotion that swelled and throbbed while the storylines formed, the telling was inevitably brief and blunt, a poor thing, stunted as a failed crop. (116)

- 12 Du côté de la réception du roman, les réactions dans les recensions pourraient être classées en trois catégories : soit (cas de figure le plus fréquent) les critiques mentionnent les lettres de Hasina comme si elles ne présentaient aucune caractéristique particulière, soit ils en commentent uniquement le « contenu » et l'impact émotionnel, à grand renfort d'adjectifs (« harrowing », « heartbreaking », « horrifying », « anguished »), soit ils se demandent, comme moi, pourquoi Hasina écrit de cette façon, mais ils sont peu nombreux à le faire. Kevin Skaggs et Nicola Walker parlent de « broken English », Ron Charles de « fractured English », et Thrity Umrigar réproouve ouvertement le procédé, évoquant « a kind of pidgin English that begins to grate after a while ». En revanche, aucune recension ne fait l'éloge de la langue dans laquelle les lettres de Hasina sont écrites. À titre de comparaison, la langue de *Sozaboy* est considérée comme un tour de force littéraire, par exemple par William Boyd, qui a écrit une introduction pour ce roman, et qui met bien en évidence la double caractéristique de l'écriture, à la fois écho d'une langue authentique et invention littéraire :

Rotten English, as [Saro-Wiwa] explains, is a blend of pidgin English (the lingua franca of the West-African ex-colonies), corrupted English and “occasional flashes of good, even idiomatic English”. In other words, the language of the novel is a unique literary construct. [...] This mode of literary demotic is a highly impressive achievement. Saro-Wiwa has both invented and captured a voice here, one not only bracingly authentic but also capable of many fluent and telling registers. I cannot think of another example where the English language has been so engagingly and skilfully hijacked—or perhaps “colonised” would be a better word. Indeed throughout the novel Saro-Wiwa exploits Rotten English with delicate and consummate skill. (Boyd in Saro-Wiwa 1994, iii-iv)

- 13 Saro-Wiwa répondait ainsi à sa façon à la remarque de Salman Rushdie, « I hope all of us [“Commonwealth” writers] share the view that we can't simply use the language in the way the British did; that it needs remaking for our own purposes » (Rushdie 1991, 17). Sans même parler des qualités littéraires de la langue dans *Sozaboy*, on peut simplement souligner le fait que, contrairement à la langue « étrangère » et empruntée (dans tous les sens du terme) que parle Hasina, la langue dans *Sozaboy* donne toujours l'impression

d'être une langue autochtone, fluide, familière, idiomatique, même si elle n'existe pas réellement.

- 14 Lorsque je l'ai questionnée à ce sujet, voici ce que Monica Ali a répondu, dans une lettre datée du 2 décembre 2003 :

[Hasina] isn't very educated so the resultant Bengali would be ungrammatical, but it wouldn't—with a “straight” translation—be rendered into a kind of pidgin English. So why did I choose to do this? I simply found that a “straight translation” didn't give the voice I desired. I wanted to put the reader as close as possible to Hasina's story and heart. I wanted to get the mixture of humour and pathos that allowed me to do that. [...] So I took a liberty with logic, in the interest of character development, and isn't fiction full of such liberty-taking? [...] It's not logical to do this—she's writing in Bengali—but then again, if we hold to the logic, the letters should appear in Bengali and not in English at all. Given that they have to be in English (if for no other reason than that I couldn't have written them in Bengali) then the over-riding concern to me was to give them the right “flavour” and voice.

- 15 Il est évident que le syntagme « the right “flavour” », assorti de son article défini, est problématique, car Monica Ali réfute la logique pour se laisser influencer par son histoire personnelle. En effet, elle est arrivée en Angleterre à trois ans, et le bengali est pour elle une langue seconde, que de son propre aveu elle est incapable de lire et d'écrire ; dans son expérience, les lettres reçues de ses proches restés au pays sont écrites non pas en bengali mais dans un anglais très approximatif. Ce qui explique pourquoi, en fait, quand Ali écoute parler son personnage, elle entend du « mauvais anglais » plutôt que du bengali, comme elle l'explique :

It's really more a matter of putting a “sub-continental inflection” on the whole. A number of people who receive letters in English from that region have commented to me how much Hasina's letters evoke the letters from their contacts—I of course, have experienced the same type of reading experience in correspondence. (Ali, lettre du 2 décembre 2013)

- 16 Il y a donc une confusion délibérément assumée entre langue première et langue seconde, mais aussi quelque chose de troublant dans cette assimilation d'une « inflexion sub-continentale » à ce que Frantz Fanon aurait qualifié de « petit nègre », et je renvoie ici au chapitre 2 de *Peau noire, masques blancs*, intitulé « le Noir et le langage ». Cela pourrait laisser penser (mais ce n'est évidemment pas le cas) que Monica Ali dénigre l'expression littéraire indo-anglaise, comme si elle ignorait délibérément le fait que les anciennes colonies anglaises ont développé leur propre expression *littéraire* en anglais, une forme d'*english* avec une minuscule, selon l'appellation choisie par Ashcroft, Griffiths et Tiffin.
- 17 Le fait que ce soit Hasina, subalterne et pauvre, qui s'exprime dans un mauvais anglais censé représenter sa langue maternelle trahit peut-être un préjugé de classe de la part de l'auteur, et un emploi inconsciemment idéologisé de la correction et de l'incorrection grammaticale et lexicale. Myriam Mirza, dans une thèse soutenue le 13 octobre 2012, a montré l'importance que joue la classe sociale, au même titre que la religion ou la caste, dans les rapports humains en Inde et au Pakistan. Elle explique que de nombreux auteurs indo-anglais prêtent à leurs personnages subalternes un anglais sub-standard, fortement indianisé, alors que les personnages des classes moyennes restent dignes, s'exprimant dans un anglais standard et peu indianisé, même quand cette langue est censée traduire le fait qu'ils s'expriment dans une langue vernaculaire indienne. Elle exploite à ce propos l'exemple de Kiran Desai dans *Inheritance of Loss* : dans ce roman, quand le cuisinier s'exprime dans sa langue, le hindi, c'est rendu dans un anglais fortement indianisé, peu correct, qui dote le personnage d'une « pétulance enfantine » (Mirza 299) alors que quand

l'héroïne (qui appartient à la classe moyenne) parle en hindi au cuisinier, et bien qu'elle n'ait aucune maîtrise de cette langue, Kiran Desai met dans sa bouche un anglais parfaitement standard et correct pour « traduire » ce mauvais hindi, ce qui fait que le personnage reste digne et « noble ».

18 Il y a dans *Brick Lane* beaucoup de points communs avec le roman épistolaire qu'est *The Color Purple*<sup>3</sup>. Cependant, pour ce qui est de la « voix », il y a une différence essentielle : Alice Walker, suivant une voie tracée par Zora Neale Hurston dans les dialogues de *Their Eyes Were Watching God*, est arrivée à fixer par l'écriture l'évanescence de voix qui existent (ou existaient) réellement, celles des femmes noires américaines du Sud rural, à utiliser ces voix pour inventer des effets poétiques, et donc à imposer la littérarité d'une langue orale incorrecte. Effectivement, Alice Walker donne ses lettres de noblesse à une langue qui est bien de l'anglais, mais qui a évolué naturellement, un anglais autre. Le roman d'Alice Walker pose de gros problèmes aux traducteurs, et dans la traduction de Mimi Perrin le sociolecte noir américain reproduit par Walker devient un français plutôt paysan, et un peu archaïque, qui a perdu tout ce qui en anglais relève des sonorités, et des jeux sur les phonèmes.

19 En revanche, les lettres de Hasina peuvent sans peine se traduire mot à mot : on aura du charabia dans la langue d'arrivée comme dans la langue de départ. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la traductrice française de Monica Ali a refusé de se livrer à l'exercice, et donc de respecter la volonté de l'auteur, puisque sa traduction des lettres de Hasina normalise systématiquement la langue, la rendant orale, et grammaticalement incorrecte, mais toujours idiomatique en français, et correctement orthographiée, comme on peut le constater dans l'échantillon suivant :

*I tell to Lovely about Monju everything how she end in hospital. At thirteen year age she marry and have baby. When is seven day old husband want to sell the child.* (Ali 2003, 275, italiques de l'auteur)

*J'ai tout raconté à Lovely sur Monju comment elle s'est retrouvée à l'hôpital. À treize ans elle s'est mariée elle a eu un bébé. Le bébé il avait sept jours quand le mari il a voulu le vendre.* (Ali 2004, 309)

20 Gayatri Spivak, commentant sa propre traduction de la nouvelle « Draupadi », écrite en bengali par Mahasweta Devi, explique qu'elle s'est heurtée à un problème comparable, celui de devoir faire des choix stratégiques pour traduire un idiolecte rare, et populaire :

The educated Bengali does not know the languages of the tribes, and no political coercion obliges him to “know” it. [...] It follows that I have had the usual “translator’s problems” only with the peculiar Bengali spoken by the tribals. In general we educated Bengalis have the same racist attitude toward it as the late Peter Sellers had toward our English. It would have been embarrassing to have used some version of the language of D. H. Lawrence’s “common people” or Faulkner’s blacks. Again, the specificity is micrological. I have used “straight English”, whatever that may be. (Spivak 1988, 186)

21 Dans *The Namesake*, roman indo-américain de Jhumpa Lahiri, les immigrants de la première génération reçoivent de Calcutta des lettres écrites en bengali, « letters [...] composed in an alphabet they have seen all around them for most of their lives, on billboards and newspapers and awnings, but which they see now only in these precious, pale blue missives » (Lahiri 36). Quant aux immigrants de la deuxième génération, leur lien avec l'écrit est ténu : « although he can understand his mother tongue, and speak it more or less, he cannot read or write it with even modest proficiency » (Lahiri 118).

- 22 Pour être juste, il faut ajouter qu'une fois les lettres de Hasina déchiffrées, on peut réussir à goûter les effets comiques et satiriques produits par une narration candide qui rappelle certains effets rencontrés chez Voltaire. Il y a un constant décalage entre l'effet produit sur le lecteur par la réalité que décrit Hasina, et ses propres réactions, naïvement enthousiastes. Par exemple, elle s'émerveille sur la proximité des transports en commun :
- Railway line pass the building. How easy for the travel! Jute men they hear trains coming jump down from veranda run past coconut trees go down bank sliding and throwing their body onto train. Always stick on somewhere ledge ladder door handle something. This is how they getting to mill. (121)
- 23 Terry Eagleton (7) se gausse des lectures mimétiques, par exemple des critiques qui en lisant un poème narratif sur un duel entendent le choc des lames dans les sonorités des mots (« the cut and thrust of rapiers »). Cela inhibe un peu la verve critique, et pourtant il est très tentant de dire que dans ce passage du roman de Monica Ali, l'absence de ponctuation et l'accumulation des mots jetés, accolés les uns aux autres, sans liant, sans transition, miment le désordre et l'énergie désespérée du resquillage décrit. Souvent ce style, heurté et télégraphique, permet de créer des distorsions et des télescopes très significatifs, assortis de rythmes syncopés, et de démonstrations par l'absurde : « University is also close down. All students hold protest. They rallying for right to cheat. In my heart I support. Some who afford pay the professor for tutoring buy exam paper. To be fair all must have mean for equal cheating » (122).
- 24 Monica Ali exploite souvent le rôle d'ingénue de Hasina. Celle-ci, protégée par un homme qui insiste ostensiblement sur leur relation filiale (126), ne se rend pas compte de l'attraction sexuelle qu'elle exerce sur son protecteur lorsque, comme il le lui demande, elle lui masse les pieds, mais le lecteur sent monter en l'homme la tension sexuelle et prévoit aisément la suite, c'est-à-dire le viol de la jeune femme. La phrase « I wash his feet and rub and he come calm only groan time to time due to he have two son far away » (129) comporte des ambiguïtés, créées par la postposition du verbe rub après son complément d'objet direct, et par la proximité de « rub » et de « he come », choisi à la place de « become ». De même, le fait que Hasina attribue les gémissements de l'homme à l'éloignement de ses fils contribue à l'effet comique. Cependant, de tels effets se font aux dépens du personnage de la jeune fille, transformée en oie blanche d'une niaiserie à toute épreuve, comme si Monica Ali n'avait pu se résoudre à choisir entre la jeune fille spontanée et directe qui est censée servir de pendant au personnage de Nazneen, et la simple ficelle au service d'une verve satirique qui s'attaque à bien des cibles (à la corruption du gouvernement, par exemple, ou encore à l'oisiveté frivole des bourgeoises bengalaises telles que Lovely). Il y a inadéquation entre le grand pouvoir d'observation prêté au personnage et les conclusions artificiellement naïves qu'elle en tire.

## Voix et vision

- 25 Autant le « bengali anglais » de Hasina semble étrange, autant celui de Nazneen, avec sa syntaxe simple et claire et ses cadences iambiques, paraît au premier abord peu remarquable parce que normal, c'est-à-dire sans écart par rapport à la norme établie par le canon littéraire anglais. Pourtant c'est cette deuxième voix qui est la plus efficace littérairement parlant, la plus défamiliarisante au bout du compte. En effet la narration hétérodiégétique est exclusivement focalisée à travers Nazneen, et comme souvent en cas de narration focalisée, on a l'impression que le narrateur ventriloque emprunte son

énonciation au focalisateur. D'ailleurs, techniquement parlant, de nombreux passages sont des monologues narrativisés (selon la terminologie de Dorrit Cohn, 124), et on a même quelques monologues rapportés, « à la première personne » (Ali 2003, 50). Cependant, on remarque que si le lecteur n'oublie pas que l'anglais de Nazneen est censé être du bengali, s'il a l'impression effectivement que c'est elle qui « parle », plus que le narrateur, ce n'est pas tant à cause de sa voix que grâce à l'attention portée au choix des tropes, tous choisis en relation avec l'expérience vécue par la jeune femme. Chez Saro-Wiwa, où la narration est autodiégétique, le phénomène est le même : la voix narrative utilise des tropes adaptés au contexte et aux personnages, comme dans l'exemple suivant :

After some time [Manmuswak] told us that we must be careful because nobody can know when the war will come reach our front. So we told him goodnight, and he began to go away, small small like tall snake passing through the bush, making small noise (Saro-Wiwa 1994, 97).

- 26 Les images qui viennent à l'esprit de Nazneen empruntent presque exclusivement leurs comparants à son expérience rurale et asiatique. La première fois que Nazneen sort seule de chez elle, à Londres, elle se rend compte qu'il n'est pas sans péril de traverser une grande artère (« like walking out in the moonsoon and hoping to dodge the raindrops », Ali 2003, 43) et l'univers indien vient constamment se superposer à la réalité londonienne : « a horn blared like an ancient muezzin, ululating painfully, stretching his vocal cords to the limit » (43). L'effet est exagéré par l'évocation explicite de la voix humaine et de ses limites (« vocal cords »), ce qui fait remonter le lecteur à un temps révolu où les musulmans n'étaient pas encore appelés à la prière par une voix enregistrée sur un disque et amplifiée par des haut-parleurs. Les comparaisons créent des analogies entre des choses qui semblent totalement incompatibles, par exemple ici la réalité trépidante, discordante et mécanique du monde moderne, vue à travers le prisme d'une analogie qui évoque l'humain, le vivant, et le passé.
- 27 À l'hôpital, Nazneen dompte les machines qui maintiennent son fils en vie, décrites en termes qui n'évoquent rien de mécanique :
- she had tamed the machines that stood guard by talking to them softly, like a mahout calms an angry elephant. [...] In the night they purred like civets and their bellies lit up like fireflies. By day they droned with efficiency and the flat screens made lines and curves in modest shades of green. (101)
- 28 La présence de l'adjectif « modest » après le syntagme « lines and curves » superpose à la réalité moderne de l'hôpital anglais l'image traditionnelle et étrangère de femmes pudiques et effacées, jouant le rôle d'infirmières. Ailleurs une métaphore morte est revitalisée par l'imaginaire indien : « Razia had attempted to transfer the fruits of her Community Education classes to Nazneen. But they were delicate items, easily bruised » (158).
- 29 Monica Ali met systématiquement l'expérience asiatique au centre ; c'est la norme, la référence, qui rend étrange le monde britannique : « The women had strange hair. It puffed up around their heads, pumped up like a snake's hood » (45, je souligne). L'illusion d'étrangeté est produite également par l'invisibilité presque totale, dans le roman, des Anglais « de souche », et de l'anglicité. En effet l'univers de Nazneen est confiné ; elle sort rarement des Hamlet Towers, sa « cité », et ne va guère plus loin que Brick Lane ou Bethnal Green Road. Les contraintes qui affectent la focalisatrice restreignent aussi, par définition, le champ décrit par le narrateur, et cette étroitesse de vue est soulignée

ironiquement lorsque Chanu, après avoir expliqué à sa femme qu'il fera les courses pour elle, et qu'elle n'a donc pas besoin de sortir ou d'apprendre l'anglais, ajoute : « And, anyway, if you were in Bangladesh you would not go out. Coming here you are not missing anything, only broadening your horizons » (35). En fait, Nazneen aura vécu une quinzaine d'années à Londres avant que, pour la première fois, son mari ne l'emmène, avec leurs filles, visiter le cœur de la capitale.

- 30 Par conséquent, si les descriptions sont nombreuses, elles sont toujours soigneusement centrées sur un périmètre délimité, emplis de relents d'excréments et de poubelles, d'immeubles sombres et sales qui étouffent le ciel, un ciel où le soleil lui-même se sent mal à l'aise, ou alors renonce à se montrer :

The sun is large and sickly. It sweats uncomfortably in a hazy sky, squeezed between slabs of concrete. There is barely enough sky to hold it. (70)

The sun came out from behind a black cloud and shone briefly in her eyes before plunging back under cover, disappointed with what it had seen. (46)

- 31 Par contraste, quand le ciel s'obscurcit au Bangladesh, c'est dû à un phénomène naturel, et la métaphore du rétrécissement de l'espace fonctionne alors comme un corrélat objectif de l'horizon restreint des femmes, que leur mère incite à se résigner :

Nazneen looked up too. The sky was thick with beating brown wings. The ducks were coming, it was the season. They came in hordes, casting great shadows across the rivers and threatening the sun. Amma hugged her fiercely [...] and spoke to her: "if God wanted us to ask questions, he would have made us men". (64)

- 32 À Londres, tout doit lutter pour survivre, même la lune, qui craint de chuter : « Half a moon, gritty tonight, clung to the dark sky » (62). Ironiquement, la phrase, formée d'un tétramètre et d'un trimètre, peut être lue comme un fragment de ballade : M. Ali joue sur l'écart entre forme littéraire « classique » et vision « étrangère ». Le ciel lui-même, menacé d'être supplanté, se livre à une bataille épique avec l'univers urbain : « The clouds rushed at the tops of buildings as if they would smother them in a murderous rage. The buildings stood their ground, impassive as cows » (47). L'emprisonnement est un leitmotiv. La dérégulation et la claustrophobie affectent jusqu'au terrain de jeux, qui devrait être synonyme de liberté et de défoulement :

She crossed the rasp of land that had once sprouted a playground, a swing and a slide and a roundabout. Now the tarmac was rotten and split, it seemed, by the blades of grass which sucked huge strength from this black grot but wilted on the lawns. Only the roundabout remained. It was fenced around with two layers of grey metal barriers, blocking its chance of escape. (230)

- 33 L'immeuble où vit Nazneen est la pierre tombale qui marque l'endroit où les immigrants sont enterrés vivants (« this concrete slab of entombed humanity », 61). Là, ils pourrissent lentement, privés d'espace et de perspectives :

Now she saw only the flats, piles of people loaded one on top of the other, a vast dump of people rotting away under a mean strip of sky, too small to reflect all those souls. (302)

- 34 Le nom de « Brick Lane », qui donne son titre au roman, s'inscrit aussi dans une symbolique liée aux briques, et dans une thématique de la pétrification (à défaut de substantif formé sur « brique »), de l'enfermement, et de l'absence d'espoir, motifs fréquemment déclinés. Ainsi, les cadres métalliques des fenêtres, flambant neufs, sont vite mis au pas, obligés de se fondre dans la morne tristesse environnante, exactement comme les nouveaux immigrants, dont les illusions et les espoirs sont tout de suite anéantis :

Rosemead faces her unblinkingly. There are metal frames on the windows. For one week they had sparkled and zinged. They had promised much. They had sung about how neat they were, how new. And then they fell into line. Overnight. The next morning they were subdued. The light did not play with them. The brick, dull red, got its way. The frames are as dirty, sullen as their hosts. (70)

35 L'auteur joue sans cesse de l'hypallage et de la personnification, mais l'effet n'est jamais mièvre ou convenu, il y a toujours une intention satirique ou ironique. Ici le verbe *zing*, assez rare, crée un effet de synesthésie (comme si les cadres rutilants émettaient un son haut-perché en même temps que des éclairs de lumière), et se voit contaminer par la polysémie du substantif *zing*, qui évoque un son aigu, mais aussi et surtout la vitalité.

36 La vision de Nazneen évolue au cours du roman, passant du dégoût à la sophistication d'un humour sarcastique :

The grass, brave despite the odds, was attempting new growth. A fresh dog turd steamed gently on black tarmac. The concrete had been covered over, and the tarmac smelled of rubber and essence of car fume. It undermined the smell of shit, even when Nazneen stepped over the mess. (117)

37 Ce sont de petites touches discrètes qui créent cet effet ironique : l'adverbe « gently », les adjectifs « brave » et « fresh », le syntagme « essence of » devant « car fume ». Peu à peu M. Ali transforme les « council estates » en un objet littéraire, un objet digne d'une poésie. Détail ironique, le nom des immeubles gris et décrépis évoquent une anglicité bucolique et traditionnelle : « hamlet towers », et « Rosemead » se passent de commentaires, et « Seasalter house » renvoie à la tradition maritime de l'Angleterre. L'Angleterre « anglaise » est une réalité obsolète, disparue, où les magasins et les restaurants asiatiques remplacent peu à peu les commerces traditionnels et la nourriture anglaise, comme le bœuf salé :

Nazneen pressed on, past the Sylhet Cash and Carry, the International Cheap Calls Centre, the open jaws of a butcher's shop, the corner building run to ruin and bearing the faded legend of a time gone by, Schultz Famous Salt Beef. (391)

38 Dans *The Ground Beneath Her Feet*, Salman Rushdie représente des Angleterres, au pluriel. L'une ressemble à celle de Monica Ali : « the England [Ormus] sees on the horizon is a low dark shape below a low grey sky, distantly mooing with uninterest » (Rushdie 1999, 278). L'autre évoque une anglicité idyllique et caricaturale, l'Angleterre dont rêvent les anglophiles cultivés, tel l'érudit Parsi, Sir Darius Xerxes : « England as a pure, white Palladian mansion set upon a hill above a silver winding river, with a spreading parterre of brilliant green lawns edged by ancient oaks and elms » (Rushdie 1999, 86). Cette vision élégante, qui rappelle d'autres nostalgies post-coloniales, comme l'incipit du roman de Henry James, *The Portrait of a Lady*, se mâtine d'un clin d'œil à l'univers de Kenneth Grahame, quintessence d'une certaine vision de la culture anglaise : « There's a wind in the willows, and perhaps that is a water rat scurrying to his hole » (Rushdie 1999, 329). Pour Vina Apsara, l'héroïne du roman de S. Rushdie, c'est cette Angleterre-là qui est mortifère, et en particulier pour la créativité artistique ; elle n'est qu'un cimetière, « a museum », « ye old world », « a living death », qu'il faut fuir à tout prix pour gagner l'Amérique. Cependant, l'« autre Angleterre », morne et grise, ne constitue chez Rushdie qu'une évocation floue et fugitive, entrevue depuis le pont d'un navire ; si réalisme il y a dans *The Ground Beneath Her Feet*, (qu'il soit ou non « magique »), Rushdie ne pousse pas le souci mimétique jusqu'à proposer une représentation des quartiers d'immigrants, comme le fait Monica Ali ; il les maintient à une confortable distance esthétique, et semble plus à l'aise lorsqu'il décrit des personnages occidentalisés.

39 Alors que chez Monica Ali, c'est Chanu qui reste marginal, lui qui est le seul personnage anglophile, cultivé... et ridiculement pompeux. Pour l'héroïne Nazneen, Shakespeare, même quand son mari lui en traduit des bribes en bengali, reste étranger et incompréhensible, et la rareté des références intertextuelles dans le roman accentue l'effet de cette vision étrangère. Nazneen est si peu touchée par les rêves d'anglicité qu'elle voudrait raser cette décevante bâtisse qu'est le palais de Buckingham :

If she were the Queen she would tear it down and build a new house, not this flat-roofed block but something elegant and spirited, with minarets and spires, domes and mosaics, a beautiful garden instead of this bare forecourt. Something like the Taj Mahal. (Ali 2003, 241)

40 Le contraste entre les deux sœurs se poursuit jusqu'à la fin : d'un point de vue thématique, l'horizon, littéralement et figurativement, s'ouvre pour Nazneen, libérée à la fois de la tendresse infantilissante de son mari et de l'emprise sexuelle de son amant : « An aeroplane passed overhead. She looked up. The plane climbed steadily. The higher it climbed, the deeper the sky. It rode up. And it went on » (407). Alors que pour Hasina, réduite à un statut ancillaire, l'avenir reste fermé et menaçant.

41 Si le lecteur est amusé ou ému par les lettres de Hasina, c'est donc souvent plutôt en dépit de la langue, éminemment artificielle, qui fait penser à un exercice à la Queneau qui aurait mal tourné, que grâce à elle. Ne fait pas du *skaz* ou du *rotten english* qui veut. C'est l'ambition de toute langue littéraire d'être étrangère à sa propre langue, au sens où une langue littéraire tend à créer un style unique et reconnaissable, ou alors dans la mesure où cette langue feint d'être la voix du personnage qui la parle ou qui la pense, et qui en fait n'existe qu'à travers elle. Selon la formule célèbre de Roman Jakobson, la littérature est un acte de violence : « an organized violence committed on ordinary speech » (in Eagleton 2).

42 Dans *How Proust Can Change Your Life* Alain de Botton cite une lettre de Proust dans laquelle celui-ci se moque de Louis Ganderax, défenseur auto-proclamé de la langue française, qui décrétait qu'il était nécessaire de suivre l'exemple proposé par les anciens, et arrogant de croire que l'on pouvait écrire de façon nouvelle et originale (de Botton 102). Proust égrène alors les clichés pompeux de Ganderax, et l'imagine adressant des remontrances à Racine pour ses maladresses dans *Andromaque*, en particulier dans le vers « je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ? ».

I loved you fickle; faithful, what might I have done? ...  
Why murder him? What did he? By what right?  
Who told you to?

Pretty enough, but didn't these lines break important laws of grammar? Proust pictured Ganderax delivering a rebuke to Racine: "I understand your thought; you mean that since I loved you when you were fickle, what might that love have been if you had been faithful. But it's badly expressed. It could equally well mean that you would have been faithful. As official defender of the French language, I cannot let that pass." (de Botton 1997, 103-104)

43 Bien plus défamiliarisante, plus étrangère, que l'oralité factice de Hasina, est la narration focalisée par Nazneen, qui revitalise la langue non pas au travers de fantaisies arbitraires, lexicales ou syntaxiques, mais grâce à l'angle de vision proposé, grâce à l'importation d'un imaginaire indien au sein de l'univers anglais.

44 Dans *Brick Lane*, le pouvoir magique de la fiction agit souvent, sinon toujours ; et ce sont paradoxalement les parties les plus classiques formellement qui sont les plus innovantes, offrant de l'Angleterre l'image d'un pays profondément changé par ses immigrants,

comme si ce roman promenait un miroir néo-réaliste le long d'un chemin jusque-là délaissé par la fiction anglaise, que les critiques accusent parfois de se recroqueviller sur une anglicité révolue. Ainsi Nicholas Tredell accuse Graham Swift de faire parler des « subalternes » de façon condescendante et réductrice. En l'occurrence il s'agit de la classe des petits commerçants de Bermondsey, dont Swift a réinventé la langue cockney dans *Last Orders*. N. Tredell explique que si les personnes que Swift prétend représenter parlaient pour elles-mêmes, elles auraient sûrement des choses plus provocantes et dérangeantes à dire que ce qu'il leur permet d'exprimer. Il sous-entend que la position politique de G. Swift est inepte, que son roman exclut les féministes, les homosexuels et les minorités ethniques, et se concentre sur les « gloires problématiques » de l'Angleterre, c'est-à-dire la révolution industrielle et la seconde guerre mondiale. Les attaques de Nicholas Tredell me semblent excessives, et ne rendent pas justice au talent de Graham Swift, que Jay Perini défend, lui qui considère que *Last Orders* est un roman d'une « authenticité irréprochable », et qui admire le cockney tel que Swift l'a réinventé (« In order to create such fine ventriloquism, Perini argued, a writer must have "perfect pitch": the ability to simulate dialect without condescending to his characters », Cooper 58).

- 45 Cependant, les critiques de Tredell ont l'avantage de poser le problème de la représentation de l'Angleterre et de l'anglicité dans la littérature britannique et postcoloniale contemporaine. D'ailleurs, si l'on en croit Ian Jack (12), l'Angleterre a très peu de jeunes romanciers prêts à représenter l'Angleterre actuelle, contrairement aux romanciers américains, qui dépeignent les États-Unis (« we don't, it seems, have young Roths, Updikes, Wolfes and De Lillos »). Monica Ali, elle, dépayse le lecteur et le promène dans un univers à la fois familier et profondément autre, auquel elle rend un hommage appuyé dans la clause de son livre :

[Nazneen] said, "But you can't skate in a sari."

Razia was already lacing her boots. "This is England," she said. "You can do whatever you like."

---

## BIBLIOGRAPHIE

Ali, Monica. *Brick Lane*. London & New York: Doubleday, 2003.

Ali, Monica. *Sept mers et treize rivières*. Trad. Isabelle Maillet. Paris : Belfond, 2004.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 2002.

Charles, Ron. "Remember your place". *Christian Science Monitor* (18 September 2003), [www.csmonitor.com/2003/0918/p18s01-bogn.html](http://www.csmonitor.com/2003/0918/p18s01-bogn.html) (dernière consultation 28/10/2017).

Cohn, Dorrit. *La Transparence intérieure* (1978). Trad. Alain Bony. Paris : Éditions du Seuil, 1981.

Cooper, Pamela. *Graham Swift's Last Orders*. New York: Continuum, 2002.

De Botton, Alain. *How Proust Can Change Your Life*. London: Picador, 1997.

- Eagleton, Terry. *Literary Theory*. Oxford: Blackwell, 1983.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs* (1952). Paris : Éditions du Seuil, « Points essais », 2001.
- Hemingway, Ernest. *The First Forty-Nine Stories* (1944). London: Arrow Books, 1993.
- Jack, Ian (ed.). *Best of Young British Novelists 2003*. *Granta* 81 (Spring 2003).
- Lahiri, Jhumpa. *The Namesake*. New York: Houghton Mifflin, 2003.
- McCarthy, Cormack. *All the Pretty Horses* (1992). London: Picador, 1993.
- Mirza, Myriam. Thèse de doctorat sous la direction de Claire Davison-Pégon, soutenue à l'Université d'Aix-Marseille le 13 octobre 2012, intitulée « L'intimité inter-classes : une étude de la littérature féminine anglophone contemporaine de l'Inde et du Pakistan ».
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy* (1982). London: Routledge, 2002.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1991.
- Rushdie, Salman. *The Ground Beneath Her Feet*. New York: Henry Holt, 1999.
- Rushdie, Salman. *Step Across This Line*. New York: Random House, 2002.
- Saro-Wiwa, Ken. *Sozaboy* (1985). Harlow: Longman African Writers, 1994.
- Saro-Wiwa, Ken. *Sozaboy (Petit minotaure)*. Trad. Samuel Millogo et Amadou Bissiri. Arles : Actes Sud, « Babel », 1998.
- Skaggs, Kevin. "Building bricks for a new life". *San Francisco Chronicle* (14 September 2003), [www.reviewsofbooks.com/brick\\_lane/](http://www.reviewsofbooks.com/brick_lane/) (dernière consultation 28/10/2017).
- Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (1987). New York: Routledge, 1988.
- Tredell, Nicholas. "Feelgood Fiction". *Oxford Quarterly* 1-2: 4-1 (Spring 1997): 37-41.
- Umrigar, Thrity. "A Journey to the West, Recounted with Affection". *Boston Globe* (31 August 2003), [www.reviewsofbooks.com/brick\\_lane](http://www.reviewsofbooks.com/brick_lane) (dernière consultation 28/10/2017).
- Walker, Alice. *The Color Purple*. London: The Women's Press, 1983.
- Walker, Alice. *La Couleur pourpre*. Trad. Mimi Perrin. Paris : Laffont, 1984.
- Walker, Nicola. "The State of Bengali England". *The Age* (23 August 2003), <http://www.theage.com.au/articles/2003/08/20/1061368348340.html> (dernière consultation 28/10/2017).

## NOTES

1. Phrase qui pourrait (vu le contexte) se « traduire » ainsi : the painter in the rickshaw workshop has painted pictures of this singer on other rickshaws.
2. Plusieurs interprétations possibles : Mr C. came to collect the rent; he took only the money I had and did not seem bothered at all about the rest of the sum / and did not bother me at all for the rest of the sum.
3. Monica Ali m'assure qu'elle a lu ce roman il y a très longtemps, et qu'elle ne l'avait absolument pas à l'esprit en écrivant *Brick Lane*. Mais il a dû lui en rester des souvenirs inconscients. Dans les deux cas on trouve une correspondance entre deux sœurs ; dans les deux cas on retrouve les thèmes des mariages arrangés, de la rébellion féministe, de la violence conjugale au sein d'une communauté « marginale », de l'accession à l'indépendance financière par le biais de la couture, puis du stylisme, et les ressemblances continuent jusque dans les détails (dans *Brick Lane*, la

femme « masculine » et indépendante qu'est Razia, qui travaille, et porte des salopettes et des pantalons, joue pour Nazneen le même rôle de modèle à suivre que Shug pour Celie dans le roman d'Alice Walker ; Celie donne à boire à un oppresseur masculin un verre d'eau dans lequel elle a subrepticement craché, et Nazneen se livre aussi à de petites vengeances invisibles, 50). Dans les deux romans le point de vue « innocent » des sœurs crée un effet où se mêlent le pathos et le comique, sans que l'on tombe jamais dans le mélodrame.

---

## INDEX

**oeuvres citées** Brick Lane

## AUTEURS

### CATHERINE PESSO-MIQUEL

Catherine Pesso-Miquel est Professeur de littératures de langue anglaise à l'Université Lumière-Lyon 2 et membre de l'UMR LIRE. Sa recherche porte sur le roman contemporain, postmoderniste et postcolonial, et traite de problématiques liées au genre, à l'intertextualité, à l'identité, ou encore aux rapports entre intégrismes religieux et littérature. Elle a publié des ouvrages et des articles sur des romanciers américains, britanniques et indo-anglais, notamment Paul Auster (*Toiles trouées et désert lunaires dans Moon Palace* de Paul Auster, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996), Willa Cather (*Alexander's Bridge, de Willa Cather*, Éditions du Temps, 2001), Salman Rushdie (*Salman Rushdie, l'écriture transportée*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007) et Anita Desai (*In Custody de Anita Desai*, Atlande 2008).