

La poétique de l'effritement dans *The Inheritance of Loss* de Kiran Desai

Lauren Barral

► **To cite this version:**

Lauren Barral. La poétique de l'effritement dans *The Inheritance of Loss* de Kiran Desai. Littératures. 2012. dumas-00931677

HAL Id: dumas-00931677

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00931677>

Submitted on 15 Jan 2014

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

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



**La poétique de l'effritement
dans
The Inheritance of Loss
de Kiran Desai**

**Nom : BARRAL
Prénom : Lauren**

UFR Études anglophones

Mémoire de master **2 recherche** – 30 crédits - **Mention**

Spécialité ou Parcours : **Littérature anglophone**

Sous la direction de **Madame Catherine Delmas**

Année universitaire 2011-2012



**La poétique de l'effritement
dans
The Inheritance of Loss
de Kiran Desai**

**Nom : BARRAL
Prénom : Lauren**

UFR Études anglophones

Mémoire de master **2 recherche** - 60 crédits - **Mention**

Spécialité ou Parcours : **Littérature anglophone**

Sous la direction de **Madame Catherine Delmas**

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement, pour la deuxième année consécutive, ma directrice de recherche, Madame Catherine Delmas, qui m'a fait découvrir *The Inheritance of Loss* et m'a aidé à trouver, à force de patience et d'écoute, le cheminement de ce présent mémoire.

Mes remerciements s'adressent également à mon camarade de Master 2, Thomas Arnoldi, qui a pris, à plusieurs reprises, le temps de rechercher sur internet des articles qui se sont avérés indispensables à la compréhension de *The Inheritance of Loss* et à la construction de mon mémoire.

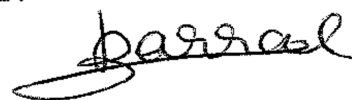
Enfin, je remercie mes proches pour leur soutien inconditionnel ; Elodie Payraudeau et Thibaut Neck qui ont pris le temps de relire mon mémoire ; Méghane Sallée qui m'a offert un cadre de travail idéal durant plusieurs jours ; Sophia Abassi qui a eu la gentillesse de me prêter son ordinateur portable durant plusieurs semaines.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BARRAL PRENOM : LAUREN

DATE : 04/10/2012 SIGNATURE :



MOTS-CLÉS : Ruines, post-colonialisme, mondialisation, l'Histoire, rassemblement

RÉSUMÉ

The Inheritance of Loss est un roman sombre qui conte l'histoire d'une petite communauté d'individus vivant au nord de l'Inde dans les années 1980 alors que la région est marquée par des tensions nationalistes. De l'autre côté de la planète, le lecteur suit les tribulations de Biju qui a quitté Kalimpong dans l'espoir de trouver une vie meilleure. La narration dépeint la fragilité qui fait le lot quotidien des personnages alors qu'ils ont construit leur vie sur les ruines d'un passé colonial ambigu et que l'avenir s'écrit avec un point d'interrogation. Le roman se fait le poète de la désagrégation et de la disparition tandis qu'il laisse percevoir une lointaine lueur d'espoir. L'écriture, la connaissance de soi, le resserrement des liens et une relecture du passé permettront peut-être de retrouver ce qui a été perdu.

KEYWORDS : ruins, post-colonialism, globalization, in-between, memory, hope

ABSTRACT

The Inheritance of Loss focuses on a small community living north India in an area shaken by nationalist tensions, in the 1980s. On the other side of the planet, young Biju who left Kalimpong for a better life in New York, copes with a lonesome and miserable life as an immigrant. The narrative depicts the fragility and instability of the characters' daily lives as they are torn between an ambiguous colonial past and the uncertain promises of Globalization. The tone is very pessimistic and conveys an inevitable sense of loss: everything is to crumble and vanish. Yet, the dark message of the novel is undercut by a glimmer of hope, perceptible through the very act of writing, self-knowledge and gatherings. The novel is not only a story of loss; throughout its contradictions, it is an invitation to grasp the future despite the wounds of the past; it embodies the possibility to recover one's humanity when everything has been lost.

Table des matières

Remerciements.....	3	
Table des matières.....	7	
Introduction.....	9	
PARTIE 1		
-		
LA RUINE EN		
HERITAGE.....	14	
I. UN MONDE EN		
DECLIN.....		15
1.1 Les vestiges du passé		
colonial.....		15
a) L'impact de l'impérialisme britannique.....		15
b) La culture occidentale en héritage.....		18
c) La nostalgie de l'empire britannique.....		21
1.2 La mondialisation.....		23
a) Le tiers-monde.....		23
b) La diaspora.....		26
c) La classe de l'ombre.....		29
II. LES DERNIERS REMPARTS.....		32
2.1 Le refuge.....		32
a) La maison.....		32
b) L'imagination.....		34
2.2 Les limites.....		37
a) Une mise à distance.....		37
b) Le réveil du nationalisme.....		39
III. VERS L'IMPASSE.....		42
3.1 Entre authenticité et solidité.....		42
a) Une quête de clarté.....		42
b) Une nécessaire virilité.....		45
3.2 Un monde inconsistant.....		48
Une grande vulnérabilité.....		48
Un avenir impossible.....		52
PARTIE 2		
-		
DE L'EFFRITEMENT A L'EFFONDREMENT.....		55
I. LE RETOUR.....		56
1.1 Les conditions d'un retour.....		56
a) Entre-deux.....		56
b) Étranger à soi-même.....		57
1.2 L'obsession du retour.....		59
a) Du rêve à la désillusion.....		59
b) Le dilemme de Biju.....		60
1.3 Le retour du passé.....		62
a) La mise en scène de la mémoire.....		62
b) L'effondrement de la forteresse.....		64

II. LA DESAGREGATION.....	67
2.1 La désagrégation des liens.....	67
a) De l'absence jusqu'à l'oubli.....	67
b) Les vestiges des liens.....	70
2.2 La poésie de la disparition.....	72
a) L'écriture du délitement.....	72
b) L'écriture de la disparition.....	74
III. LA PERTE.....	77
3.1 La perte d'un ancrage.....	77
a) La perte d'une maison.....	77
b) La perte de Kalimpong.....	81
3.2 La perte des êtres.....	82
a) La perte de l'être aimé.....	82
b) La solitude.....	84
PARTIE 3	
-	
III LE RASSEMBLEMENT.....	87
I. « RE-MEMBERING ».....	88
1.1 La mémoire.....	88
a) De la mémoire du juge à la mémoire du roman.....	88
b) La quête du passé.....	90
1.2 De la mémoire à l'imagination.....	93
a) Mémoire contre imagination.....	93
b) Mémoire et imagination.....	95
II. LE RESSERREMENT DES LIENS.....	98
2.1 De la perte aux retrouvailles.....	98
a) Du jugement à la rédemption.....	98
b) Vers la lumière.....	100
2.2 L'écriture du rassemblement.....	101
a) Vers une pensée hétérogène.....	101
b) Un roman tendre et comique.....	103
c) La quête d'un ancrage.....	104
III. LE REMODELAGE DES FRAGMENTS.....	107
3.1 La réinvention.....	107
a) La malléabilité.....	107
b) La contradiction et l'adaptation.....	110
3.2 Vers la transformation du monde.....	112
a) Culture et mondialisation.....	112
b) Vers un nouvel horizon.....	114
Conclusion.....	117
Bibliographie.....	119
Table des annexes.....	122

Introduction

La lecture de *The Inheritance of Loss*, second roman de Kiran Desai, laisse en nous une impression des plus *étranges* tant celui-ci nous immerge sans complaisance aucune dans une réalité composite et insaisissable. Paradoxalement, il s'agit d'une œuvre tout à fait inoubliable qui laisse une trace profonde dans nos esprits. La difficile appropriation de l'œuvre n'a d'égale que sa réception dans le monde littéraire lors de sa parution en 2006 ; encensée par la critique, Kiran Desai s'est vue attribuée le très célèbre « Man Booker Prize » pour son roman qui a dès lors connu une gloire internationale. Mais comment expliquer un tel engouement pour un roman où tout semble ruines ? Où les personnages s'accrochent aux vestiges du passé en attendant l'effondrement du présent ? Malgré les apparences, voilà un roman qui traite singulièrement du monde actuel. Écrit sous la plume d'une jeune romancière issue à la fois du monde occidental et oriental – Kiran Desai est de nationalité indienne et réside aux États-Unis – *The Inheritance of Loss* est un roman de son temps, qui traite des enjeux majeurs de son temps.

L'action se déroule principalement au Nord-Est de l'Inde, entre les années 1985 et 1987. Le roman met en scène une petite communauté d'individus vivant à Kalimpong, ville située au pied du gigantesque paysage de l'Himalaya. Dans une maison cachée par la forêt (nommée Cho Oyu), trois êtres vivent une existence faite de petits riens : il s'agit d'un juge à la retraite (de son nom Jemubhai Patel), de sa petite-fille (Sai) et de son cuisinier. Il faut également mentionner l'animal de compagnie du Juge, Mutt, qui concentre à lui seul toute l'affection du vieil homme. En dehors des habitants de Cho Oyu, les deux soeurs anglophiles, Lola et Noni sont des personnages notables ainsi que Gyan, le tuteur de mathématiques de Sai. Enfin, « de l'autre côté » de la narration, à l'autre bout du monde aux États-Unis, vit le fils du cuisinier, Biju. Travailleur immigré en situation irrégulière, le jeune homme déambule dans la mégapole New-Yorkaise où il mène une vie de misère. Enfin, « surplombant » les vies dont il fait le récit, un narrateur à l'ironie parfois mordante nous conte les joies et surtout les peines de ces personnages menant une existence presque figée, faite d'attente et dominée par le sentiment de l'impasse. Comme le suggère le titre du roman, *The Inheritance of Loss* est l'histoire d'une perte sans limite ; celle des biens matériels autant que celle des êtres aimés mais surtout celle de la dignité à laquelle viennent se substituer le sentiment de l'échec et l'humiliation. Bientôt l'histoire (le récit) se mêle à l'Histoire et la vie des personnages de Kalimpong bascule face à l'insurrection des

jeunes Indo-Népalais qui revendiquent un État : le Gorkhaland. Les revendications nationalistes ne sont certainement pas le fruit du hasard ; elles sont, si l'on se réfère à Robert Young, les conséquences des conditions de l'indépendance :

[...] at independence power often passed to a native bourgeois elite produced during the time of colonialism that took on board many western presuppositions; for example, the idea of the nation-state itself. Power passed to those who identified themselves nationally rather than to those with international or local identities and allegiances. The homogeneity of the nation-state constructed and enforced at independence was quickly challenged by ethnic nationalisms [...] (Young 2001, 59).

Les « nationalismes ethniques » dont parlent Young concernent l'Inde, notamment avec le mouvement Gorkha. Nous le verrons, la création d'État est remise en question dans le roman. L'insurrection des Gorkhas à Kalimpong est symboliquement l'insurrection de l'Histoire avant d'être celle des rebelles – dans le roman, le passé effectue un retour inéluctable, c'est un héritage avec lequel les personnages doivent apprendre à composer pour pouvoir envisager enfin l'avenir – mais également un passé sur lequel chacun d'entre eux porte un regard singulier, si ce n'est critique. Le premier chapitre du roman nous introduit symboliquement dans cette insurrection ; en effet, les rebelles du GNLF pénètrent dans Cho Oyu afin de voler les vieux fusils du Juge – l'action se situe alors en Février 1986. A travers un procédé de retour en arrière, le roman situe la première manifestation publique du GNLF à Kalimpong quelques mois plus tôt, en 1985 – moment clé du roman. Dans l'ouvrage *Indian Nepalis*, Vimal Khawas liste les objectifs du GNLF – objectifs que l'on retrouve dans le roman :

A separate state of Gorkhaland with the Indian Union / The question of citizenship of the settled Gorkhas to be resolved on the basis of incorporation of territories [...] / A separate Indian Gorkha regiment exclusively for the India Gorkhas to be created / Inclusion of Gorkha language in the Eighth Schedule of the Constitution (Khawas 2009, 176).

Les revendications nationalistes du GNLF étaient fondées sur une quête géographique, identitaire, culturelle et linguistique – une quête que l'œuvre a su exploiter en ayant pour interrogation centrale la place de l'être à l'ère de l'après colonisation et de la mondialisation. En outre, les revendications restent surtout celles des descendants de soldats ayant

combattu pour les armées britanniques et indiennes – un stigmate de l'empire britannique que le roman a illustré, comme nous le verrons :

In the 1980s, when the term 'Gorkhaland' came into common parlance, the campaign for a separate state for Gorkhas – loosely defined as the descendants of the Nepali Gorkhas who were drafted into the British and later Indian armies – was spearheaded by Subhash Ghising's Gorkha National Liberation Front (GNLF). The violence then saw an estimated 1,200 people killed in the space of two years and only ended in 1988 when an agreement was signed between the West Bengal government and the GNLF (Morgan, 2011).

Dans un roman de 53 chapitres, la série de répressions sanglantes débute au chapitre 43 tandis que la résolution du conflit est évoquée dans une prolepse au chapitre 33. *The Inheritance of Loss* ne s'attèle donc pas à illustrer les événements ci-dessus dans leur globalité, ni de façon chronologique. Il s'agit dans un premier temps de montrer comment la vie des personnages est peu à peu bouleversée et menacée d'effondrement à travers la dégradation, la privation et la violence. Dans un deuxième temps, le roman illustre une Inde qui se craque aux coutures tandis qu'il nous invite à réfléchir sur le concept même de pays et par extension sur le phénomène du nationalisme. L'effritement des ruines de l'impérialisme est en marche – le roman s'attèle à évoquer cette lente agonie.

The Inheritance of Loss dépeint une société à la croisée des chemins entre les vestiges de l'époque impériale et l'ère « florissante » de la mondialisation (car le bloc Soviétique n'est pas encore tombé) – une société située dans un entre-deux et en quête d'un ancrage identitaire et culturel. Ainsi, la visée du roman est relativement post-coloniale : « The postcolonial is a dialectical concept that marks the broad historical facts of decolonization and the determined achievement of sovereignty – but also the realities of nations and peoples emerging into a new imperialistic context of economic and sometimes political domination » (Young 2001, 57). Dans le roman de Desai, il n'est pas question de la période de la décolonisation – cette période historique est à peine évoquée dans le texte. En revanche, il est effectivement question de la place des êtres dans un contexte moderne – notamment de la place de l'Inde face à l'impérialisme économique. Dans ce monde complexe, l'être est en perpétuel déplacement – après avoir été « déplacé » par la colonisation, il continue son errance à travers la dynamique de l'immigration. Figure principale de migrant dans le roman, Biju part aux États-Unis dans l'espoir d'une vie meilleure. Lors de son périple, le jeune immigré rencontre des travailleurs venus des quatre coins de la planète – se profile alors la notion de *diaspora*, la dispersion d'une communauté

à travers le monde. Si le concept de diaspora fait appel à la fluidité et à la souplesse de l'identité – « The term should be seen as conceptual mapping which defies the search for [...] authentic manifestations of a stable, pre-given, unchanging identity » (Brah 1996, 196) – le roman nous invite à mesurer la capacité d'adaptation de ces êtres dans une société en perpétuel mouvement. D'après l'introduction de l'ouvrage critique *The Empire Writes Back*, l'enjeu de la littérature post-coloniale réside dans la recréation d'un lien entre l'être et le lieu – « the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place » (Ashcroft, Griffith and Tiffin 1989, 9) – ce lien ayant été galvaudé par l'expérience de la colonisation et de l'immigration : « A valid and active sense of self may have been eroded by *dislocation*, resulting from migration [...] or it may have been destroyed by *cultural denigration*, the conscious and unconscious oppression of the indigenous personality and culture by a supposedly superior racial or cultural model » (9).

Le roman souligne les stigmates causés par l'expérience coloniale et l'exprime à travers le portrait d'un personnage qui a nié sa propre culture : le juge Patel. Refusant son héritage culturel indien au moment de partir en Angleterre, le jeune Jemubhai dénigre celui qu'il est au profit d'une soi-disant assimilation à la culture britannique – cette fois, c'est le jeune homme qui souffre du rejet. Jemubhai Patel revient en Inde terriblement étranger à lui-même et aux autres. Cinquante ans plus tard, le vieux juge Patel n'a pas réconcilié l'être et le lieu. *The Inheritance of Loss* dit la difficile place de l'être dans un monde où les repères sont brouillés, ou perdus – héritier d'un passé qu'il est parfois difficile d'admettre/d'assumer mais qu'il est inévitable d'affronter. Il s'agit plus précisément d'un roman mémoriel où le passé fait irruption dans le présent – une invitation à une descente en soi, à la quête identitaire. Cette (douloureuse) cohabitation contribue à l'éclatement de la structure du roman et à l'éclatement des constructions humaines, physiques et psychiques. *The Inheritance of Loss* remet en question le rapport des êtres avec le passé : à travers le sentiment de nostalgie, à travers le déni ou à travers la quête. Il est important de signaler que l'impact du colonialisme n'est toutefois pas le propos du roman ; il s'agit plus subtilement de composer avec les vestiges de cette période (qui est bel et bien terminée) dans un monde en pleine mutation (qui porte en lui bon nombre de problématiques).

A travers une poétique de l'effritement, Kiran Desai s'applique à montrer les fractures d'une société déchirée dans laquelle les personnages sont habités par le sentiment de leur propre dispersion et s'accrochent à leurs derniers remparts pour ne pas sombrer. Cependant, malgré les apparences, *The Inheritance of Loss* ne dit pas seulement le chaos et la perte. Le roman est certes fait de ruines et la disparition est un phénomène inéluctable.

Pourtant, au désespoir ambiant vient s'opposer une lueur d'espoir, perceptible à travers l'écriture du rassemblement – une écriture qui tisse ce qu'elle défait, qui crée des ponts pour pallier les différences, qui relie entre eux des êtres que tout sépare. C'est peut-être sur le paradoxe de l'effondrement et du rassemblement que l'œuvre de Kiran Desai se fonde. Le premier n'entraîne pas le second de façon (chrono)logique – ces dynamiques opèrent subtilement dans le même temps. Il ne s'agit pas tant de reconstruire sur les débris que de recoudre les fragments éparpillés çà et là – voilà la seule façon de solidifier un monde qui se désagrège inéluctablement. Nous proposons donc une lecture à la fois pessimiste et optimiste de l'œuvre, une lecture contrastée, plurielle et ambiguë. Dans un monde fait de ruines et de constructions précaires qui menacent de se dissoudre et de disparaître, *The Inheritance of Loss* porte en son sein le goût amer de la perte. Pourtant, dans un mouvement contradictoire, le roman se rassemble en remodelant les fragments qui le constituent.

Pour mettre en lumière ce paradoxe, il faudra d'abord s'interroger sur les conditions d'un monde où la ruine constitue le principal héritage. Nous pourrions alors considérer l'œuvre dans la plus puissante de ses poétiques : celle de l'effritement. Il s'agira enfin d'envisager un retour sur l'œuvre qui nous permettra d'apprécier, à travers l'assemblage de ses propres pièces, la plus subtile de ses dimensions : l'optimisme.

Partie 1

-

La ruine en héritage

I. Un monde en déclin

1.1 Les vestiges du passé colonial

a) L'impact de l'impérialisme britannique

L'action de *The Inheritance of Loss*¹ se déroule entre les années 1985 et 1987, époque à laquelle le monde est encore divisé entre le « bloc Est » et le « bloc Ouest » et où l'Inde a obtenu son indépendance depuis environs quarante ans. Parallèlement à ce monde binaire, les pays du tiers-monde cherchent leur identité là où les stigmates d'une longue colonisation sont toujours visibles. Le récit de *The Inheritance of Loss*, marqué par les aller-retours entre Ouest et Est, entre passé et présent, constitue un interminable voyage dans un monde complexe, héritier d'une histoire elle-même complexe. Dans le village de Kalimpong au Nord-Est de l'Inde, la vie des personnages de *The Inheritance of Loss* est emprunte d'une histoire sur laquelle ces derniers ont peu d'emprise, peu de recul et de distance. Le présent est vestige du passé tandis que l'action à construire s'avère inimaginable, inatteignable. Les personnages se déplacent sur une carte tracée originellement par l'empire britannique puis laissée aux mains des Indiens après l'indépendance. Dans *Post-Colonial Transformation*, Bill Ashcroft explique en quoi la carte a servi la colonisation : « Maps not only represented space, they represented the power of the fixed, all-seeing-view-point : the power to create a universal space » (Ashcroft 2001, 129). Pourtant, là où la carte impériale a autrefois montré un espace contrôlé et homogène, l'indépendance en a révélé la complexité, l'hétérogénéité et la pluralité. En effet, le premier chapitre du roman révèle que la carte, concept homogénéisant et rationalisant, n'a jamais été une réalité dans cette région de l'Inde : « Here, where India blurred into Bhutan and Sikkim, and the army did pull-ups and push-ups [...] it had always been a messy map » (TIL 9). La carte tracée dans le roman met en lumière un contexte d'instabilité politique, géographique et identitaire car non seulement les frontières humaines se dissolvent dans la nature mais elles sont de puissants objets de convoitise. En

¹ Les références au roman seront indiquées après les citations par l'abréviation « TIL »

outre, entre impuissance et méconnaissance, les grandes puissances sont désormais dépassées par la réalité, comme le constatent les deux sœurs anglophiles, Lola et Noni et leur voisine Mrs Sen : « “When did Darjeeling and Kalimpong belong to Nepal? Darjeeling, in fact, was annexed from Sikkim and Kalimpong from Bhutan” [...] “Very unskilled at drawing borders those bloody Brits” » (TIL 129). La carte de l'empire britannique a autrefois contribué au sentiment de déplacement des populations colonisées – ces dernières, désormais indépendantes, doivent composer avec les vestiges d'une carte non conforme à la réalité. La carte résultant de la décolonisation souligne la malléabilité des frontières – le monde post-colonial a engendré le concept d'État dans les pays du tiers-monde – comme s'en offusque Lola, personnage très conservateur : « “This state-making” [...] “biggest mistake that fool Nehru made. Under his rules any group of idiots can stand up demanding a new state and get it too” » (TIL 128). Lola s'offusque notamment des abus entraînés par la création d'États – une création entreprise sous l'impulsion de l'élite bourgeoise ayant pris le pouvoir après l'indépendance² (Young 2001, 59), désignée dans le roman à travers la figure de Nehru. Dans *The Anthropology of Space and Place*, Akhil Gupta explique que le monde post-colonial a entraîné une reconfiguration de l'espace habité et de l'identité engendrée par cet espace : « The changing global configuration of postcoloniality and late capitalism have resulted in the repartitioning and reinscription of space. These developments have had profound implications for the imagining of national homelands and for the discursive construction of nationalism » (Gupta 2003, 321). Le « nouveau » désir d'appartenance à un lieu vient donc pallier un sentiment de déplacement ancestral. En ce sens, les revendications nationalistes du GNLF dans *The Inheritance of Loss* sont un symbole fort de la reconfiguration des espaces – fait résultant de dynamiques à la fois coloniale, post-coloniale et mondiale.

Le roman met en scène quelques récits de déplacements concernant la population népalaise de Kalimpong – préludes logiques des revendications nationalistes. La généalogie de Gyan, le tuteur de mathématique de Sai, est retracée dans le chapitre 23 ; son arrière-grand-père, fils d'une famille népalaise venue à Darjeeling pour travailler dans les plantations de thé dans les années 1800, fut recruté par l'armée impériale en échange d'un revenu inespéré. Il fut alors embarqué pour un périple dont il ne revint pas : « So he swore allegiance to the Crown, and off he went, the beginning of over a hundred years of family

² « [...] at independence power often passed to a native bourgeois elite produced during the time of colonialism that took on board many western presuppositions; for example, the idea of the nation-state itself »

commitment to the wars of the English [...] Indian soldiers fought in Burma, in Gibraltar, in Egypt, in Italy » (142). Faisant écho à ce récit, le discours politique du chapitre 36, énoncé par l'un des hommes du GNLF, remet en question l'héritage du déplacement de la population népalaise : « “We fought on behalf of the British for two hundred years. We fought in World War One. We went to East Africa, to Egypt, to the Persian Gulf. We were moved from here to there as it suited them” » (158). La dispersion du peuple népalais à travers le monde entier – au nom de la guerre en faveur de l'empire britannique – a créé une rupture dans le sentiment d'appartenance à un lieu. Cette rupture ne sera jamais palliée puisque les soldats déplacés ne rejoindront jamais le centre pour lequel ils ont consacré leur vie – et c'est là toute l'absurdité de la situation : « All these years in the British army and he had never been to England! How could this be? They thought he had prospered and forgotten them, living like a London lord...Where *had* he been, then? » (TIL 143). Par l'intermédiaire de questions « innocentes », le narrateur pointe du doigt l'absurdité de la guerre – les déplacements n'ont mené nulle part. La réalité de la guerre est sombre : elle n'a ni honneur, ni patrie.

Au déplacement physique répond le déplacement identitaire. Il s'illustre notamment à travers le personnage du juge, Jemubhai Patel. Dans les années 1930, à l'époque où l'Inde est encore une colonie, le jeune Jemu incarne l'espoir de la famille Patel ; le père, incarnation d'une justice corrompue, ambitionne de voir le fils devenir juge. Pour ce faire, Jemu est envoyé à Cambridge pour cinq ans – cinq années traumatisantes durant lesquelles le jeune homme devient une ombre : « He grew stranger to himself than he was to those around him, found his own skin odd-colored, his own accent peculiar » (TIL 40). Jemubhai traverse une crise d'identité que son retour en Inde ne saura réparer. Ayant subi l'expérience du racisme de plein fouet dans une Angleterre où il n'espérait trouver que la grandeur, Jemu se retrouve emprisonné dans son propre corps, ne pouvant être anglais et refusant d'être indien : « He envied the English. He loathed Indians. He worked at being English with the passion of hatred and for what he would become, he would be despised by absolutely everyone, English and Indians, both » (119). Entre rejet, isolement et conflits intérieurs, la rencontre de Jemu avec l'Angleterre est terrible – à l'image de son départ d'Inde, moment où il quitte symboliquement son « indianité ». Le jeune homme ne sort pas indemne de cette expérience, comme le suggère Marie Nelson dans son article intitulé *Inescapable Past* : « The Judge's encounter with the English culture is so humiliating and filled with such strong feelings of resentment and anger that he becomes doubly displaced when he returns home » (Nelson 2008, 69). Déplacé de la culture indienne, déplacé de la

culture britannique, le juge devient l'ombre d'une ombre, l'étranger de celui déjà étranger à lui-même.

L'idéologie véhiculée par l'Empire Britannique – dans laquelle Jemu a trouvé refuge pour donner sens à son existence – explique en partie sa perte. Lors d'une excursion à la bibliothèque du club Gymkhana, Sai, la petite-fille du juge, explore les étagères et découvre un passage extrait de *The Indian Gentleman's Guide to Etiquette*. Ce qu'elle y trouve la bouleverse : « A rush of anger surprised her. It was unwise to read old books ; the fury they ignited wasn't old ; it was new » (TIL 199). Emprunte de rejet et de distance, la colère qui submerge la jeune Sai est celle d'une jeune génération appartenant à l'ère post-coloniale. Sai découvre la norme d'une époque – celle à laquelle son propre grand-père a d'ailleurs essayé de se conformer en vain et au détriment de son identité : « Although you may have acquired the habits and manners of the European, have the courage to show that you are not ashamed of being in an Indian, and in all such cases, identify yourself with the race to which you belong » (199). Contrairement à ce qui est décrit, le juge ne s'identifie jamais à l'Indien qui est en lui. A l'inverse, il le rejette et le porte toute sa vie comme un fardeau et une honte. Prisonnier de l'idéologie selon laquelle l'Européen est supérieur à l'indigène, le juge porte au plus profond de lui les vestiges de l'ère coloniale ; c'est ce qu'affirme Uma Jayaraman dans son article *John Peter Peterson or Jemubhai Papatlal Patel?* : « Jemubhai Patel is the sad symbol of the debris of India's colonial history » (Jayaraman 2011, 59).

b) La culture occidentale en héritage

L'impérialisme britannique a laissé des traces dans les esprits comme dans les mœurs. *The Inheritance of Loss* décrit un monde qui se détache difficilement de l'héritage culturel importé par la colonisation – malgré les positions ambivalentes qu'il suscite. Le chapitre 25 relate la célébration de la fête de Noël dans le *cottage* de Lola et Noni, appelé « Mon Ami ». Il y règne une atmosphère de bien-être, d'ivresse et de chaleur humaine qui contraste avec l'air glacial de l'extérieur. La fête s'accompagne du traditionnel *pudding*, de chants et d'éléments de décoration importés tout droit d'Angleterre. Non seulement les personnages s'intègrent aisément à ce décor mais ils se l'approprient. Lola parvient à créer une atmosphère de convivialité et de compréhension mutuelle – là où elle avait échoué en Angleterre : « “What's for PUDS?” Lola, when she said this in England, had been unsettled

to find that the English didn't understand . . . [...] But here they comprehended perfectly, and Kesang lugged out a weighty pudding that united via brandy its fraternity of fruit and nut [...] » (TIL 152). L'impression donnée est celle d'une mise en scène de Noël dans laquelle les personnages sont des comédiens voulant croire à l'illusion de leur art – l'idée d'une culture occidentale « contrefaçonée » circule d'ailleurs dans le roman. Elle est pointée du doigt par Gyan – alors littéralement absorbé par le mouvement Gorkha – et tournée en ridicule : « How glad he would be if he could [...] leave that fussy pair, Sai and her grandfather with the fake English accent and the face powdered pink and white over dark brown. Everyone in the canteen laughed as he mimicked the accent » (176). En réalité, cette dénonciation du « faux » cache un grand malaise culturel qui trouve ses racines dans le passé colonial ; imiter les manières du colonisateur, c'est se vouloir supérieur à ses semblables. Le roman pose ici la question de l'authenticité, à savoir si les personnages occidentalisés sont dans l'espace de l'imitation³ ou celui de la création. La célébration de Noël est d'ailleurs vue par Gyan comme un symbole d'aliénation à l'Occident et comme un frein à la prospérité et au développement des traditions nationales : « “You are like slaves, that's what you are, running after the West, embarrassing yourself. It's because of people like you we never get anywhere” » (163). Cependant pour Sai, Noël est ancré au même titre que d'autres fêtes dans la tradition indienne – cela apporte d'ailleurs l'une des réponses du roman : absorber une culture, c'est pouvoir la transformer. Finalement dans le chapitre, la fête de Noël n'est ni Indienne, ni Britannique : elle est les deux à la fois, voire un symbole de multiculturalisme. Contrairement à Sai qui navigue modérément entre deux cultures, Lola et Noni sont littéralement obsédées par l'Angleterre : « The sisters greatly admire the British and adopt as many English customs as possible » (Nelson 2008, 70). Les deux sœurs créent en effet une sorte de microcosme dans lequel elles s'offrent par l'intermédiaire d'objets symboliques (et pratiques), la possibilité de vivre « à l'anglaise » : « Their washing line sagged under a load of Marks and Spencer Panties [...] There was [...] a jam jar on the sideboard, saved for its prettiness. “By appointment to Her Majesty the queen jam and marmalade manufacturers,” it read in gold [...] » (TIL 44).

La culture coloniale poussée cette fois à son extrême est illustrée dans le couvent où Sai passe les premières années de sa vie. Le couvent abrite une morale extrêmement rigide où l'idée même de culture indienne est étouffée et écrasée. Lorsqu'elle quitte cet endroit aseptisé, Sai se détache définitivement des leçons que l'on a voulu lui inculquer – et

³ Le concept de « Mimicry » a été théorisé par Homi K. Bhabha dans un essai intitulé « Of Man and Mimicry » situé dans l'ouvrage *The Location of Culture*.

auxquelles elle a brillamment résisté : « Cake was better than *ladoos*, fork spoon knife better than hands, sipping the blood of Christ and consuming a wafer of his body was more civilized than garlanding a phallic symbol with marigolds. English was better than Hindi » (30). Les principes enseignés par le couvent révèlent que les cultures ne se valent pas, sur une base de comparatifs d'infériorité et de supériorité. D'ailleurs, l'emploi en italique du mot *ladoos* insiste sur le caractère étranger de l'objet – ce qui est paradoxale contenu du fait que la culture indienne est antérieure à la culture britannique en Inde – et laisse entrevoir une volonté de se détacher de toute forme d'indianité. En outre, une vision manichéenne des cultures se dessinent en creux : l'adjectif de comparaison « better » porte également en lui la dialectique du bien et du mal. Le couvent cache, malgré la décolonisation, les vestiges (bien conservés) d'une mission civilisatrice digne du temps des colonies.

Ainsi, *The Inheritance of Loss* pose la délicate question du choix de la culture – Sai, pour sa part, choisit d'assumer une double culture. Cependant, la question de l'héritage de chacune des cultures est posée. Peu avant de découvrir *The Indian Gentleman's Guide to Etiquette* à la bibliothèque du club Gymkhana, Sai pense à tout ce qu'elle a découvert en lisant *My Vanishing Tribe* : « Browsing the shelves, Sai had not only located herself but read *My Vanishing Tribe*, revealing to her that she meanwhile knew nothing of the people who had belonged here first » (199). Cette quête des ancêtres est néanmoins suivie par l'acceptation de sa culture occidentale : « There was also James Herriot that funny vet, Gerald Durrell [...] » (199). Sai n'a donc *a priori* pas de préférences pour l'une des deux cultures, mais elle s'avère plus à l'aise avec la culture dans laquelle elle a été éduquée. D'ailleurs, l'éducation a un fort impact sur les préférences culturelles des personnages ; Uncle Potty, élevé en Angleterre, est un amateur de bande dessinées européennes : « He was an appreciative consumer of *Asterix*, *Tin Tin*, and also *Believe It or Not* in the loo, didn't consider himself above such literature though he had studied languages at Oxford » (197). Joydeep, le défunt mari de Lola dont l'existence n'est évoquée qu'une seule fois dans le roman, a vécu une vie de romance dans l'absorption totale des cultures européennes : « [...] with his Wellington boots, binoculars, bird-watching book ; with his Yeats, his Rilke (in german), his Mandelstam (in russian) ; [...] Joydeep with his old-fashioned gentleman's charm » (245). Ce personnage – symbole d'une époque coloniale prospère – incarne à lui seul le cliché du parfait *gentleman*. Il semblerait que la culture indienne trouve malgré tout sa place dans un monde marqué pendant plusieurs siècles par l'hégémonie européenne – c'est du moins ce qu'affirme Lola : « “chicken tikka masala has

replaced fish and chips as the number one take-out dinner in Britain. It was just reported in the Indian Express” » (46). La culture indienne est apparemment, elle aussi, un héritage qui franchit les frontières. Cependant pour le personnage et sa sœur, les bienfaits de la mondialisation ne compensent pas la perte de l'empire britannique.

c) Nostalgie de l'empire britannique

L'enthousiasme démesuré que portent Lola et Noni à la culture anglaise n'a d'égal que leur sentiment de nostalgie pour l'empire britannique. Cet attachement au passé est remis en question par le roman. La nostalgie des deux sœurs se manifeste particulièrement à la bibliothèque du club Gymkhana au chapitre 31, lorsqu'elles comparent les sensations que leur procure les romans de littérature anglaise à celles qu'elles éprouvaient dans les salles de cinéma de leur jeunesse : « Reading them you felt as if you were watching those movies in the air-conditioned British council in Calcutta where Lola and Noni had often been taken as girls, [...] the door of the manor opening and a butler coming out with an umbrella, for, of course, it was always raining » (199). La scène « typique » dont discutent les sœurs appartient à une catégorie de films « bourgeois » véhiculant une image idéalisée de l'Angleterre – le passé qu'elles évoquent est rassurant car chaque élément y est à sa place. Cette vision édulcorée de l'ère coloniale ne concerne pourtant que la culture britannique ; les personnages font preuve d'une sévère mise à distance quand il s'agit de la culture indienne revisitée par les Anglais : « Lola, Noni, Sai and Father Booty were unanimous in the opinion that they didn't like English writers writing about India ; it turned the stomach ; delirium and fever somehow went with temples and snakes and perverse romance, spilled blood, and miscarriage ; it didn't correspond to the truth » (198). Tandis que la délicatesse des mœurs britanniques est mise à l'honneur d'un côté, l'empire véhicule l'image d'une Inde sauvage, barbare – une réalité brutale – de l'autre. La nostalgie des deux sœurs n'est pas tout à fait dénuée de sens critique ; en ce sens, elle rejoint la théorie de Léo Spitzer expliquée par Vijay Agnew dans *Diaspora, Memory and Identity* : « Spitzer argues that although nostalgic memory may be viewed as the selective emphasis on what was positive in the past, it is not antithetical to a critical awareness of the negative aspects of one's past » (Agnew 2005, 64). Et en effet, les personnages critiquent la représentation fantaisiste – sans doute orientaliste – que les écrivains anglais ont donné à voir de l'Inde. La nostalgie qu'éprouvent les deux sœurs est donc sélective, mais elle donne tout de même

à penser que la culture occidentale passée a produit les meilleures choses : « Kiri te Kanawa on the cassette player, her voice soaring from valley level to hover around the five peaks of Kanchenjunga. / Lola : “But give me Maria Callas any day. Nothing like the old lot. Caruso over Pavarotti” » (196). Cette vision biaisée de la réalité cache sans doute un esprit rétrograde. Le critique Raymond Williams voit dans la nostalgie une forme d'aveuglement et d'entrave : « [...] an “opiate” that permits individuals to avoid a rational, critical examination of and engagement with the present. As a result [...] nostalgia impedes social change and progress » (Agnew 2005, 63). L'ironie, c'est que Lola critique l'écrivain V.S Naipaul pour les raisons évoquées ci-dessus : « “I think he's strange. Stuck in the past....He has not progressed. Colonial neurosis, he's never freed himself from it. Quite a different thing now” » (TIL 46). Si les sœurs sont en effet persuadées que le monde est en train de muter – de s'ouvrir à la culture indienne – elles n'en restent pas moins attachées à leur précieuse culture anglo-saxonne. La nostalgie de Lola et Noni doit peut-être nous faire sourire, si ce n'est réfléchir – c'est du moins ce que semble insinuer le critique B.K Sharma dans son article *Kiran Desai's Exploration of Multiculturalism* : « Despite its sombre tone, the novel does provide for some comic relief with characters such as Lola and Noni, the pathetic and delusional remnants of the British Raj » (Sharma 2010, 21).

Selon la théorie de Raymond Williams, les sentiments que nourrit le cuisinier vis-à-vis de l'empire ne sont pas signes de progrès social : « The cook had been disappointed to be working for Jemubhai. A severe comedown, he thought, from his father, who had served white men only. The ICS was becoming Indianized and they didn't like it, some of the old servants, but what could you do? » (TIL 63). Dans ce passage, la déception du cuisinier révèle une pointe de nostalgie vis à vis de l'époque impériale. Les changements apportés par la décolonisation sont perçus de manière négative – son travail de domestique a été déclassé. En outre, puisque son identité est réduite à sa fonction, ce dernier a perdu une part de lui avec la fin de l'empire. Le cuisinier, dont on connaît le nom seulement au dernier chapitre – Pannal Lal – est un personnage qui appartient à une époque censée être révolue. Il est plus exactement à lui tout seul un vestige du passé colonial, qui plus est au service du juge, lui-même ancré dans un système de pensée ancien.

The Inheritance of Loss tend à montrer que la nostalgie de l'empire britannique a quelque chose d'inéluctable. En effet, il subsiste un décalage entre les changements géopolitiques et l'évolution des mœurs car, le roman le rappelle, les êtres sont avant tout les

produits de leur culture et de leur passé. Comme le découvre Sai à la bibliothèque du club Gymkhana : « The repetition had willed her, anticipated her, cursed her, and certain moves made long ago had produced all of them » (TIL 199). Dans le roman, aucun personnage n'échappe aux stigmates de l'empire coloniale.

1.2 La mondialisation

a) Le tiers-monde

The Inheritance of Loss décrit un monde à l'abandon dans lequel les personnages rêvent timidement à un ailleurs. Alors que Sai traverse les villes qui la conduisent pour la première fois à Cho Oyu, elle constate que l'Inde est restée figée dans le passé : « Out of the window, from Dehra Dun to Delhi, Delhi to Silguri; they viewed a panorama of village life and India looked as old as ever. Women walked by with firewood on their heads, too poor for blouses under their saris » (TIL 30). Le dénuement est en effet le lot quotidien de la plupart des personnages ; c'est ce que l'on constate lors de la perquisition de la cabane du cuisinier, au chapitre 2 : « It pained Sai's heart to see how little he had: a few clothes hung over a string, a single razor blade and a silver of cheap brown soap, a Kulu blanket that had once been hers [...] » (13). Dans ce monde de petits riens, les personnages viennent aisément à manquer de la moindre chose. Dès le premier chapitre, l'heure du thé se transforme en poétique de la privation: « “Why is there nothing to eat?” the judge asked, irritated [...] He looked, then, at the sugar in the pot: dirty, mica-like glinting granules. The biscuits looked like cardboard and there were dark finger marks on the white of the saucers. Never ever was the tea served the way it should be [...] » (3). Le manque, accompagné de la saleté et de la négligence, semble impossible à combler et empire au fil de la narration – résultat de la situation politique de la ville de Kalimpong. La vie semble s'être arrêtée net et certains rêvent à des paysages romantiques : « “Now and again, I wish I lived by the sea,” sighed Noni: “At least the waves are never still” » (69). Si Lola et Noni ont laissé une partie d'elles dans le passé, elles sont néanmoins les seules voix du roman qui exhortent les autres à partir et à enfin vivre leur vie. Noni, qui n'a jamais réalisé ses rêves, conseille à la jeune Sai de saisir sa chance : « “Listen to me,” Noni told Sai, “if you get a chance in life, take it. Look at me, I should have thought about the future when I was young. Instead, only

when it was too late did I realize what I should have done long ago” » (69). Tandis que Noni n'a pas pensé à temps à son avenir, Sai pense au sien avec angoisse – il semble impossible à saisir. En revanche, Sai est sûre qu'elle veut découvrir le monde et partir en même temps à la recherche d'elle-même : « She studied the photographs taken via satellite of a storm [...], felt a terrible desire for the father she did not know, and imagined that she, too, must surely have within her the same urge for something beyond the ordinary » (69). Parallèlement, Lola a encouragé sa fille à partir quelques années plus tôt : « “Better leave sooner rather than later,” she had advised Pixie long ago, “India is a sinking ship. Don't want to be pushy, darling, sweetie, thinking of your happiness only, but *the doors won't stay open forever*. . . .” » (47). Le sentiment le plus palpable au vu de ces conseils est l'urgence qui consiste à sauver ce qui peut encore être sauvé. Sans nul doute, les deux sœurs feront partie des passagers qui couleront avec le navire qui porte en lui un passé indésirable.

Ainsi, quand les regards sont tournés vers l'avenir, c'est vers l'Occident qu'ils se dirigent. Les deux sœurs mènent une bataille sans merci contre Mrs. Sen au nom de la supériorité de l'Angleterre sur celle des États-Unis. La rivalité est de taille puisque la fille de Lola, Pixie, travaille en Angleterre pour la chaîne BBC alors que la fille de Mrs Sen, Mun Mun, travaille aux États-Unis pour la CNN. Cette guerre fratricide n'est pas sans humour : « The sisters had always looked down on Mrs. Sen as a low-caliber person. Her inferiority was clear to them long before her daughter settled in a country where the jam said Smuckers instead of “By appointment to Her majesty the queen,” [...] This was because Mrs. Sen pronounced potato “*POEtatto*,” and tomato “*TOEmatto*,” [...] » (131). Tatillonnes sur la prononciation de l'anglais – une prononciation académique –, Lola et Noni sont les fervents défenseurs d'une culture qu'elles croient au-dessus des autres. L'énergie investie à faire l'apologie des grandes puissances comporte néanmoins un aspect dérisoire : « Perhaps England and America didn't know they were in a fight to the death, but it was being fought on their behalf, anyway, by these two spirited widows of Kalimpong » (131). Cet enthousiasme se retrouve dans les discours du cuisinier qui peine pourtant à imaginer ce que représentent réellement les États-Unis. Dès le premier chapitre, nous savons que son fils Biju est parti faire fortune dans les restaurants de New York. Dans le chapitre 15, le cuisinier descend dans le village de Kalimpong pour parler de la soi-disant réussite de son fils : « “He is the manager of a restaurant business. New York. Very big city,” he explained; “The cars and buildings are nothing like here. In that country, there is enough food for everybody” » (84). Cette vision édulcorée des États-Unis le pousse à

faire des promesses qui mettront Biju dans l'embarras : « “When you go to America, take me along also,” said Tashi [...] “Yes, yes. I will take us all. Why not? That country has lots of room. It's this country that is so crowded” » (85). Le cuisinier l'ignore mais les apparences sont trompeuses ; dans la plus grande ville du monde, son fils mène une vie très à l'étroit ; une existence misérable de travailleur clandestin dans les cuisines des restaurants miteux de New York.

Lorsqu'il se présente à l'ambassade américaine pour effectuer une demande de visa touristique, Biju est déterminé à se plier à toutes les normes pour l'obtenir : « In this room it was a fact accepted by all that Indians were willing to undergo any kind of humiliation to get into the states » (184). Pour accéder à la « terre promise », une sorte de déni de soi s'opère. Dans ce lieu symbolique des relations entre l'Inde et les États-Unis, l'équité ne semble pas exister ; tout est affaire de chance : « Some would be chosen, others refused, and there was no question of fair or not. What would make the decision? It was a whim » (183). Comme dans sa précédente tentative, l'absurdité des procédures administratives est de rigueur : « Sometimes every single paper the applicants brought with them was fake » (183). Biju est à l'image de ces faux documents car il s'invente un personnage « civilisé » pour se donner le droit d'aller aux États-Unis : « He dusted himself off, presenting himself with the exquisite manners of a cat. I'm civilized, sir, ready for the US » (183). Pourtant, Biju met en scène un personnage qu'il n'assume pas devant ses pairs : « Biju noticed that his eyes, so alive to the foreigners, looked back at his own countrymen and women, immediately glazed over and went dead » (183). Dans cet espace, les identités sont négociées avant même le départ : « If they didn't get what they wanted quickly and easily, he would be out » (184), tandis que le déni de soi fait partie des étapes à passer : « Standing there, feeling the enormous measure of just how despised he was, he would have to reply in a smart yet humble manner » (184). En réussissant à passer l'épreuve de l'ambassade, Biju pense naïvement qu'il a tout gagné alors qu'il a déjà perdu une chose précieuse : sa dignité.

Ceci nous renvoie à sa première tentative de départ. Piégé par une annonce qui cherche à recruter de la main d'œuvre en cuisine pour une croisière, Biju verse une somme à une agence qui lui donne ensuite rendez-vous à Katmandou pour le départ. Seulement une fois sur place Biju rencontre un boucher qui lui apprend qu'il a été piégé – l'agence en question n'existe pas : « “Ah, idiot. Who goes and gives money like that? Where do you come from? What do you think the world is made of? Criminals! Criminals!” » (181). Le boucher réprimande d'abord Biju pour sa candeur puis sous ses yeux, il égorge une chèvre

après lui avoir hurlé toute sa haine – une créature aussi innocente que le jeune homme. Biju détient la preuve formelle que le monde est peuplé de criminels. La morale de ce conte : « You have to swear at a creature to be able to destroy it » (182). Ne pas faire de rapprochement entre Biju et la chèvre s'avère difficile – ce passage sonne comme un avertissement. L'humiliation qu'il subit de son plein gré à l'ambassade américaine fait déjà de lui une créature facile à détruire.

b) La diaspora

Si la narration décrit l'existence figée des habitants de Kalimpong, elle ne cesse de faire des va-et-vient en décrivant celle de Biju à New York – une existence à bout de souffle dans laquelle le jeune travailleur clandestin ne peut trouver le repos. Le roman traite en profondeur le sujet de l'immigration – une dynamique qui vient naturellement s'opposer à l'enracinement des habitants de Kalimpong. L'immigration est monnaie courante à l'ère de la mondialisation et il existe plusieurs raisons d'immigrer. Pour sa part, le roman décrit la quête d'une vie meilleure dans un monde marqué par les inégalités économiques, où la chance se saisit en émigrant ; c'est ce qu'explique Brah dans *Cartographies of Diaspora* : « Economic inequalities within and between regions, expanding mobility of capital, people's desire to pursue opportunities that might improve their life chances [...] are some of the factors that remain at the heart of the impetus behind migration » (Brah 1996, 178). Biju n'est pas le seul personnage parti à la conquête d'une vie meilleure ; nous avons déjà évoqué Pixie et Mun Mun. A New York, le jeune homme rencontre des travailleurs venus du monde entier : « There was a whole world in the basement kitchens of New York » (TIL 22). Biju l'ignore puisque sa connaissance du monde se limite à ce qu'il a vu dans son village natal mais la communauté indienne est dispersée à travers le monde entier. C'est ce que lui apprend l'un de ses collègues guyanais : « “Indians everywhere in Guyanan, man.” / ”Indians in Guam. Everywhere you look, practically Indians.” / ”Trinidad?” / “Trinidad is full of Indians!!” [...] Kenya. South Africa. Saudi Arabia. Fiji. New Zealand. Surinam » (22). Dans cette conversation, il est question de la notion de diaspora.

Etymologiquement, la diaspora désigne la dispersion : « The word derives from the Greek – dia, “through”, and sperein, “to scatter”. According to Webster's Dictionary [...], diaspora refers to a “dispersion from”. Hence the word embodies a notion of a centre,

a “locus”, a “home”, from where the dispersion occurs » (Brah 1996, 181). La diaspora, qui désigne à l'origine la dispersion des juifs, a pris un sens plus large au vu du déplacement de très nombreuses communautés, que génèrent des phénomènes telles que la guerre, la pauvreté ou la mondialisation. En somme, la diaspora désigne à la fois la dispersion des communautés à partir du pays d'origine ainsi que l'ensemble de ces communautés. En outre, *The Inheritance of Loss* met en scène une communauté issue de la diaspora indienne à New York. Alors que la diaspora est un phénomène qui regroupe les exilés, le roman interroge la capacité de la communauté indienne à recréer des liens. Dans *Diaspora, Memory and Identity*, Vijay Agnew décrypte les enjeux de la diaspora : « Clifford defines the main characteristics of a diaspora as incorporating a “history of dispersal, myths/ memories of the homeland, and alienation in the host (bad host?) country, desire for eventual return, ongoing support of the homeland, and a collective identity importantly defined by this relationship” » (Agnew 2005, 3). La diaspora est signe de regroupement, de solidarité et d'identification mutuelle. Or, dans le roman, les divergences sont si grandes que ces phénomènes sont soit absents, soit détournés. Biju, par exemple, ne partage avec aucun autre sa nostalgie de la mère patrie. L'attachement au pays d'origine est très peu mentionnée par ses pairs ou inexistant. Seul Saeed-Saeed, issu de la diaspora africaine, évoque quelque fois Zanzibar ; mais il partage une relation tellement particulière avec les États-Unis qu'il ne peut réellement éprouver de la nostalgie. Dans la hiérarchie de sa ligne de conduite, Saeed-Saeed voit son américanisation comme le résultat logique de son adaptabilité : « ‘*First*, I am Muslim, then I am Zanzibari, *then* I will *BE* American’ » (TIL 136). D'ailleurs, le sentiment d'aliénation au pays d'accueil ne fait pas l'unanimité. Mr Kakkar, propriétaire d'une agence de voyage ainsi qu'issu, comme Biju, de la diaspora indienne, essaie de raisonner le jeune homme sur sa décision de rentrer : « “You're making a big mistake. Thirty years in this country, hassle-free except for the bitch-witch, of course, and I have never gone back. [...] My father, so long as he was alive, he always told me, ‘Good, stay away, don't come back to this shitty place’ ” » (269). La qualité de vie que l'on peut trouver dans un pays comme les États-Unis ne favorise pas le retour vers le pays d'origine, généralement marqué par une forte pauvreté. Cependant, il faut noter que chaque diaspora est différente et que la nostalgie de la mère-patrie n'est pas nécessairement un lieu commun ; il est possible de voir dans la diaspora une nouvelle forme d'enracinement. C'est ce que rappelle Avtar Brah : « Diasporas are places of long-term, if not permanent [...] The word diaspora often invokes the imagery of traumas of separation and dislocation [...] But diasporas are potentially the sites of hope and new beginnings » (Brah 1996, 193). Enfin,

en ce qui concerne l'identité collective issue du phénomène de la diaspora, on aurait peine à l'imaginer dans *The Inheritance of Loss*. Si Biju croise de nombreux Indiens expatriés lors de ses interminables pérégrinations, le moins que l'on puisse dire, est qu'il éprouve une solitude immense, et surtout, un puissant décalage culturel avec ses congénères. Dans le roman, la diaspora indienne est spécifiquement marquée par son absence de solidarité et ses tabous – des liens qui semblent impossibles à tisser, en somme.

Biju se confronte à la disparité de la classe indienne à plusieurs reprises. Son travail de serveur, tout d'abord, l'oblige à regarder une réalité culturelle qui n'a pas sa place dans son pays d'origine : la consommation de boeuf par des Indiens de confession hindoue. Un passage très fort du roman met en scène un jeu de regards qui en dit long : « But here there were Indians eating beef. Indian bankers. Chomp chomp. He fixed them with a concentrated look of meaning as he cleared the plates. They saw it. They knew. He knew. They knew he knew. They pretended they didn't know he knew. They looked away. He took on a sneering look. But they could afford not to notice » (TIL 134). Le malaise est à la mesure du tabou qui le génère. La malléabilité des principes est une chose que Biju ne peut concevoir ; cela annonce sa perte, comme le suggère le narrateur : « Those who could see a difference between a holy cow and an unholy cow would win. / Those who couldn't see it would lose » (136). Manger du boeuf sans scrupule est une prérogative que peuvent s'offrir les immigrés suffisamment puissants pour mettre le monde à leur pied : « If anyone dared to call them *Fool!* They could just point at their bank accounts and let the numbers refute the accusation » (136).

La classe sociale crée des dissensions au sein même de la communauté immigrée. Biju en fait l'expérience lorsqu'il livre des repas à trois étudiantes indiennes. La condescendance qu'elles affichent envers lui comme pour tout ce qui les entoure est sévèrement récriée par la plume de Kiran Desai : « They were poised; they were impressive; in the United States, where luckily it was still assumed that Indian women were downtrodden, they were lauded as extraordinary—which had the unfortunate result of making them even more of what they already were » (50). Un gouffre économique et culturel sépare Biju des trois Indiennes et même les conditions de la diaspora n'y changent rien. Le jeune Indien peine en effet à s'identifier à ses pairs, bien qu'au début, Harish-Harry, le patron du *Ghandi's Café* lui donne de l'espoir. Harish-Harry est un personnage à la fois amusant et pathétique. La dualité de son prénom n'a d'égale que la duplicité qui l'habite entièrement. Sa culture est double, son discours est double – une dualité si forte que l'authenticité a peu de place dans la personnalité du gérant : « “Another day another dollar,

penny saved is penny earned, no pain no gain, business is business, gotta do what ya gotta do” » (149). Outre le fait que le gérant soit guidé par le sens des affaires – et surtout l'appât du gain – les procédés du chiasme, du miroir et de la répétition illustrent son discours. Par ailleurs, la honte que lui inflige l'américanisation de sa fille ne peut qu'amuser le lecteur qui décèle en lui une contradiction dont il n'a pas conscience. La violente dispute qui éclate entre les deux personnages est l'une des scènes les plus cocasses du roman ; d'ailleurs l'affront que fait la fille de Harish-Harry en insultant son père en anglais est mémorable : « “Not even *bottom!* Wipe your *ass!* Dad! Not even *Papaji.* No wipe your bottom, *Papaji.* Dad and ass. Harish-Harry got drunk in an episode that would become familiar and tedious » (149). Fort heureusement, l'argent, telle une ligne de conduite, saura le consoler : « It was only the recollection of the money he was making that calmed him » (149). D'ailleurs, l'exploitation de ses pairs contribue au mieux à la prospérité de son commerce. Aucun doute, la solidarité entre les immigrants indiens disparaît quand il est question d'argent.

c) La classe de l'ombre

Kiran Desai dresse le portrait acerbe d'une mondialisation qui prend ses repères dans le modèle colonial. En outre, elle évoque une forme de nostalgie latente à l'égard de l'impérialisme colonial remplacé par l'impérialisme économique. Le chapitre 22 fait état sans pudeur de toutes les nationalités opprimées depuis plusieurs siècles. Cette liste est faite à l'occasion de la lecture du *New York Times* par les gérants du restaurant *Brigitte's* dans lequel Biju travaille :

Former slaves and

slavery, screaming mining companies screaming banana companies oil companies screaming CIA spy among the missionaries [...] World Bank, UN, IMF, everything run by white people. Everyday in the paper another thing! [...] Enough was enough. Business was Business (TIL 133-134).

Avec beaucoup d'ironie, ce passage met en lumière les injustices créées par la mondialisation et la justification de celles-ci. Par l'intermédiaire des deux gérants excentriques dont la nostalgie de l'époque coloniale est assumée : « Odessa and Baz, drank Tailors of Harrowgate darjeeling at a corner table. Colonial India, free India—the tea was the same, but the romance was gone, and it was best sold on the word of the past » (133),

et dont la seule réponse consiste en un agacement impitoyable face aux sempiternelles plaintes du tiers-monde, le texte réussit à porter une voix qui hurle sa douleur, revendique des droits ainsi que des dommages. La violence de l'écriture s'exprime en premier lieu par l'énumération des nationalités dans une phrase sans verbe où la ponctuation tend à disparaître. Cette liste interminable crée un effet de trop-plein qui dénonce le colonialisme de la même façon que l'impérialisme économique. Ensuite, la répétition du participe présent « screaming » donne une force quantitative aux hurlements et crée l'effet d'un brouhaha où les voix se mêlent et se déchirent. Enfin, les assertions telles que « Business was business » – où deux termes identiques sont subordonnés l'un à l'autre – relèvent de la figure du miroir et mettent en lumière l'absence d'argumentation logique en faveur de l'impérialisme, comme si ce dernier se justifiait par lui-même. Cela crée un choc pour tout lecteur, qui contrairement à Odessa et Baz, ne peut accepter une réponse expéditive. Par ailleurs, la conquête économique de l'Inde rappelle la colonisation, comme si l'impérialisme économique actuel des grandes puissances était le parfait pendant de l'ancien système colonial : « “We need to get aggressive about Asia,” the businessmen said to each other. “It's opening up, new frontier, million of potential consumers [...] Asia is the next frontier. Is there oil anywhere there? They don't have oil, do they? They must...” » (136). Voilà un discours (très moderne) qui ne manque pas d'ironie – les deux hommes d'affaire projettent de conquérir l'Asie alors qu'ils sont tous deux Indiens.

En outre, l'exploitation et la hiérarchie sont deux formes d'organisation extrêmement présentes au sein de la vie New Yorkaise. Biju est un clandestin ; en tant que travailleur immigré en situation illégale sur le sol américain, le jeune homme est dans l'ombre perpétuelle de la loi, et par conséquent dans l'ombre de sa propre vie. L'obsession de l'obtention de la légalité se traduit par un objet qui hante Biju ainsi que l'écriture, telle une litanie, la carte verte : « Without it he couldn't leave. To leave he wanted a green card. This was the absurdity » (99). Kiran Desai insinue au fil des pages que le système dans lequel Biju et ses pairs se sont embarqués est un piège, une voie sans issue : « Then, of course, there were those who lived and who died illegal in America and never saw their families, not for ten years, twenty, thirty, never again » (99). La situation de fugitif n'a d'égale que la disparition des liens – et l'immense solitude qui l'accompagne : « You lived intensely with others only to have them disappear overnight, since the shadow class was condemned to movement » (102).

Le roman dénonce la hiérarchie qui prend ses racines dans le lieu de vie même de ces travailleurs immigrés. Les pays les plus riches – dont les anciennes puissances

coloniales font partie – détiendraient dans leur sous-sol les ou leurs anciens « indigènes » : « What were they thinking? Do restaurants in Paris have cellars full of Mexicans, desis and Pakis?/ No, they do not. What are you thinking?/ They have cellars full of Algerians, Senegalese, Moroccans.... » (23). Souvent, l'exploitation émane directement des pairs ; c'est du moins ce que l'on constate avec la stratégie qu'adoptent Harish-Harry et son épouse : « “Free housing”, Harrish-Harry told Biju. By offering a reprieve from NYC rents, they could cut the pay to a quarter of minimum wage, reclaim the tips for the establishment, keep an eye on the workers, and drive them to work fifteen-, sixteen-, seventeen hour donkey days. [...] All illegal. “We are a happy family here,” she said [...] » (146). Kiran Desai, non sans ironie, laisse éclater la logique d'une forme de capitalisme inhumain servie par une mondialisation qui défie la notion de solidarité et de fraternité.

Fortement relié à un héritage colonial, le monde de *The Inheritance of Loss* est le produit des vestiges du passé. A la recherche d'une vie meilleure, certains saisissent le bras tendu par la mondialisation, mais, au bout du compte, ils doivent eux aussi construire une vie précaire au milieu des débris. Dans ce monde en chute libre, la seule manière de survivre est de s'accrocher à un point d'ancrage.

II. Les derniers remparts

2.1 *Le refuge*

a) La maison

De manière générale dans le roman et plus précisément dans la ville de Kalimpong, le concept de maison en tant que réalité physique et psychique occupe une place très importante. La maison est au centre de la diégèse dès le premier chapitre du roman, lors de l'irruption des jeunes rebelles du GNLFF à Cho Oyu, la demeure du Juge. Tranquillement installée sur la véranda, Sai lit un article du *National Geographic* tout en admirant les sommets du Kanchenjunga tandis que son grand-père joue aux échecs dans une solitude profonde que la présence de son fidèle animal, Mutt, vient combler. Pendant ce temps, le cuisinier s'affaire à préparer le thé, reclus dans les profondeurs de la cuisine. L'existence figée et routinière dans laquelle les personnages sont confortablement installés – « They sipped and ate, all of existence passed over by non existence » (TIL 4) – est mise à mal par l'insurrection des rebelles venus dérober les fusils du juge. L'existence solitaire des personnages se transforme en une existence fragile : « The cook drew the curtains; their vulnerability seemed highlighted by the glass and they appeared to be hanging exposed in the forest and the night, with the forest and the night hanging their dark shaggy cloaks upon them » (8). Pourtant, ce n'est pas tant la vulnérabilité de la maison qui a été révélée que celle du maître de cette maison, le juge. Destabilisé par la violation de son domicile et par l'humiliation que les rebelles lui ont infligées, le juge a été affaibli : « Both Sai and the cook had averted their gaze from the judge and his humiliation, [...] It was an awful thing, the downing of a proud man. He might kill the witness » (8). La violence impitoyable dont peut faire preuve le juge est ici timidement évoquée; cependant, la concrétisation de cette violence est annoncée par le texte, car elle est une part de lui, presque un langage quand il s'agit pour lui de s'affirmer ou de se relever. Dans le cas présent, les rebelles ont mis à nu la maison en l'examinant de toute part et en tirant une conclusion peu flatteuse : « "House needs a lot of repairs" » (7). Par conséquent c'est le juge qu'ils ont mis à nu en pointant du doigt son échec personnel, comme l'explique Uma Jayaraman : « The idea that the house

“needs repairs” hints at Jemubhai's failed aspirations and his dream to be the model mimic man of the British Raj in India » (Jayaraman 2011, 60). Celui qui a tant souffert pour s'élever de sa condition sociale et pour s'élever au-dessus de ses pairs amasse tristement les débris laissés par sa chute.

La maison est donc intimement liée aux êtres qui l'habitent. Si d'après Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'Espace*, « notre âme est une demeure » (Bachelard, 1992, 19), la demeure n'en abrite pas moins « l'âme » dont il parle : « Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est “un état d'âme” » (Bachelard, 1992, 77). C'est ce que nous révèle l'épisode dans lequel le juge découvre Cho Oyu pour la première fois : « He had felt he was entering a sensibility rather than a house » (TIL 28). Et en effet, la maison s'avère être à sa triste image, éloignée du monde et de toute forme de joie, repliée sur elle-même, sombre, et faite de profondeurs insoupçonnées : « He knew he would become aware of the depth, width, height, and of a more elusive dimension. Outside, passionately colored birds swooped and whistled [...] The judge could live here, in this shell, this skull, with the solace of being a foreigner in his own country, for this time he would not learn the language. He never went back to court » (TIL 29). D'après Jayaraman, la maison assure une double fonction pour le juge : « The house symbolises both his asylum as well as his crucible; a sanctuary against the world's onslaughts and at the same time, the reminder that his life is one of shame and guilt » (Jayaraman 2011, 67). Non sans scrupules au vu de ses actes passés, le juge réside dans un lieu qui lui renvoie en pleine figure le jugement qu'il s'est lui-même octroyé: il s'est banni du monde. Son expérience traumatisante de l'Angleterre ainsi que sa réinstallation en Inde après ses études ont laissé le juge à jamais déplacé et étranger à lui-même, comme l'indique Jayaraman : « After a lifetime spent devising strategies of survival in the shadowy vicissitudes of colonial mimicry followed by the contrary demands in the post-independent nation-space, the judge loses his sense of himself » (Jayaraman, 2011, 62). D'ailleurs, le critique évoque la position « liminale » dans laquelle le juge se trouve : « Jemubhai Patel , as a brown man in a white man's garb of civil authority, is constantly aware of his liminal position in between the spaces that are unequivocally occupied by the colonizer and the colonized » (Jayaraman 2011, 61). Anachronisme vivant, le juge a trouvé en Cho Oyu le seul ancrage possible : hors du monde, hors du temps, hors de la société. Il peut y vivre sans conformité et sans se confronter à l'image que lui renvoie le monde.

La maison est donc une forteresse dans laquelle le sentiment d'appartenance est rendu possible et où une impression de solidité règne. Comme le souligne Bachelard, la

maison est un point d'ancrage pour l'homme, ou plutôt un garde-fou : « Sans elle, l'homme serait un être dispersé » (Bachelard 1992, 26). Cependant, la solidité ou l'idée de solidité, et c'est là tout le propos de ce mémoire, repose sur une illusion, car les constructions entreprises par les personnages, qu'elles que soient leur forme, s'avèrent être artificielles, fragiles, précaires. Bachelard évoque cette illusion : « La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité » (Bachelard 1992, 34). Par exemple dans le roman, la régulation très stricte des activités est un rempart indispensable au maintien de la forteresse. L'arrivée de Sai à Cho Oyu relatée au chapitre 7 est un événement bouleversant au sens premier du terme ; le cuisinier laisse libre cours à son imagination en confectionnant à la petite-fille une assiette des plus enfantines. Face à cet enthousiasme et cet entorse à l'emploi du temps, le juge arbore une carapace qui laisse entrevoir sa très grande fragilité : « The cook had forgotten [the soup] in his excitement over the mashed-potato car. The judge brought down his fist. The soup after the main course? The routine had been upset » (TIL 33). D'ailleurs, il n'est pas anodin que Sai ressente cette fragilité dès sa première nuit passée dans la maison : « The structure of the house seemed fragile in the balance of this night—just a husk » (34). Mais Cho Oyu est encore plus qu'une forteresse, c'est un coffre-fort, pour reprendre la métaphore de Bachelard, qui garde verrouillée la mémoire secrète du juge, et le philosophe le sait bien quand il dit : « Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont “logés” » (Bachelard 1992, 19). Ils sont en effet dans un coffre-fort que la narration déverrouille lentement, fait craquer sous le poids de la vérité : « Le coffret est la mémoire de l'immémorial [...] Chaque secret a son petit coffret, ce secret absolu, bien enfermé, échappe à tout dynamisme » (Bachelard, 1992, 88). La narration souffle sur les secrets comme elle souffle sur la maison – qui comme les secrets, menace de s'effondrer.

b) L'imagination

L'imagination est un rempart auquel le cuisinier en particulier s'accroche pour s'évader d'une réalité qu'il trouve peu satisfaisante. Il trouve du réconfort et de la dignité dans les histoires qu'il invente – le cuisinier est une figure de conteur dans le roman. En premier lieu, c'est la déchéance de sa fonction qui le pousse à mentir, car il se positionne en rival contre ses pairs qui sont en apparence beaucoup mieux lotis que lui : « He had found that there was nothing so awful as being in the service of a family you couldn't be proud of,

that let you down, showed you up, and made you into a fool. How the other cooks and maids, watchmen and gardeners on the hillside laughed, boasting meanwhile how well they were treated by their employers [...] » (TIL 55). Et en effet, leur relation en fait état, le cuisinier est clairement déconsidéré et maltraité par le juge – ou plutôt par son maître, dont il est le très humble serviteur. Vivant aux dépens du juge et de son bon vouloir, et par amour pour son fils mais surtout par amour des affaires, le cuisinier a par exemple développé un marché noir : « He had first started a liquor business on the side for Biju's sake, because his salary had hardly been changed in years. His last raise had been twenty-five rupees. / “But Sahib,” he had begged, “how can I live on this?” / “All your expenses are paid for—housing, clothing, food, medicines. This is extra,” growled the judge » (54). L'état de pauvreté du cuisinier révélée par le dénuement de sa cabane au deuxième chapitre met en lumière le profond désintérêt du juge pour les conditions de vie du cuisinier. La rivalité avec les autres cuisiniers est donc menée de front par des « histoires » : « So serious was this rivalry that the cook found himself telling lies. Mostly about the past since the present could too easily be picked apart. He fanned a rumor on the judge's lost glory, and therefore of his own, so it flamed and prospered up and down the market » (55). Le présent parle trop de lui-même dans ce roman, et le cuisinier ne l'a que trop bien compris. L'effritement des choses présentes renvoie l'image d'une vie échouée et construite sur une solidité illusoire. Cherchant à justifier l'ombre qu'est devenu le juge, le cuisinier transforme l'Histoire afin de justifier le présent : « “A man so inspiring, but brought to his knees, to austerity and philosophy, by sorrow at his wife's death [...]” / “That's why he sits by himself all day and every day” » (56). Ces explications pourtant fantaisistes constituent peu à peu la réalité du cuisinier qui croit aux histoires qu'il invente : « The cook couldn't help but enjoy himself, and the more he repeated his stories, the more they became truer than the truth » (225).

Le cuisinier, figure de conteur, devient le miroir inversé du narrateur. La diégèse du roman est prise en charge par un narrateur extérieur au niveau narratif et au niveau de sa relation avec l'histoire ; il s'agit d'un narrateur « extradiégétique-hétérodiégétique » (Genette 1972, 255). Ce narrateur emploie en grande majorité la focalisation zéro. En outre, chaque fois que le cuisinier entreprend de raconter un événement passé, il devient un narrateur au second degré, « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte » (252), c'est-à-dire un narrateur « intradiégétique-homodiégétique » (255). Or, ses récits aux allures de contes ou de romans picaresques trouvent leur contre-point dans la mémoire du juge – coffre-fort contenant les faits véridiques. La verve du cuisinier a le mérite de

stimuler la mémoire du juge, de venir la bouleverser là où elle s'était réfugiée et endormie. C'est particulièrement au chapitre 11 que la narration fait des ricochets entre l'imagination du cuisinier et la mémoire du juge, alternant d'une voix à l'autre. Relatant par exemple la généalogie du juge à la demande de Sai, le cuisinier-conteur offre à son maître une illustre filiation : « “Where was he born?” / “ Into one of the top families of Gujarat. Ahmedabad. Or was it Baroda? Huge *haveli* like a palace” » (56). Seulement, quelques lignes plus tard, le narrateur au premier degré reprend en charge le récit : « Jemubhai Popatlal Patel, had, in fact, been born to a family of the peasant caste, in a tentative structure under a palm roof scuffling with rats, at the outskirts of Piphit where the town took on the aspect of a village again » (56-57). Contrairement au récit du cuisinier, celui-ci n'arbore aucun doute sur l'exactitude des faits. L'expression « in fact », mise en exergue par deux virgules, annonce un discours qui vient s'opposer aux fabulations du cuisinier. En outre, la narration signale que la mémoire du juge est facilement enclenchée par le récit du cuisinier-conteur : « The sound of the cook talking reached the judge's ears [...] When he thought of his past, he began, mysteriously, to itch » (56).

Ainsi, l'irruption des souvenirs interrompt le fil de la narration. Ce que raconte le cuisinier fait office d'anecdote – dans le récit temporellement premier – alors que la mise en scène des souvenirs du juge crée une rupture dans la narration – elle donne naissance à un récit temporellement second, ou encore à une anachronie. Ce retour en arrière est ce que Gérard Genette appelle dans *Figures III*, une « analepse partielle » : « L'analepse est [...] en quelque sorte ponctuelle, elle raconte un moment du passé qui reste isolé dans son éloignement et qu'elle ne cherche pas à raccorder au moment présent » (Genette 1972, 101). En effet, les récits de la mémoire du juge ne dépendent pas de ce que Genette appelle le « récit premier » car l'analepse partielle sert à : « apporter au lecteur une information isolée, nécessaire à l'intelligence d'un moment précis de l'action » (Genette 1972, 102). La mémoire du juge sert à contrer les fabulations du cuisinier tandis que ces dernières mettent en lumière les non-dits du récit. Ainsi, ce qui permet au cuisinier d'échapper à la réalité empêche le juge d'échapper à ses souvenirs. L'imagination du cuisinier devient un garde-fou contre l'oubli et notamment contre les lacunes du récit. L'ordre narratif étant décousu, il ne reflète pas l'ordre diégétique ; des informations ont été volontairement omises par le narrateur. L'imagination est par conséquent un rempart pour le récit – elle contribue à le tisser.

2.2 *Les limites*

a) Une mise à distance

The Inheritance of Loss dresse le portrait de deux communautés, celle des habitants de Kalimpong et celle des immigrés à New York car la narration oscille entre deux continents. Le critique John Mullan décrit d'ailleurs *The Inheritance of Loss* comme un roman marqué par les divisions à tous les niveaux : « This is a novel all about divisions : between continents, between nationalities, between religions » (Mullan 2009). En premier lieu, c'est la typographie même du roman qui est fragmenté : « The author has introduced hundreds of gaps into her narrative. Sometimes the sections of text she separates from each other are only a few sentences long. The experience of reading [...] is shaped more than anything else by the cuts and jumps between them » (Mullan 2009). La lecture du roman est en effet une expérience particulière car ce dernier est sensiblement déstructuré – faite de coupures çà et là, la narration ressemble à un collage de fragments. La trame narrative est déconstruite, le passé fait irruption dans le présent – le « sens » de l'œuvre échappe quelque peu à la rationalité, il paraît insaisissable et nous résiste. Au niveau de la narration, chacune des communautés est caractérisée par des phénomènes tels que l'individualisme, l'incompréhension, la mise à distance et la séparation. A Kalimpong, Lola et Noni veillent à fréquenter des personnes de leur rang et à ériger une distance avec les autres. Marie Nelson explique ce phénomène à travers l'enjeu des classes : « Not only is Mrs Sen's love for American culture undesirable, but she is also part of the middle-class, which the sisters find to be very “distateful” [...]. Noni and Lola never wave to Mrs. Sen but always vivaciously salute the Afghan princesses and the aristocrat, Mrs. Thondup, who live in Kalimpong » (Nelson 2008, 70). En créant volontairement une distance entre elles et ceux qu'elles considèrent d'un autre monde, les deux sœurs entretiennent l'idée d'une société très hiérarchisée et immuable dont la qualité de chacun dépend de la naissance : « It was important to draw the lines between classes or it harmed everyone on both sides of the great divide. Servants got all sorts of ideas, and then when they realized the world wasn't going to give them and their children what it gave to others, they got angry and resentful » (TIL 67). Très attachées à leurs privilèges et à leur rang, les deux sœurs résolvent les problèmes d'ambivalence et de confusion auxquels elles ont peur de se confronter – c'est

du moins ce que suggère par exemple leur répulsion de la bizarrerie : « They liked aristocrats and they likes peasants ; it was just that lay between that was distateful: the middle-class bounding over the horizon in an endless phalanx » (194). La mise à distance est double : non seulement le lecteur se confronte à une œuvre inconfortable qui ne se laisse pas saisir dans son ensemble tandis que les personnages érigent des barrières entre eux – se profile déjà l'idée qu'une partie du roman est impénétrable – tout ne peut pas être dit, tout ne peut pas être compris.

Une fois embrigadé par le mouvement Gorkha, nous l'avons vu, Gyan dénonce le fossé culturel qui existe entre Sai et lui – elle assume son héritage occidental – afin de pouvoir la rejeter et d'être en cohérence avec le discours de ses camarades. Kiran Desai souligne l'absurdité d'une telle frontière entre les deux personnages en montrant que le sentiment amoureux a su effacer leurs différences de prime abord : « Sai thought of how she turned to water under Gyan's hands, her skin catching the movement of his fingers up her and down, until finally she couldn't tell the difference between her skin and his touch » (129). Le simple bien-être qui résulte du rapprochement entre deux êtres permet de faciliter ce que les différences affichent comme insurmontables. Même le chat des sœurs, Mustafa, se liquéfie sous les caresses de Sai : « Mustafa's bones seemed to be dissolving under Sai's stroking, and he twirled on his knees in a trance, eyes closed, a mystic knowing neither one religion nor another, neither one country nor another, just this *feeling* » (128). Ces deux exemples de fusion corporelle proviennent du contexte de débat sur les frontières géographiques et les différences ethniques, animé par Noni, Lola et Mrs. Sen au chapitre 21. Dans ce débat, l'accent mis sur l'importance des frontières révèle une peur latente du mélange, de la contradiction et du multiple. Le discours de Mrs. Sen en est un exemple probant : « “More muslims in India than in Pakistan. They prefer to multiply over here. You know, that Jinnah, he ate bacon and eggs for breakfast every morning and drank whiskey every evening. What sort of Muslim nation do they have?” » (130). Les images de fusion corporelle qui rythment le dialogue – « Gyan and Sai would have melted into each other like pats of butter [...] » (129) – trouvent leur pendant dans le discours obsessionnel sur la reproduction sexuelle – « Mrs. Sen : “No self control, those people. Disgusting.” / Noni: “Everyone is multiplying. Everywhere. You cannot blame one group over another” » (129) – et la peur du double : « “With that Koran, who can be surprised? They have no option but to be two faced” » (130).

Dans ce chapitre, le texte joue sur sa propre dualité ; il évoque la peur du double comme il décrit le plaisir de la fusion. L'éradication du multiple est un rempart contre la confusion et l'invasion, et c'est ce à quoi se raccroche Lola – à petite échelle : « Each day of his fecund season scores of tiny souls lost their brief lives to Lola's poisons. Mosquitoes, ants, termites [...] beetles. Yet, what did it matter? Each day a thousand new ones were born....Entire nations appeared boldly overnight » (123). Le caractère vain des efforts de Lola est souligné dans le texte, car le monde est par nature multiple, non unique. La mise à distance est multiple – voilà un roman qui expose ses limites, à la fois internes (au niveau de la narration) et externes (au niveau de la structure). La mise à distance est également politique – il s'agit d'écrire l'instant de bascule qui présage le chaos.

b) Le réveil du nationalisme

Le roman semble happé par l'Histoire – une Histoire qu'il ne maîtrise pas, qu'il regarde de loin et qui lui semble difficile à saisir. Les revendications du mouvement Gorkha sont d'ordre nationaliste et sont divulguées par l'intermédiaire d'un long discours sur la place du marché de Kalimpong au chapitre 26. Dans ce discours, les Népalais d'Inde revendiquent la création d'un territoire, le Gorkhaland, qui en vertu de la mémoire collective, est dûment mérité. Le déplacement forcé des populations est dénoncé et le désir de « reterritorialisation » au sein d'un pays considéré comme acquis est clairement formulé. L'enjeu est clairement identitaire : estimant avoir été « déplacés », il s'agit désormais pour les Népalais de regagner un sentiment d'appartenance, plus exactement de « demeurer » là où ils ne peuvent pas « être » – car dans le déplacement, l'identité a été fracturée. Cet appel à la création des frontières a notamment pour but de résoudre les injustices et de compenser les dépossessions : « “In our country, the country we fight for, we are treated like slaves. Every day the lorries leave bearing away our forests, sold by foreigners to fill the pockets of foreigners. Every day our stones are carried from riverbed of the Teesta to build their houses and cities” » (159). Les Népalais estiment que leur territoire est pillé ; ils en ont dépossédé et cela renforce leur sentiment de déplacement. Le discours qu'ils prononcent s'infiltré littéralement dans l'espace public en emportant les individus sur son passage : « Without any effort at all, Gyan found himself sliding along the street of Marwari merchants [...]. They flowed by the antique shop [...]; past the Newari silversmiths; a Parsi homeopathic doctor » (156-157). A ce moment précis, la force du

groupe se trouve dans l'anéantissement des individualités ; ceux qui le constituent ne sont plus qu'un seul être – « On the strength of those pushing behind, and with the momentum of those who went before, they melded into one single being » (156) – et ils ne sont plus qu'une seule voix, à en juger par le caractère impersonnel du discours : « A man clambered up on the bench : “In 1947, brothers and sisters, [...]” » (158).

Gyan, qui se trouve par hasard sur la place du marché, est emporté par le mouvement comme il est emporté par le discours. Le marché, lieu de socialisation et d'échange mais aussi lieu traditionnel d'échange des denrées et des objets, devient le lieu de négociation des identités et de l'Histoire. En outre, au travers de son discours historique rassembleur, le GNLFF *construit* la nation, au vu de ce que suggère Akhil Gupta dans *The Anthropology of Space and Place* : « Taking an implicit omniscient perspective, “a national narrative seeks to define the nation, to construct its (typically continuous and interrupted) narrative past in an assertion of legitimacy and precedent for the practises of the narrative present – its own relation of the national ‘story’ most especially” » (Gupta 2003, 329). La foule – ou du moins Gyan – est absorbée par l'Histoire écrite/dite sous ses yeux : « Then he shouted along with the crowd [...] and he was pulled back into the making of history » (TIL 157). La demande d'un territoire s'impose comme le dernier rempart d'une population dispersée. Le désir d'ancrage physique va de pair avec le désir d'ancrage identitaire, cependant la quête serait plus d'ordre symbolique que rationnel : « If places are no longer the clear supports of our identity, they nonetheless play a potentially important part in the symbolic and psychical dimension of our identifications. It is not spaces which ground identifications, but places [...] Place is space to which meaning has been ascribed » (Gupta 2003, xii). Les Gorkhas revendiquent un lieu auquel ils ont déjà donné un nom – le Gorkhaland – et dans lequel ils investissent leur énergie, leur culture et construisent leur vie depuis plusieurs générations. De plus, leurs ancêtres ont combattu dans le monde et ont donné leur vie à la guerre, au nom de l'empire britannique. Au même titre que la forteresse du juge, la revendication d'un état correspond à celle d'un ancrage pour pallier le sentiment de déplacement. Le désir de séparation qui anime les rebelles donne une dynamique au roman – entre acceptation et résistance. Se dessine alors une Histoire incontrôlable avec laquelle le récit prend ses propres distances : Gyan est pris par l'Histoire plus ou moins à son corps défendant car il s'agit ici d'une insurrection – à l'image de l'insurrection des Gorkhas à Cho Oyu.

Les personnages possèdent divers moyens de s'ancrer et de se protéger, entre forteresse et mise à distance – il s'agit dans tous les cas de trouver un refuge, ceci étant le signe d'une désorientation initiale. Seulement, les remparts auxquels les personnages s'accrochent sont instables et menacent pour la plupart de s'effondrer. Le roman met en lumière l'impasse dans laquelle certains s'engouffrent aveuglément car ils sont fermement attachés à des valeurs qui appartiennent plus au passé qu'à la fin du XX^e siècle.

III. Vers l'impasse

3.1 *Entre authenticité et solidité*

a) Une quête de clarté

Pour résister à un environnement qui leur est étranger, certains personnages sont mus par une ligne de conduite. A l'ère de la mondialisation où les repères culturels sont brouillés et où les individus sont sans cesse déplacés, mettre de l'ordre dans ses idées est un moyen d'échapper à la confusion régnante. Dans « *“Solid Knowledge” and Contradictions in Kiran Desai's The Inheritance of Loss* », David Wallace Spielman explique que l'une des problématiques du roman réside dans le degré de capacité d'adaptation – et de volonté – des personnages à un monde qui leur échappe : « I shall argue that whether the characters should embrace cultural adaptability is of crucial importance to the novel. Desai explores both sides of the issue and ultimately challenges the desirability of assimilation and the wisdom of maintaining difference [...] » (Spielman 2010, 75). Maintenir la différence pour échapper à l'assimilation et à l'absorption des contradictions est un moyen de maintenir une identité que l'on envisage en terme d'unité et de fixité. Le roman illustre le désir de résistance face à la contradiction environnante au travers de principes immuables. Comme le suggère Spielman, ces principes sont de l'ordre de la croyance et non des faits : « Many of the characters do not deal with contradictions particularly well and prefer (usually unwisely) to avoid challenges to the things they *believe* to be true [...] Some of them do not think of identities as very fluid at all. Instead, they struggle to establish “solid knowledge” [...] not to indicate truth but what the characters believe to be true » (Spielman 2010, 75). Dès le début de son périple New Yorkais, Biju se raccroche à ses préjugés pour réussir à se positionner dans une situation qui lui est inconnue et qui est pour le moins destabilisante. Alors qu'il travaille dans un restaurant appelé le *Stars and Stripes Diner*, Biju se retrouve « engouffré » dans un brassage de nationalités que sa faible connaissance du monde ne lui permet pas d'appréhender. Seule l'arrivée du Pakistanais lui donne l'espoir de se sentir moins démuni et de clarifier sa pensée : « There was a whole world in the basement kitchens of New York, but Biju was ill-equipped for it and almost

relieved when the Pakistani arrived. At least he knew what to do. He wrote and told his father » (TIL 22). Pour Biju, la haine des pakistanais est un héritage culturel et familial. S'il fait rapidement part de la situation à son père, c'est qu'il cherche probablement un appui dans sa ligne de conduite – ce qui ne manque pas d'arriver : « The cook was alarmed. What kind of place was he working in? [...] / “Beware,” the cook wrote to his son. “Beware. Beware. Keep away. Distrust” » (22). L'avertissement du cuisinier annonce l'imminence d'une tragédie. Son inquiétude démesurée a un effet comique car elle crée un décalage avec la situation réelle. Kiran Desai montre la vacuité de l'argumentation en faveur de la haine : « *Desis* against Pakis./ Ah, old war, best war—/ Where else did the words flow with an ease that came from centuries of practise? How else the spirit of your father, your grandfather, rise from the dead? » (23). Ici l'héritage familial et les « bonnes vieilles habitudes » sont valorisées au profit de la rencontre et de l'expérience, car les préjugés s'avèrent plus faciles et plus immédiats que la confrontation à la réalité. La remise en question n'a pas lieu d'existence car la (pseudo)-universalité des connaissances prime sur le reste : « Here in America, where every nationality confirmed its stereotype— » (23). Le chapitre se conclut sur une impossible rencontre entre deux mondes, à l'image d'une impossible remise en question : « Paki one way, Biju the other way. Rounding the corner, meeting each other again, turning away again » (23).

Pourtant, la rencontre de Saeed-Saeed vient bouleverser la forteresse de principes de Biju car en plus d'être sympathique, ce dernier défie toutes les étiquettes : « The flexibility Biju finds in Saeed makes Biju question his own rigidity, his comfort with falling back into prejudices » (Spielman 2010, 80). Biju tente alors de rationaliser les informations : « Saeed was kind and he was not Paki. Therefore he was OK? / The cow was not an Indian cow ; therefore it was not holy? / Therefore he liked muslims and hated only Pakis? Therefore he liked Saeed, but hated the general lot of Muslims? / [...] No, no, how could that be and— » (76). Le dilemme porte également sur les origines ethniques de Saeed : « Therefore he hated all black people but liked Saeed? » (76) car à la fois noir, musulman et mangeur de bœuf, Saeed réunit à lui seul ce que Biju rejette entièrement. Pourtant, comme beaucoup d'autres, Biju trouve du soutien dans la personne « solide » qu'incarne Saeed-Saeed : « Biju was overcome by the desire to be his friend, because Saeed Saeed wasn't drowning, he was bobbing in the tides. In fact, a large number of people wished to cling to him like a plank during a shipwreck – not only fellow Zanzibaris and fellow illegals but Americans, too [...] » (TIL 76). Les métaphores du naufrage et de la noyade sont récurrentes dans le roman – Kiran Desai y parle souvent plus de la survie que

de la vie. Le monde de *The Inheritance of Loss* s'effrite lentement tandis que les personnages s'accrochent pour ne pas sombrer.

La figure de Saeed mise à part, la haine de Biju envers tous ceux qui ne sont pas indiens contribue à former sa carapace : « This habit of hate had accompanied Biju, and he found that he possessed an awe of white people who arguably had done India great harm, and a lack of generosity regarding almost everyone else, who had never done a single harmful thing to India » (77). L'univers de Biju se limite à ce qu'il connaît tandis que ce qu'il ignore est rejeté. Kiran Desai décrit un monde habité par la haine de l'autre, et en l'occurrence, par la haine des Indiens : « In Madagascar, if they could, they would throw them out./ In Nigeria, if they could, they would throw them out./ In Fiji, if they could, they would throw them out. / In China, they hate them. / In Honk Kong. / In Germany. / In Italy. / In Japan [...] » (77). La répétition de la tournure de phrase « In...,if they could, they would » dans laquelle le nom d'un pays vient se substituer à l'autre au fur et à mesure, reflète le caractère à la fois impersonnel et facile de la haine. A partir de la phrase « In China, they hate them », la répétition s'arrête pour laisser place à la reprise de la préposition « In » suivie du nom d'un pays. Les phrases sont réduites et érodées, comme si l'essentiel n'avait pas besoin d'être dit pour être deviné – la haine est sous-entendue et elle est intuitive. Ici, l'énergie de l'écriture n'a d'égale que la puissance et la facilité de la haine.

Pour pallier une ambiguïté grandissante, Biju s'attèle à se construire une clarté de principes. Le restaurant *Brigitte's* dans lequel le personnage est employé, au chapitre 22, ne sert que des steaks-frites-salade. Pour Biju, le malaise est grand car les clients sont en majorité d'origine indienne – et sont par conséquent consommateurs de bœuf. De ce fait, l'authenticité culturelle de son pays est remise en question. Odessa, sa patronne, lui fait d'ailleurs une remarque qui met en exergue une certaine ambiguïté : « “You know, Biju,” she said, laughing, “isn't it ironic, nobody eats beef in India and just look at it—it's the shape of a big T-bone” » (135). Biju, qui apprend à contre-cœur à faire griller des steaks, se raccroche à l'idée même de principe pour se détacher de ce qu'il voit au quotidien et pour ne pas se laisser confondre et se confondre lui-même avec ses pairs : « One should not give up one's religion, the principles of one's parents and their parents before them. No, no matter what. You had to live according to something » (136). De ce fait, Biju s'inscrit dans une continuité familiale et culturelle stricte, se rendant imperméable au changement. Ainsi, il entame une quête de pureté en partant à la recherche d'un restaurant qui n'affiche pas de bœuf au menu – il trouve finalement le *Gandhi's Café*, restaurant tenu par Harish-Harry qui joue la carte de l'authenticité sur tous les fronts en offrant de son restaurant l'image

d'une carte postale de l'Inde. Cependant, la quête d'authenticité et de pureté s'avère infructueuse, et présage le retour définitif de Biju en Inde.

b) Une nécessaire virilité

La masculinité, mais surtout la virilité, sont des enjeux de taille dans *The Inheritance of Loss*. Le premier enjeu consiste à rejeter ce qui s'apparente à de la féminité. D'après Ashis Nandy dans *L'ennemi Intime : Perte et Retour à Soi sous le Colonialisme*, la féminité a été dévaluée par l'impérialisme britannique : « Depuis le XVII^e siècle environ, les aspects hypervirils et sursocialisés de la personnalité européenne avaient graduellement supplanté les traits culturels désormais assimilés à la féminité, à l'enfance, et ultérieurement, au « primitivisme » (Nandy 2007, 80).

Lorsqu'il revient en Inde après l'obtention de son diplôme universitaire à Cambridge, le juge désire être reconnu en tant que *gentleman*. Fier et confiant dans ses raffinements, le jeune homme est le produit d'une éducation occidentale et coloniale. Cependant, il se voit humilié par sa famille alors qu'il cherche en vain la houppette manquante dans ses effets personnels. Obligé d'expliquer l'usage qu'il fait de cet instrument sur sa peau, Jemubhai doit se confronter à l'incompréhension et au fossé culturel qui le séparent de ses pairs : « “But what is missing?”/ “My puff.” / “What is that?” / He tried to explain. / “But what on earth is it for, baba?” [...] / “Pink and white what? That you put on your skin? Why?” » (TIL 167). Au lieu d'être pris au sérieux, Jemu déclenche l'hilarité, tandis que sa virilité est remise en question : « “Ha ha,” laughed a sister [...] “we sent you abroad to become a gentleman, and instead you have become a lady!” » (167). Humilié, déçu et en colère, cet incident bouleverse ses ambitions ainsi que les nouveaux remparts qu'il a soigneusement érigés pour édifier son identité de *gentleman*. L'identité sexuelle de Jemu est remise en question et pour échapper à la confusion, le futur juge a besoin de faire justice. Lorsqu'il découvre que l'auteur du vol n'est autre que sa jeune épouse Nimi, Jemu laisse éclater toute sa colère et sa violence. Pour réaffirmer sa virilité perdue, Jemu fait subir à son épouse des violences sexuelles – sous le regard de sa famille. La colère dont il fait preuve lui permet de camoufler son jeu de débutant : « Jemubhai was glad he could disguise his inexperience, his crudity, with hatred and fury—this was a trick that would serve him well throughout his life in a variety of areas—[...] » (169). Cependant, si Jemu sauve les apparences et l'honneur familial, le narrateur entreprend de désacraliser la soi-

disant virilité du jeune homme : « Ghoulishly sugared in sweet candy pigment, he clamped down on her, tussled her to the floor, and as more of that perfect rose complexion, [...] he stuffed his way ungracefully to her » (169). La description du jeune homme par le biais unique de ses appareils féminins contrebalance son « exploit ». Bien que les choses du sexe, – qui pour lui sont sales, bestiales et contraires à ses idéaux – provoquent en lui une répulsion – « it turned his civilized stomach » (170) – le juge s'y accoutume tout comme il s'accoutume à maltraiter Nimi, par simple revanche sur la vie : « He would teach her the same lessons of loneliness and shame he had learned himself » (170). Non seulement Nimi devient le souffre-douleur du juge, mais elle devient la garantie de sa virilité. A cet égard, le texte déshumanise le juge au plus haut point : « She grew accustomed to his detached expression as he pushed into her, that gaze off into middle distance, entirely involved with itself, the same blank look of a dog, or monkey humping in the bazaar [...] » (170). Jemubhai réaffirme son identité sexuelle par le biais d'un tempérament très violent – une violence qui va constituer peu à peu sa carapace.

La masculinité est un rempart qui permet à Gyan d'affirmer son identité d'homme adulte et d'échapper aux contradictions qui l'entourent. Il trouve refuge en s'engageant dans le mouvement Gorkha, comme l'indique Spielman : « Protesting the treatment of Gorkhas by Bengalis allows him to feel a sense of belonging and solidity » (Spielman, 2010, 83). Lorsqu'il voit le mouvement pour la première fois, Gyan est au marché, en train d'acheter du riz. En apparence très triviale, cette action, très concrète, se mêle à la réalité politique : « It was after new year when Gyan happened to be buying rice in the market that he heard people shouting as his rice was being weighed » (TIL 156). Jusqu'ici, son histoire d'amour avec Sai l'avait coupé, protégé du monde, comme indiqué au chapitre précédent : « Gyan and Sai's romance was flourishing and the political trouble continued to remain in the background for them » (140). Ce qui se produit au marché réveille Gyan d'une sorte de torpeur. Si ce chapitre révèle le basculement du jeune homme vers une sombre réalité, une part de Gyan est sceptique sur l'authenticité du mouvement : « Once they shouted, marched, was the feeling authentic? [...] The patriotism was false, he suddenly felt as he marched; it was surely just frustration—[...] But the men were shouting, and he saw from their faces that they didn't have his cynism. They meant what they were saying; they felt a lack of justice » (157). Le raisonnement de Gyan suit une logique antithétique dont le basculement réside dans la proposition : « But the men were shouting ». A cet instant, Gyan bascule à la fois dans l'espace de l'affectif et dans un espace sonore où les déchaînements annulent toute possibilité de réflexion. Pourtant, ces doutes persistent et son désir d'intégration au groupe

n'a pas la marque d'authenticité qu'il cherche tant, comme l'explique Spielman : « He demonstrates his ambivalence by going along with the movement without suppressing his doubts » (Spielman 2010, 84). Pour être intégré dans l'environnement hyper-viril des Gorkhas, Gyan doit refouler, rejeter ses comportements soi-disant efféminés ainsi que la figure féminine centrale de son entourage: Sai : « It was a masculine atmosphere and Gyan felt a moment of shame remembering his tea parties with Sai on the veranda, the cheese toast, queen cakes from the baker [...]. It suddenly seemed against the requirements of his adulthood. He voiced an adamant opinion that the Gorkha movement take the harshest route possible » (161). Malgré son ambivalence et la réalité de ses sentiments pour Sai, Gyan s'accroche, entre autre, à l'idée selon laquelle un homme ne peut être que masculin. La dureté qu'il prône met en valeur sa nouvelle identité. En outre, Gyan tente de construire son identité autour de deux données principales : sa virilité et son ascendance népalaise. La compagnie de Sai ne représente pas seulement des accointances avec une quelconque sphère féminine ; comme nous l'avons vu, Sai assume une double culture, et les activités qu'elle partage avec Gyan sont importées d'Occident. En s'ouvrant à la culture de Sai, Gyan s'est ouvert à des contradictions qu'il n'est finalement pas prêt à assumer : « Sai was [...] a reflection of all the contradictions around her, a mirror that showed him himself far too clearly for comfort » (262). En rejetant Sai, Gyan rejette l'image confuse mais réelle que lui renvoie la jeune fille de sa propre identité.

Quant à son désir de virilité, le jeune homme ne veut pas tant être l'incarnation du valeureux guerrier que trouver des repères pour pouvoir grandir : « What Gyan really wants is not to be a warrior, but simply to believe in something, to have solid knowledge and thereby to understand himself » (Spielman 2010, 84). Gyan est en quête d'un modèle et d'une identité au sein des Gorkhas – chose qu'il n'est apparemment pas en mesure d'obtenir dans son entourage proche. En effet, lorsqu'il raconte l'histoire de sa famille à Sai, l'évocation du père est soigneusement passée sous silence, que ce soit par Sai, Gyan, ou tout simplement le narrateur : « Then the story stopped. “What about your father?” What is he like?” Sai asked, but she didn't press him. After all, she knew about stories having to stop » (TIL 143). Au fil du temps, Gyan prend conscience du sens de son engagement au sein des Gorkhas et s'en effraie. Il traverse une crise des valeurs dont l'issue lui paraît insurmontable car là où il aurait voulu être un enfant, Gyan a toujours été considéré comme un homme : « He was angry that his family hadn't thought to ban him, keep him home. He hated his tragic father, his mother who looked to him for direction, had always looked to him for direction, even when he was a little boy, simply for being a male » (260). La

confusion des rôles ajoutée à celles des valeurs n'aide en rien le jeune Gyan à trouver le sens de sa vie : « But then, how could you have any self-respect knowing that you didn't believe in anything exactly? [...] How did you create a life of meaning and pride? » (260).

Gyan se raccroche à un absolu – il veut être un homme fort, authentique – pour trouver des réponses à ses questions existentielles. Quant au juge, il trouve sa masculinité dans la pratique de la violence. Enfin, à l'image de Gyan, Biju trouve une ligne de conduite dans des principes de pureté et d'authenticité. Un désir de solidité traverse le roman pour pallier une réalité des plus inconsistantes.

3.2 Un monde inconsistant

a) Une grande vulnérabilité

Sans réelle maison à lui, Biju déambule dans la ville de New York. Cette absence d'ancrage en tant que réalité physique est notamment la conséquence de sa condition d'immigré illégal exploité, occupant entre autre le sous-sol du restaurant de Harish-Harry. Les conditions de vie du jeune homme sont déplorables et Kiran Desai profite du nomadisme de Biju pour dénoncer une réalité qui se cache aussi bien que les immigrés illégaux : « At the Gandhi Café, amid oversized pots and sawduty sacks of masala, he set his new existence. The men washed their faces and rinsed their mouths over the kitchen sink [...]. At night they unrolled their bedding wherever there was room » (TIL 147). La maison, dans le sens strictement matériel, semble hors de la portée de Biju. Ce qu'il récupère de son sous-sol à Harlem pour s'installer au restaurant révèle son immense dénuement : « He had one bag with him and his mastress—a rectangle of foam with egg crate marking rolled into a bundle and tied with string » (146). De plus, il faut noter que le jeune homme reste très peu de temps dans les restaurants où il travaille ; licenciement ou démission, le nom de nombreux restaurants New Yorkais défile : « Biju at the Baby Bistro [...] / Biju at Le Colonial for the authentic colonial experience [...] / On to the Stars and Stripes Diner [...] » (TIL 21). Biju n'a donc à proprement parler pas d'ancrage. A la fois éloigné de sa patrie et confronté à un système culturel qu'il ne reconnaît pas et auquel il ne s'identifie pas, Biju, à l'image de Jemubhai en Angleterre, est déplacé. En ce sens, Biju est

un être « diasporique », comme l'explique Jayaraman : « The condition of diaspora is born out of a twin process ; it originates at the moment of displacement from familiar systems of knowledge, and develops into a lived phenomenon when other spaces emerge in a transnational sphere of communication » (Jayaraman 2011, 55).

Cependant, contrairement à ce dont on pourrait s'attendre, Biju ne semble pas remédier à son sentiment de déplacement : « The diasporic is actually born when his (her) sense of displacement triggers the desire to settle in the new spaces of domicile » (Jayaraman 2011, 55). L'absence d'ancrage physique révèle que Biju échoue à construire un « chez soi » aux États-Unis et par conséquent, à pallier son sentiment de déplacement. En outre, le concept de maison est censé se trouver dans « un ailleurs », selon Avtar Brah : « Where is home? 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 it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of “origin”. On the other hand, home is also the lived experience of a locality. Its sounds and smells, its heat and dust, balmy summer evenings [...] » (Brah 1996, 192). La nostalgie de Biju pour l'Inde est palpable à quelques rares moments, comme lors de cette évocation sensuelle au chapitre 17 : « Lying on his basement shelf that night, he thought of his village where he had lived with his grandmother [...] The village was buried in silver grasses that were taller than a man and made a sound, *shuu shuuuuu, shu shuuuuu*, as the wind turned them this way and that » (TIL 102). En replongeant dans ses souvenirs, Biju retrouve ses perceptions d'enfant ; la couleur, la hauteur et le bruit reflètent une approche sensible et enfantine du monde tandis qu'au chapitre 14, une scène des plus pathétiques (reflet d'une sombre réalité) lui rappelle sa tendresse pour l'Inde : « A homeless chicken also lived in the park. Every now and then Biju saw it scratching in a homey manner in the dirt and felt a pang for village life » (81).

Ainsi, Biju « réinvente » timidement son Inde tandis que d'autres immigrants investissent une grande énergie dans la « réinvention » : « Susheila Nasta points out that for the diasporic, “a desire to reinvent and rewrite home” is as strong “as the desire to come to terms with an exile from it” » (Jayaraman 2011, 55). Dans le roman, Biju demeure malgré les années en perpétuelle situation d'exil, et le désir de mettre fin à cet exil ne porte qu'un nom : la fuite. Contrairement au juge qui s'est construit une forteresse, Biju ne trouve d'échappatoire que dans le désir non assumé de rentrer. Son absence d'ancrage l'affaiblit petit à petit jusqu'à annihiler toute possibilité d'accomplissement : « In a space that should have included family, friends, he was the only one displacing the air » (TIL 268). Prisonnier d'un espace entre-deux, Biju est un personnage vulnérable, figé par ses principes,

évoluant dans un environnement qui menace la stabilité de son identité et de ses acquis sans maison physique ou imaginaire, et au milieu d'une communauté indienne disparate.

La vulnérabilité des personnages et de leur environnement se manifestent également au travers de très nombreuses métaphores. Ceux qui cherchent la solidité sont souvent pris au piège par une réalité fluide et instable. Le sentiment amoureux, par exemple, tient une place toute particulière dans *The Inheritance of Loss*. Gyan et Sai, au paroxysme de leur relation, se décomposent pour ne plus faire qu'un être : « Gyan and Sai would have melted into each other like pats of butter—how difficult it was to cool and compose themselves back into their individual beings » (TIL 129). Seulement, Gyan, s'éloignant de ses premières effusions pour rejoindre les rebelles, prend soudain conscience du caractère instable de l'amour, comme si ses sentiments soigneusement refoulés allaient refaire surface de manière inéluctable : « But so fluid a thing was love. It wasn't firm, he was learning, it wasn't a scripture » (177). Insaisissable, le sentiment amoureux effraie Gyan car il ôte tout moyen de contrôle – et de clarté de principe. Amère d'avoir été abandonnée par Gyan, Sai idéalise pour sa part la prise de risque qui a accompagné la mise à nu de leurs sentiments : « They had touched each other as if they might break, and Sai couldn't forget that » (249). Dans cette rencontre des corps, les carapaces ont été détruites pour laisser place à une très grande vulnérabilité. En outre, lorsque Jemubhai se confronte à sa jeune épouse à son retour d'Angleterre, il tente de supprimer ce qui l'a rendu vulnérable dans le passé : « He did not like his wife's face, searched for his hatred, found beauty, dismissed it. Once it had been terrifying beckoning thing that had made his heart turned to water, but now it seemed beside the point. An Indian girl could never be as beautiful as an English one » (168). Le jeune homme, autrefois sensible à la beauté de sa jeune épouse, rendu malléable par ses premiers émois amoureux, s'est finalement endurci au point de ne plus jamais laisser entrer la jeune femme dans sa forteresse intérieure. La référence à la beauté indienne dépassée par les canons occidentaux nous rappelle que Jemu tente de supprimer sa propre indiannité – que la jeune Nimi lui rappelle par sa simple présence : « He projects onto her that which he rejects in himself. He is not English, but distinguishing himself from his Indian wife makes him feel less Indian. Unfortunately, his marriage to her is a constant reminder that he not in fact English. Everything about her seems Indian to him » (Spielman 2010, 77). Si la fluidité est par définition ce qui épouse la forme de son contenant, il est aisé de comprendre pourquoi le sentiment amoureux – que Kiran Desai exprime principalement au travers de la fluidité – effraie tant ceux qui recherchent le contrôle, la solidité et l'unité.

Phénomène naturel et métaphore très présente dans le roman, le brouillard est, entre autre, symptomatique de l'égarement des personnages. Au chapitre 40, Sai, très affectée par sa confrontation avec Gyan, rentre à Cho Oyu sous le poids de la honte, de l'amertume et des préludes d'un immense chagrin d'amour : « She walked home very slowly, sick, sick. The mist was thickening, smoke adding to the dusk and the vapor » (TIL 262). Le chapitre suivant, relatant la détresse paroxystique de Biju, commence ainsi : « The sky over Manhattan was messy, lots of stuff in it, branches and pigeons and choppy clouds lit with weird yellow light » (266). Miroir de la confusion et de la perte, le brouillard rappelle que la solidité vers laquelle tendent certains est dérisoire car leur vulnérabilité est aussi naturelle que les phénomènes atmosphériques. Egarés, nous avons vu que les personnages tentaient de définir leur espace en traçant des limites. Dans le roman, le brouillard efface malicieusement tout ce que les hommes ont tenté d'ériger pour se séparer les uns des autres. Le premier chapitre du roman met en scène la fluidité des espaces : « A great amount of warring, betraying, bartering had occurred; between Nepal, England, Tibet, India, Sikkim, Bhutan ; [...] —despite, ah, the mist charging down like a dragon, dissolving, undoing, making ridiculous the drawing of borders » (9). Dans le même chapitre, le brouillard engloutit Cho Oyu et tout ce qui se dresse sur son passage : « The gray had permeated inside, as well, settling on the silverware, nosing the corners, turning the mirror in the passageway to cloud » (2). Etablie au premier chapitre, cette mise en scène a des airs d'avertissement : les personnages du roman comme leurs idéaux seront engloutis, pouvant difficilement lutter contre l'inéluctable. Marie Nelson voit dans le brouillard une métaphore de l'unification et de la séparation : « The mist fills the air and intertwines everything it touches, but at the same time it obscures objects and people, separating everything as well » (Nelson 2008, 68). Si l'on suit cette hypothèse, le brouillard est le reflet de la situation précaire des personnages : unis par leur humanité mais seuls pour affronter la vie.

Si les personnages se raccrochent à des illusions de solidité, ils sont en revanche aveugles quand ce qui leur paraît solide n'est en réalité qu'illusion. Le mouvement Gorkha réussit à destabiliser la vie des habitants de Kalimpong alors que dès le premier chapitre, la narration met en garde le lecteur sur l'inconsistance du mouvement. Leur tenue en premier lieu, tient du cliché : « They had come [...] in leather jackets from the Kathmandu black market, khaki pants, bandanas—universal guerilla fashion » (TIL 4). Quelques lignes plus loin, le narrateur nous informe lui-même que ces soldats sont ridicules : « Despite their mission and their clothes, they were unconvincing. The oldest of them looked under twenty,

and at one yelp from Mutt, they screamed like a bunch of schoolgirls [...] » (4). Pourtant cet émasculat symbolique, n'empêchent pas les rebelles d'inspirer la crainte. Ils jouent en effet un rôle dans lequel ils sont très persuasifs. D'ailleurs, la métaphore la plus associée à leur égard est celle du cinéma : « This was classic cinema set in Kulu-Manali or, in preterrorist days, Kashmir, before gunmen came bounding out of the mist and a new kind of film had to be made » (5). La bande de guerriers ne fait que reproduire ce qu'elle a vu dans les films – et elle n'a absolument rien d'authentique. Chacun rentre dans son rôle et en particulier le cuisinier qui joue admirablement le rôle de la victime – pour avoir répété le numéro plusieurs fois dans sa vie : « His lines had been honed over centuries, passed down through generations, for poor people needed certain lines [...]. These familiar lines allows the boys to ease still further into their role, which he he handed to them like a gift » (6). Habités à répéter les mêmes gestes dans un éternel présent, les habitants de Cho Oyu confortent malgré eux les jeunes soldats dans leur répétition de la violence.

Dans un environnement où chacun a un rôle à jouer pour éviter que tout s'effondre, où les habitants ne perçoivent pas l'avenir, et encore moins le progrès, il n'est pas étonnant qu'un cycle de violence s'abatte sur la ville de Kalimpong.

b) Un avenir impossible

Dans un présent à première vue inconsistant, le passé reste un point d'ancrage ainsi qu'un symbole de grandeur pour les personnages. Lola et Noni sont nostalgiques de l'empire, Biju rêve à l'Inde de son enfance, tandis que le cuisinier transmet des souvenirs littéralement altérés par son imaginaire afin de rendre son présent acceptable. Le roman met en lumière un présent qui ressemble dangereusement à une impasse. Sai, par exemple, s'inquiète de ne jamais vivre sa vie : « She'd have to propel herself into the future by whatever means possible or she'd trapped forever in a place whose time had already passed » (TIL 74). A la fleur de l'âge et dotée d'une inclination à découvrir la vie, Sai désire s'échapper d'un endroit où il ne se passera probablement plus jamais rien – comme si ce qui devait avoir lieu avait déjà eu lieu, et ce de façon irrémédiable. La métaphore de l'impasse est d'ailleurs récurrente dans le roman, elle est présente dès l'incipit : « They sipped and ate, all of existence passed over by nonexistence, the gate leading nowhere [...] » (4) ainsi que dans le chapitre 18 : « The world vanished, the gate opened onto nothing – no Gyan around the bend of the mountain – and that terrible feeling of waiting released its stranglehold »

(107). L'insoutenable attente, le temps suspendu et l'impasse constituent le lot quotidien des personnages. Le présent, prêt à s'effondrer, n'est soutenu que par l'image d'un passé certes lointain, mais glorieux : « Cho Oyu might be crumbling, but it had once been majestic ; it had its past if not its future, and that might be enough [...] » (257). Le présent est donc ruine, vestige d'un passé dans lequel l'identité trouve refuge – l'avenir semble donc hors d'atteinte.

Lorsqu'au chapitre 31, Lola, Noni, Uncle Potty, Father Booty et Sai se rendent à Darjeeling pour se procurer des livres, la ville semble ne tenir que par un fil : « The weight of more concrete pressing downward had spurred the town's lopsided descent and caused more landslides than ever. As you approached it, it looked like a garbage heap rearing above and sliding below, so it seemed caught in a photostill, a frozen moment of its tumble » (196-7). Ce qui est issu de la modernisation semble par nature précaire – et artificiel. Des éléments modernes ont été greffés sur des vestiges ; le résultat est monstrueux, au sens étymologique du terme. Le jugement de Lola et Noni est sans appel : « “Darjeeling has really gone downhill” » (197). L'image de la décadence vient supplanter celle de la modernité, dressant le portrait d'un monde éternellement en ruine. Au chapitre 30, lorsque Biju se rend à Katmandou, il découvre une ville ancestrale prise au piège par l'assaut d'une modernité précaire qui menace de tout entraîner dans sa chute : « Kathmandu was a carved wooden city of temples and palaces, caught in a disintegrating tangle of modern concrete that stretched into the dust and climbed into the sky » (181). La pseudo-modernité favorise la détérioration, voire la destruction d'un précieux héritage. En outre, lorsque Sai découvre l'aspect de la maison de Gyan au chapitre 40, elle est consternée par le décalage qui subsiste entre le jeune garçon et son environnement : « The house didn't match Gyan's talk, his English, his looks, his clothes, or his schooling. It didn't match his future » (256). Et en effet, ce que voit Sai est une maison condamnée, une maison qui n'appartient ni au passé, ni au futur, seulement bloquée à un point de non-retour, une sorte d'impasse architecturale à elle seule : « The upper story of the house was unfinished, presumably abandoned for lack of funds, and, while waiting to stockpile enough to resume building, it had fallen into disrepair; no walls and no roof [...] » (255). Kiran Desai pointe du doigt la paupérisation et la banalisation qui en est faite : « There were houses like this everywhere, of course, common to those who had struggled to the far edge of the middle class—just to the edge, only just, holding on desperately—but were at every moment being undone, the house slipping back [...] into something truly dismal—modernity proffered in its meanest form, brand new one day, in ruin the next » (255-6). La maison de Gyan, comme tant d'autres

nous dit-on, projette une lumière crue sur d'impossibles avancées sociales. Le progrès semble hors d'atteinte pour les petites gens, il appâte mais entraîne ses proies dans sa chute. La modernité qui s'érige sur la poussière est un amas caché de poussière, une bombe à retardement.

A l'image de leur environnement, les personnages du roman se sont construits des remparts artificiels sur des bases précaires à l'aide de matériaux inadaptées. Au-delà de la paupérisation qu'entraîne le désir de modernité, le roman remet en question l'idée même de construction. Si le présent est inconsistant et précaire dans le monde que nous décrit Kiran Desai, cela signifie que les bases sur lesquelles il a été construit ne sont pas solides. Si le présent menace de s'effondrer, c'est non seulement parce que le futur est « hors-champs » mais également parce que le passé qui a été idéalisé et refoulé revient inéluctablement pour bouleverser ses constructions artificielles. Le retour du passé et l'inéluctable effondrement des ruines et des remparts auxquels les identités se sont accrochées présagent une perte immense, une perte en héritage.

Partie 2

-

De l'effritement à l'effondrement

I. Le retour

1.1 *Les conditions d'un retour*

a) **Entre-deux**

Alors qu'il monte à bord d'un paquebot en direction de l'Angleterre, Jemu à peine âgé de vingt-ans voit peu à peu disparaître tous ceux qui sont restés à quai, dont son père. Le jeune homme entre alors dans le processus d'effacement de son passé tandis que la traversée de l'océan devient plus qu'un simple voyage ; elle matérialise l'entrée définitive de Jemu dans un espace d'entre-deux situé entre l'Inde et l'Angleterre, plus précisément entre son identité indienne et son identité anglaise ou encore entre la figure du colonisé et celle du colonisateur – des extrémités à jamais inatteignables et inconciliables. D'ailleurs, peu avant son départ de la gare de Piphit – en direction de Bombay – le futur juge assiste à une sérénade donnée en son honneur par les membres retraités d'une fanfare. Symboliquement, les musiciens se tiennent dans l'espace qu'occupera Jemu toute sa vie : « They had stood on the platform between benches labeled “Indians Only” and “Europeans Only,” dressed in stained red coats with dull metallic ricrac unraveling about the sleeves and collars » (TIL 36). Les musiciens occupent l'espace qui marque la ségrégation entre les Indiens et les Européens – comme s'ils voulaient la maintenir – tandis que la saleté et la vétusté de leur tenue révèlent leur attachement et leur appartenance à une époque que l'on veut croire immuable, malgré la marque du temps et les bouleversements à venir. Nous sommes en 1939, la décolonisation se prépare lentement et le narrateur attire notre attention sur le fait que les membres de la fanfare sont les vestiges (nostalgiques) d'une période qui touche à sa fin. Le départ de Jemu est donc placé sous le signe de l'héritage colonial, de l'attachement au passé. Bien qu'il n'ait que vingt ans lors de son départ, Jemu est déjà un vestige qui a l'océan pour unique horizon – cela présage son impossible ancrage.

Jemu désire être quelqu'un qu'il ne peut pas être tout en rejetant celui qu'il est déjà – il se situe par conséquent dans un espace liminal au vu de la définition de Monika Fludernik dans *Hybridity and Postcolonialism* : « The concept of the liminal is first introduced in the context of the imaginary relation of identification between self and other

which is a relation based on a fantasy of possession of the other in terms of a desire for the Other [...] The 'liminal' problem of colonial identity is figured in relation to the other » (Fludernik 1998, 34). Si « l'autre » dont parle Fludernik hante Jemu, il n'est cependant pas identifiable – celui que le jeune homme désire être reste aussi obscur pour le personnage lui-même que pour le lecteur. En revanche, au vu de ses accointances avec l'empire britannique, l'identité de Jemu se construit en relation d'identification avec « le colonisateur » – bien qu'à proprement parler, il n'y ait aucune figure de ce type dans le roman. Fludernik explique que « l'autre », figure coloniale, n'est pas le problème en soi : « It is not the colonialist Self or the colonized Other, but the disturbing distance in-between that constitutes the figure of colonial otherness – the white man's artifice inscribed on the black man's body » (Fludernik 1998, 34). L'artifice dont parle Fludernik fait écho à celui qu'utilise Jemu pour éclaircir sa peau – la houppette. Pour Jemu, l'altérité coloniale (que Fludernik nomme « colonial otherness ») se situe dans l'entre-deux, à la charnière de sa peau noire et de sa poudre. Cette distance est inquiétante (« disturbing ») car elle laisse non seulement place à l'ambiguïté mais aussi à la difficulté de construire son identité.

b) Étranger à soi-même

Si Jemu se situe toute sa vie entre deux rives, il en prend douloureusement conscience lors de son retour d'Angleterre. Alors que l'épisode durant lequel le personnage cherche sa houppette met en danger sa virilité, cet incident remet également en question son identité corporelle, ou plus précisément selon les termes de Frantz Fanon, son « schéma corporel ». D'après le critique, il y aurait *a priori* une distance (inquiétante) entre le corps et le monde extérieur : « Dans le monde blanc, l'homme de couleur rencontre des difficultés dans l'élaboration de son schéma corporel [...] Tout autour du corps règne une atmosphère d'incertitude certaine » (Fanon 1995, 89). De manière parallèle, de retour dans le « monde indien », Jemu rencontre des difficultés dans la construction de son schéma corporel car il échoue dans la tâche de faire reconnaître à sa famille les vertus de la houppette et l'importance d'avoir la peau plus claire pour prétendre être le parfait *gentleman* anglais. En outre, le jeune homme subit un choc culturel après avoir passé cinq années en Angleterre. Il regarde l'Inde comme une contrée « exotique », tel un touriste européen : « He sat up, fidgeted, looked at the findged dinosaur, purple-beaked banana tree with the eye of one seeing it for the first time. He was a foreigner—a *foreigner*—every bit

of him screamed » (TIL 166-7). Le bananier en forme de dinosaure que voit le jeune homme suggère que des millions d'années symboliques le séparent de l'Inde. Dans son esprit, le pays appartient à un passé révolu dans lequel l'homme – et par conséquent la civilisation – n'existent pas. Cette distance s'accroît avec le mot « foreigner » ; il est répété et mis en italique comme s'il appartenait à une autre culture, comme s'il fallait s'en détacher (au vu de la place du mot entre des espaces insécables) ou encore comme si Jemu était désormais conscient d'être doublement étranger, à la fois en Angleterre et dans son pays natal. Le juge, se sentant étranger dans son pays d'origine car incapable de s'adapter après avoir troqué une identité pour une autre, voit l'Inde se transformer en « espace diasporique », ou plus précisément en un espace qui lui procure le sentiment troublant d'être chez lui sans être chez lui : « This sense of “unheimlich” or the feeling of “unhomely” at home makes the diasporic to both belong and unbelong [...], and when he tried to negotiate his identity from within this space, he finds himself trapped in a familiar yet strange, comfortable yet distressing location where all his experiences become uncanny » (Jayaraman 2011, 56). Il s'agit bien pour le jeune homme fraîchement débarqué d'Angleterre de « négocier » sa nouvelle identité de soi-disant *gentleman*, se devant désormais de prouver sa supériorité vis-à-vis des autres Indiens et de défendre sa virilité.

Les sensations contradictoires qu'évoque Jayaraman envahissent notamment Jemu lorsque la polémique autour de sa houppette est créée. Jemu a, par exemple, conscience que la poudre rose et blanche qu'il utilise n'existe pas en Inde ; il ne peut pourtant pas s'empêcher de mépriser l'ignorance de sa famille à ce sujet et de s'irriter à l'écoute de leur accent : « They all said powder puff in English, for, naturally, there was no Gujarati word for this invention. Their very accents rankled the judge. “Pauvdar Paaf,” sounding like some Parsi dish » (TIL 167). Jemu, pourtant habitué aux accents indiens, voit dans la prononciation du mot « powder puff » une sévère dévaluation de l'objet. Produit raffiné de *gentleman*, la houppette est transformée, par l'intermédiaire de la prononciation, en met banal – plus précisément en met local, donc Indien – et Jemu ne peut supporter cette confusion des genres, ou encore cette confusion des classes car il se sent appartenir à une élite tandis qu'il dédaigne ses pairs restés au bas de l'échelle sociale. Le futur juge est donc en état d'alerte alors qu'il ne reconnaît plus – plus précisément qu'il ne veut plus reconnaître – ce qui lui est fondamentalement familier.

L'expérience de Jemu à l'autre bout du monde et son retour en Inde ne coïncident pas et ne se rejoignent d'ailleurs jamais. Contrairement à ce que défend Jayaraman, nous pensons que les espaces entre lesquels se trouve Jemu ne sont pas tant interactifs que

statiques et figés dans un système de pensée coloniale. Néanmoins le retour de Jemu favorise effectivement la rencontre de deux mondes ; mais elle se révèle infructueuse et douloureuse : « Kiran Desai's portrayal of Jemubhai [...] is an example of attempts a diaporic makes to negociate his sense of masculinity in the interactive spaces of the local and the global. Jemubhai's experiences succinctly captures the persistence of the “unhomely” in the home space and crack his identity » (Jayaraman 2011, 57). La fissuration de l'identité de Jemubhai dont parle le critique est enclenchée lors de ce choc des cultures. Bien que Jemu se construise par la suite une forteresse physique (Cho Oyu) et psychique, l'effondrement est annoncé tandis que l'effritement a commencé. A l'image des ambitions du jeune Jemu, celles de Biju vont, elles aussi, petit à petit s'effondrer.

1.2 L'obsession du retour

a) Du rêve à la désillusion

Le parcours de Biju n'a rien d'original pour un jeune homme issu du tiers-monde. Il a comme beaucoup, tenté sa chance pour s'assurer une vie meilleure. Le cuisinier pour sa part, vit par procuration la soi-disant réussite de son fils et rêve secrètement que la prospérité de ce dernier fera la sienne : « Eventually Biju would make enough and the cook would retire. He would receive a daughter-in-law to serve him food, crick-crack his toes, grandchildren to swat like flies » (TIL 17). A travers l'ascension sociale de Biju, le cuisinier rêve à un cliché rassurant tandis qu'il caresse l'espoir de combler sa solitude et d'avoir un jour une descendance – un désir d'accomplissement qui semble impossible à assouvir autrement. Si le cuisinier a de grandes ambitions pour son fils, ce dernier ne manque pas de les flatter et de les entretenir. Les deux personnages s'inventent une routine rassurante dans laquelle leurs rêves sont à l'abri de la réalité : « But also Biju's letters traced a string of jobs, they said more or less the same thing each time [...] His repetition provided a coziness, and the cook's repetition of his son's repetition double-knit the coziness ». Installés dans une confortable illusion, les deux personnages s'éloignent de leur quête initiale. En effet, Biju incarne pour son père le changement, l'avenir ainsi que la revanche sociale : « One day, his son would accomplish all that Sai's parents had failed to do, all the judge had failed to do » (TIL 85). « Marginalisés », pour reprendre l'expression

de D. Gnanasekaran dans son article « Treatment of The Marginalized in Kiran Desai's *The Inheritance of Loss* », le cuisinier et son fils sont emprisonnés depuis plusieurs générations dans un statut social précaire et apparemment immuable. L'échec du juge (qui n'a jamais joui d'une reconnaissance sociale à la hauteur de son parcours) et des parents de Sai (ces derniers sont morts accidentellement avant de pouvoir participer à une mission spatiale de haute importance en URSS) représente une opportunité aux yeux du cuisinier. Tandis qu'il n'a jamais essayé de s'élever de sa condition – et ne s'est donc jamais inscrit en situation d'échec – le domestique se voit désormais en compétition – et sur la même ligne de départ – que ses prédécesseurs.

Cependant, D. Gnanasekaran explique que l'état d'inaction ne favorise pas l'ascension sociale : « Without any investment, the marginalized run industries manufacturing dreams and the dreams mostly remain dreams » (Gnanasekaran 2008, 5). C'est là la tragique condition de Biju et de son père dans *The Inheritance of Loss*. La dure réalité que cache le tant convoité « rêve américain » a anéanti l'enthousiasme du jeune homme ainsi que les rêves paternels auxquels il aspirait. Emprisonné dans ses préjugés, incapable de s'intégrer, Biju ne s'est pas réellement *investi* – pour reprendre la notion de « investment » de D. Gnanasekaran – dans la mesure où il n'a pas su dépasser ses limites et où il a entretenu une identité qu'il a voulu immuable. Les grandes ambitions apparaissent peu à peu à l'état d'effritement tandis que la possibilité du retour définitif de Biju se dessine.

b) Le dilemme de Biju

Biju est une figure diasporique singulière. S'il est en effet tiraillé entre « ici et là », entre sa vie à New York et ses attaches au pays natal, sa question n'est pas tant de savoir où est sa véritable identité – une question relativement classique pour les immigrés qui tentent de s'intégrer à leur pays d'accueil – car il a à ce sujet une réponse claire : il n'appartient qu'à une seule nation et il s'agit sans nul doute de l'Inde. Biju est en fait déchiré par la grande question du retour et ses multiples questionnements traversent le roman jusqu'à la décision finale – et la destination finale. Hanté par la décision qu'il doit prendre, le jeune homme semble ne jamais vivre l'instant présent. Il a certes des pensées pour son pays d'origine – à travers quelques pointes de nostalgie – mais les raisons de son rattachement à l'Inde résident principalement dans l'angoisse de la perte et la culpabilité vis-à-vis de son père. D'une certaine manière, Biju n'est ni « ici », ni « là » ; il se situe, comme le juge, dans un espace intermédiaire qui s'avère être une source de grandes souffrances. Biju n'est pas tant

un être diasporique qu'un éternel migrant, obsédé par la carte verte – le document lui donnant accès à la légalité et à la possibilité de revenir aux États-Unis, dans le cas où il déciderait de rentrer en Inde : « Without it he couldn't leave. To leave he wanted a green card. This was the absurdity » (TIL 98). L'obsession de Biju se traduit par la juxtaposition de deux propositions qui signifient grossièrement la même chose, comme si ce dernier analysait (vainement) le problème dans tous les sens. En outre, sa légalisation lui offrirait une liberté de mouvement et serait signe de réussite sociale car il deviendrait un Indien non résident dans son pays. Mais sans elle, Biju doit se confronter à un choix définitif : rester aux États-Unis mais ne plus jamais revenir en Inde ou rentrer en Inde mais ne plus jamais revenir aux États-Unis. Dans les deux cas, Biju est emprisonné. Les répercussions corporelles de cette souffrance psychique sont nombreuses : Biju vomit, pleure et se casse même une dent à force de grincement. Le dilemme est d'autant plus difficile que les raisons mêmes de l'immigration dépassent toute logique humaine. Biju, comme tant d'autres, a immigré sans avoir conscience de ce qui l'attendait : « “It could not be so hard or there would not be so many of you here.” / But it WAS so hard and YET there were so many here » (189). Le narrateur utilise le procédé de la reprise pour marquer l'antithèse. La relation logique exprimée dans le premier argument est contrebalancée par une vérité qui exprime une logique contradictoire. Les adversatifs « But » et « YET » sont mis sur le même plan – ils sont ici dotés d'une valeur de contraste qui met l'accent sur la contradiction de la réalité. En ce sens, Biju n'a pas immigré pour une raison particulière mais par nécessité – parce qu'il le fallait. Il ne peut en aucun cas faire un choix éclairé car dans la logique de l'immigration, il faudrait rester. Face à la réalité que lui renvoie son mal-être grandissant, le sens même de sa vie d'immigré s'effondre.

Les conseils des uns et des autres amplifient le déchirement, entre réalisme, pessimisme et optimisme. Au moment de son arrivée aux États-Unis, Biju est déjà encouragé à repartir en Inde : « Everyone says you “have” to stay, this is where you'll make a good life, but much better for you to go back » (TIL 98). Et en effet, le problème de Biju réside dans le fait qu'il doit rester car il a eu la « chance » d'obtenir un visa pour un pays où la vie est forcément meilleure. Parallèlement, il est exhorté à rester par Saeed lorsqu'il commence à songer sérieusement à son retour : « Now you are here, you are not back home. Anything you want, you try and you can do » (TIL 190). Saeed suggère à Biju des choses qu'il n'est pas capable d'obtenir, car contrairement à lui, le jeune indien ne veut pas s'ouvrir à une culture étrangère. Biju est dans l'espace de l'inaction et de la souffrance. Rester ou rentrer – les arguments se valent, comme s'il n'y avait pas de bon ou de mauvais

choix, comme si la véritable question que posait le roman n'était pas là. En outre, un sentiment d'éternel déplacement apparaît peu à peu aux yeux de Biju : « This way of leaving your family for work had condemned them over several generations to have their hearts always in other places, their minds thinking about people elsewhere ; they could never be in a single existence at one time » (TIL 311). A travers ce constat amer, une grande mélancolie se dessine car le déplacement cache le déchirement et l'impossibilité de s'accomplir – Biju ressent les choses comme une fatalité.

Après nombre de questionnements, Biju retourne finalement en Inde. A la fois léger et grave, Biju retrouve son pays natal tel un enfant retrouve sa mère : « Biju stepped out of the airport into Calcutta night, warm, mammalian » (300). Malgré quatre années passées dans la plus grande ville du monde, le jeune homme n'a jamais perdu son innocence. Il est resté celui qu'il était – intact, immaculé. Au sortir de l'aéroport, Biju aperçoit pourtant un couple de chèvres en direction de l'abattoir – des créatures innocentes prêtes à être tuées. Le retour à l'innocence de Biju présage des larmes.

1.3 Le retour du passé

a) La mise en scène de la mémoire

Ayant tenté des années durant de faire table rase sur son douloureux passé, le vieux juge se confronte à la résurgence des souvenirs qu'il pensait avoir enfouis sous l'océan de sa mémoire. Dans la structure du roman, le passé tient une place aussi importante que le présent. C'est ce qu'explique John Mullan dans un article intitulé « John Mullan on divisions in the novel » : « The division of the narrative into self-contained fragments gives memories the same status as present events. As well as the geographic movement between continents, there is the more frequent, more important movement between present and past. This oscillation, made visible on the page, explains for us the taciturn gloom of the judge [...] » (Mullan 2009). L'oscillation entre le passé et le présent permet d'introduire des informations préalablement manquantes (ou plutôt omises par le narrateur) et nécessaires à la construction du sens, car le présent du juge dépend nécessairement de son passé. Dans le texte, le passé et le présent se répondent de telle sorte que les souvenirs du juge sont porteurs du sens. Les souvenirs consistent donc en une série

d'événements relatant les principaux épisodes de l'existence du juge ; ils surviennent avant dans l'ordre diégétique mais après dans l'ordre narratif et sont stimulés au hasard d'une conversation ou encore à la vue d'un objet. En cela, la mémoire du juge est la plupart du temps « involontaire » – au sens Proustien du terme – et consiste en l'expérience de souvenirs qui s'avèrent être de moments désagréables voire douloureux – et auxquels il tente tant bien que mal de limiter l'accès à son for intérieur.

Le juge s'est construit une forteresse qu'il croyait impénétrable jusqu'à ce que son passé refasse surface et se matérialise ; l'arrivée de sa petite fille à Cho Oyu constitue le premier bouleversement de la série. La mémoire est mise en scène de sorte que le juge semble avoir une *raison* de se confronter à son passé : « Across the hall from Sai's room, the judge swallowed a Calmpose, for he found he was upset by his granddaughter's arrival [...] He realized, to his surprise, that he was thinking of his own journeys, of his own arrivals and departures, from places far in his past » (TIL 35). Sa petite fille étant logée (symboliquement) en face de sa chambre – comme un miroir dans sa propre maison ou encore un lieu impossible à éviter – le juge montre les premiers signes d'affaiblissement ; non seulement il ne peut pas trouver le sommeil de manière naturelle mais il est assailli par un passé incontrôlable – comme le rappelle l'expression « to his surprise », mise en exergue par deux virgules – et *transporté* dans ce passé. La vue des bagages de sa petite fille crée probablement en lui une sensation de déjà-vu. Dans son esprit, les deux étiquettes se superposent et communiquent : « No doubt the trunks had jogged his memory./ Miss S. Mistry, St Augustine's Convent./ Mr. J. P. Patel, SS *Strathnaver* » (37). Parmi les éléments qui peuvent déclencher ses souvenirs, nous pouvons en distinguer principalement deux : d'une part, les bagages de Sai le renvoient à son propre départ et à l'idée douloureuse qu'il n'est jamais revenu mentalement de son périple. D'autre part, la confrontation avec sa seule héritière – outre le point de vue légal, Sai est culturellement proche de son grand-père – lui rappelle qu'il a malgré sa misanthropie dévorante laissé une trace parmi les hommes et que son long voyage n'a pas de fin – les deux personnages entrent dans un espace qui reste à conquérir : celui de la transmission.

Le récit de l'arrivée de Sai s'interrompt pour faire place à une anachronie située dans un passé lointain – celle du juge. Il faut noter que l'arrivée de Sai constitue déjà une anachronie dans le récit – introduite par l'adverbe de liaison « So » dans « So, as Sai waited at the gate [...] » (24) qui ne fait en l'occurrence état d'aucune conséquence avec ce qui précède mais qui anticipe tout ce chapitre relatant son voyage. Dans l'ordre narratif – l'ordre dans lequel le récit est raconté – le dit récit des souvenirs du juge constitue ce que

Gérard Genette appelle une « analepse partielle » (elle s'achève en ellipse sans rejoindre le récit premier) tandis que l'arrivée de Sai est une « analepse mixte » : « [Une analepse mixte] rejoint le récit premier non pas en son début, mais au point même où il s'était interrompu pour lui céder la place [...] le mouvement narratif accomplit un parfait aller-retour » (Genette 1972, 102). Tandis que la série de souvenirs du juge s'achève sur une rupture temporelle pour rejoindre le récit de l'arrivée de Sai, ce dernier s'achève sur la rencontre de la jeune fille avec Lola et Noni le lendemain de son arrivée. Ainsi, *The Inheritance of Loss* fait état d'une analepse dans une analepse – cela revient de manière très récurrente car le roman est doté d'une structure relativement compliquée – comme pour mieux imiter le mouvement de la spirale qui creuse en profondeur, symbole de l'introspection et de la quête de l'identité – ce que à quoi tous les personnages, et plus particulièrement le juge, sont confrontés. La mémoire du juge est mise en scène par l'intermédiaire de quelques rappels qui sont la preuve que ce dernier n'a jamais réellement oublié son passé. Fragilisé par les souvenirs qui le submergent à l'écoute des récits de cuisinier aux chapitres 11 et 16, un tournant décisif est pris au chapitre 18 lors de l'épisode de la mousson et de la confrontation avec Gyan – jeune homme auquel il ne manque pas de s'identifier. Abrité dans sa forteresse, le juge est désarmé alors qu'il ne fait qu'effleurer le monde extérieur ; la précarité de son refuge est révélée.

b) L'effondrement de la forteresse

Tandis que la mousson s'abat sur l'Inde, la pluie assaillit Cho Oyu en s'infiltrant dans chaque recoin de la maison. Cho Oyu, que le juge a voulu transformer en frontière avec le monde extérieur, se révèle poreuse et fragile : « When he looked about he saw he was not in charge : mold in his toothbrush, snakes filtering right over the patio, furniture gaining weight, and Cho Oyu also soaking up water, crumbling like a mealy loaf. With each storm's bashing, less of it was habitable » (TIL 110). Impuissant et frustré, le juge contemple la puissance de la nature et la désagrégation de ses biens. Cho Oyu, comparée à la fois à une éponge et à une miche de pain, semble plus fragile que jamais et prête à disparaître – emportant le juge sur son passage. L'espace de la maison se resserre comme se resserre un étau ; les jours de la forteresse sont comptés. La métaphore de l'eau s'avère être un parfait exemple de fluidité dans le roman : élément extérieur, l'eau vient se mélanger aux éléments intérieurs ; dans la maison, elle opère un décroisement qui laisse

place à une confusion, à un mélange (les serpents dans le patio et la moisissure sur la brosse à dent suggèrent une « cohabitation ») et à une transformation (les meubles se déforment) – une réelle intrusion que le juge, désireux de se couper du monde, redoute.

En outre dans ce chapitre, Gyan venu donner à Sai son cours de mathématique se voit obligé de rester à Cho Oyu pour le dîner et pour la nuit au vu des intempéries ; la présence de cet invité indésirable ne manque pas d'irriter le juge – une nouvelle intrusion. La vue du jeune homme à sa table le renvoie au jeune homme qu'il a lui-même été. Pour chasser ses pensées, le juge tente de déstabiliser et de diminuer Gyan en lui demandant de réciter de la poésie – mais il est pris à son propre piège. A l'image de sa maison, le juge se sent assailli, prêt à s'effondrer car ses propres constructions craquent sous le poids des souvenirs : « The judge felt old, very old, and as the house crumbled about him, his mind, too, seemed to be giving way, doors he had kept firmly closed between one thought and the next, dissolving » (110). Les nombreuses virgules donnent au texte un rythme qui révèle que le processus d'infiltration est lent mais que l'effondrement est certain – « dissolving » est placé en fin de phrase. Une impression de relâchement se dégage, sans pouvoir dire s'il s'agit de faiblesse, de soulagement ou des deux. La qualité attribuée au juge – la vieillesse – nous rappelle que sa force (physique et mentale) est désormais sur le déclin tandis qu'il ne peut résister au retour de son passé. Le vieil homme assiste à l'effondrement de la barrière qu'il a érigé autour et à l'intérieur de lui pour se protéger : « Soon all the judge had worked so hard to separate would soften and envelop him in its nightmare, and the barrier between his life and eternity would in the end, no doubt, be just another such failing construct » (113). La désillusion et la fatalité dominent l'état d'esprit du juge : l'effondrement est proche (« Soon »), il est certain (« no doubt ») car il se répète inéluctablement (« just another »). Il semble donc que le juge a travaillé toute sa vie à se construire une carapace qu'il savait inconsistante. Ayant perdu une part de son identité et de son humanité (l'expérience en Angleterre l'a privé de toute forme de joie), le juge s'est condamné à se forger une identité branlante. Le retour des souvenirs mettent à nu la précarité de cette construction.

Comme le suggère la citation ci-dessus, la métaphore de l'océan traduit le refoulement psychologique – elle refait surface pour évoquer l'inconscient du juge. L'océan et le pouvoir de la noyade sont pour la première fois évoqués lors de l'embarcation de Jemu pour l'Angleterre au chapitre 8. Deux actes symboliques marquent le voyage de Jemu : d'une part, il refuse de jeter à l'eau la noix de coco que lui a donné son père – il refuse ainsi de bénir son voyage et rejette la tradition familiale – d'autre part, il jette par-dessus bord le

paquet de nourriture que lui a préparé sa mère pour son voyage – il voit dans le geste de sa mère une tentative d'humiliation. En donnant une part de lui-même à l'océan, Jemu a cru définitivement l'enfouir. Pourtant, à l'écoute de la récitation de Gyan, le juge est transporté sur le paquebot qui l'a conduit en Angleterre en 1939 et de nouveau face à l'océan de son oubli : « The memory of his ocean trip shone between the words. Below and beyond, the monsters of his unconscious prowled, awaiting the time when they would rise and be proven real [...] » (111). Le juge attend son heure comme Faust attend Méphistophélès à minuit le dernier jour de sa vie. Cerné de toutes parts par les monstres de son inconscient, le juge n'attend pas tant la mort que son propre jugement – et sa condamnation – qu'il redoute terriblement. L'océan, réceptacle dans lequel il a enfoui des faits « dérangeants », menace désormais de délivrer ses sombres secrets. La pluie qui s'abat sur Cho Oyu peut très bien venir de l'océan ; le faible juge est le capitaine d'un navire prêt à chavirer. Ainsi, l'océan symbolise l'espace de l'oubli tandis que la maison symbolise celui des souvenirs. Il y a ce que Bachelard nomme une « dialectique du dehors et du dedans » dans *La Poétique de l'Espace* : « Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. A peine sorti de l'être, il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours [...] L'être de l'homme est un être défixé. Toute expression le défixe » (Bachelard 1992, 193). A la fois à l'extérieur et à l'intérieur, le juge est écartelé entre deux espaces qui constituent son long voyage. Son être est « défixé » par les soubresauts de sa mémoire – nécessaires à la connaissance de la vérité.

Le passé paraît à la fois destructeur et déstructurant ; il réapparaît sous forme de souvenirs clairs et bouleverse le fil de la narration. Cependant, le retour du passé et le retour vers le passé (Le retour du juge et de Biju en Inde) constituent un voyage qui construit le roman. *The Inheritance of Loss* effectue un retour sur lui-même tandis qu'il descend vertigineusement vers l'intériorité – ce qu'il y a de caché et de plus profond. Le nécessaire retour s'impose comme une spirale à la fois destructrice et édifiante mais dans une première lecture, c'est bien la destruction qui prime tandis que le roman s'avère porter en lui une poétique de la désagrégation et de la disparition.

II. La désagrégation

2.1 La désagrégation des liens

a) De l'absence jusqu'à l'oubli

Dans ce monde qui menace de s'effondrer, les liens qu'entretiennent les personnages avec ceux et ce qui les entourent sont également mis à mal. La dynamique de l'immigration entretient et aggrave l'effritement des liens. Pour pallier l'absence, des tentatives de communication sont mises en place. La relation la plus emblématique du roman est celle de Biju et son père. Depuis le départ de Biju pour New York, les deux hommes communiquent principalement par lettres. Nous l'avons vu dans ce qui précède, Biju et le cuisinier se complaisent dans une routine aveugle : les lettres qu'ils s'écrivent racontent toujours la même chose ; ils ne s'attardent ni sur les détails ni sur la vérité. Bien qu'elles restent à la surface des sentiments, les lettres donnent un sens à leur vie ; elles comblent une immense solitude, créent et entretiennent des espoirs et donnent le puissant sentiment d'être rattaché à l'humanité. En ce sens, elles ont une forte symbolique dans le roman car elles construisent un pont entre New York et Kalimpong (deux mondes radicalement différents) et un autre entre la vie dont le cuisinier rêve et celle que son fils regrette tout bas. Seulement, les problèmes d'acheminement sont fréquents et certaines lettres disparaissent à jamais dans la nature : « They would never know how many of them went astray in all the rickety connections made along the way, between the temperamental postman in the pouring rain, the temperamental van across the landslides on the way to Siliguri, the lighting and thunder [...] and sometimes the letters fell, were trampled, and tracked back outdoors » (95). Le périple des lettres n'est pas sans rappeler le périple de certains immigrés jusqu'à « la terre promise » – un voyage dont la destination finale est souvent la perte – voire la mort. Les difficultés pour relier un monde à l'autre sont nombreuses et dépendent d'une organisation très aléatoire. Un seul sentiment se distingue – celui de l'impuissance. Le pont que construisent les lettres est précaire car au-delà de la mondialisation et de son apparente facilité de communication, en 1986, l'Inde rurale et la plus grande ville du monde restent séparées par un gigantesque gouffre.

Après que la police a perquisitionné sa hutte au chapitre 4, le cuisinier rassemble soigneusement, en compagnie de Sai, les lettres qui ont été dispersées çà et là : « They bent to collect his belongings, the cook careful to place the pages of the letters in the correct envelopes. One day, he'd return them to Biju so his son would have a record of his journey and feel a sense of pride and achievement » (TIL 20). Les lettres constituent un témoignage et un héritage (« a record ») et sont la preuve formelle de la réussite sociale et personnelle de Biju (« achievement »). Pourtant, le cuisinier peine à se projeter concrètement dans cet avenir (il utilise l'expression « one day » ainsi que le conditionnel) car des incertitudes inavouées et inavouables lui pèsent. Dans le roman, les lettres – qui ne sont d'ailleurs jamais restituées dans leur totalité mais seulement par fragments çà et là – s'inscrivent dans l'espace du non-dit. En outre, à mesure que les mots disparaissent, l'inquiétude grandit et vient occuper tout l'espace. Pour chacun des personnages, les lettres sont surtout la preuve tangible de l'existence de l'autre car à mesure que la communication s'effrite, le cuisinier et son fils s'inventent secrètement de tragiques scénarios dans lesquels chacun imagine la mort de l'autre. Alors que le téléphone retentit dans le restaurant où Biju travaille, les inquiétudes du jeune homme se mettent graduellement en marche : « Biju's heart was suddenly pulsing with the anguish of the ringing. It could be the boss, it could be India on the line, his father his father—Dead? Dying? Diseased? » (98). L'intensité des mots qui se suivent est déconcertante car elle est à la fois croissante et décroissante. Tout d'abord, Biju imagine que l'émetteur de l'appel est une des personnes les plus proches de lui physiquement (son patron) jusqu'à imaginer son père, la personne la plus éloignée de lui physiquement mais la plus proche dans ses relations personnelles. La « réduplication » de l'expression « his father » induit le recommencement des inquiétudes qu'il nourrit pour son père tandis qu'elle annonce une tragédie– et en effet, les adjectifs qui suivent ont une connotation tragique non seulement à cause du rythme ternaire mais avec la répétition de la lettre « d » qui confère aux mots une dureté lancinante. Pourtant, leur intensité est décroissante : Biju redoute d'abord la mort, puis l'état de mourant jusqu'à redouter le stade de la maladie. La figure de la gradation est par conséquent inversée ; il s'agit d'« anti-climax ». Par conséquent, l'ambiguïté s'installe car on ne saurait deviner si Biju redoute plus la mort de son père que la maladie : tandis que l'une est irrémédiable, l'autre annonce de longues souffrances à venir et une issue incertaine. L'incertitude de Biju a atteint de tels sommets que le caractère définitif de la mort pourrait lui paraître moins amer que l'angoisse et l'attente de la maladie. La tournure interrogative de chacun des mots invite le lecteur à s'interroger sur la relation des deux hommes.

Les lettres que s'échangent Biju et le cuisinier s'éloignent petit à petit de leur but initial en les éloignant l'un l'autre. Tandis que le cuisinier envoie des requêtes à Biju pour qu'il vienne en aide aux immigrés de Kalimpong, ce dernier appréhende les lettres paternelles avec une angoisse grandissante. Ni l'un ni l'autre n'a conscience de la réalité qui se cache derrière les mots. Biju se sent littéralement *submergé* par les lettres qui parviennent à bon port : « But enough came through that Biju felt he might drown » (95). La métaphore de la noyade est récurrente pour décrire les états d'âme du jeune homme. D'ailleurs de manière symbolique, Biju ne *survit* pas dans le monde de l'immigration – ses rêves de réussite sociale périssent et les requêtes de son père l'achèvent. Bientôt, la distance entre Biju et le cuisinier s'agrandit de telle sorte que les mots sur le papier s'effacent littéralement : « Blue ink waves lapped the paper and every word had vanished, as so often happened in the monsoon season [...] there was literally an ocean between him and his son » (120). Kiran Desai nous offre l'image d'une communication qui s'évanouit tandis que l'eau réapparaît sous sa forme destructrice. Ici, l'océan est une fois de plus une métaphore de l'oubli mais il n'est pas le réceptacle des souvenirs indésirables de Jemu ; il s'infiltré ici entre les liens et vient les engloutir, à l'image de la pluie qui s'infiltré dans Cho Oyu pendant la mousson. L'océan, métaphore de l'inconscient, relève de l'esthétique du caché ; ce qui sépare les deux hommes tient à des raisons dont ils n'ont pas conscience. Les lettres sont devenues illisibles car les personnages sont devenus incapables de se comprendre.

Au chapitre 36, leur unique conversation téléphonique fait émaner beaucoup d'amertume et de tristesse. La communication est à l'image des propos qu'ils ont entretenus pendant des années ; elle est formelle bien que des émotions transparaissent. Presque tous les mots échangés apparaissent en lettres capitales, comme s'ils étaient exceptionnels ou de très haute importance – ce qui n'est pas le cas. La frustration est à son comble – les mots les plus importants ont été perdus ou engloutis : « The call was over, and the emptiness Biju hoped to dispel was reinforced. He could not talk to his father ; there was nothing left between them but emergency sentences, clipped telegram lines shouted out as if in the midst of a war » (232). L'image du champ de bataille n'est pas anodine car les personnages tentent de survivre tandis qu'ils dissimulent la difficulté de leur situation. Les difficultés, qui sont le miroir d'un échec à court ou à long terme, n'ont pas de place dans les grandes ambitions qu'ont construites le père et le fils. Les mots sont redoutés car ils détiennent eux aussi un pouvoir de destruction. Miroir de la réalité, les mots qu'auraient pu échanger Biju et son père auraient certes défait les illusions qu'ils avaient tissées mais auraient

probablement renforcé les liens. En ayant fait le choix du silence, les deux hommes se sont condamnés à la disparition. Tandis que la fin du roman approche, la situation de la ville de Kalimpong se dégrade au point que toute communication avec l'extérieur est coupée. Le cuisinier, qui ne jouit plus du réconfort des lettres de son fils et qui manque de perdre sa vie, remet en cause l'existence même de sa progéniture : « At this moment, a fear overtook him that he might never see his son again—The letters that had come all these years were only his own hope writing to him. Biju was just a habit of thought. He didn't exist. Could he? » (278). Dans la confusion la plus totale, l'existence même des lettres est remise en cause. Alors qu'elles étaient les futures traces de la réussite de Biju ainsi que le patrimoine familial, le support des liens – tout comme les espérances – s'est effondré.

L'effondrement donne lieu à l'éparpillement – celui des idées, celui des sentiments – et par conséquent à la perte.

b) Les vestiges des liens

Nous avons vu comment la relation entre Biju et le cuisinier s'effritait peu à peu au point de s'effondrer – cette mise en scène a d'ailleurs pour pendant la relation entre Sai et Gyan. Les vestiges de relations passées tiennent une place particulière dans le roman – ce sont des relations à l'état de ruines. Sai et ses parents entretiennent des échanges épistolaires pendant des années jusqu'à leur mort – car à cette époque, Sai est au couvent. Les échanges sont de piètre qualité – quelques banalités sans émotions particulières – et ne viennent combler en rien une absence grandissante. A la mort de ses parents, Sai dresse un constat amer : « But the letters seemed like book exercises. Sai had not seen her parents in two whole years, and the emotional immediacy of their existence had long vanished. She tried to cry, but she couldn't » (TIL 27-28). Le vide a depuis longtemps fait place au manque. Expatriés en URSS et affairés à des travaux de haute importance, le couple Mistry occupe une sphère apparemment incompatible avec le tissage des liens. La relation entre les trois personnages s'est désagrégée depuis longtemps tandis que les lettres continuent d'affluer pour maintenir les apparences. Sai et ses parents sont dans l'espace de la représentation – ils tentent de jouer un rôle défini dans le schéma familial – et non celui de l'authenticité. En outre, Sai n'éprouve aucun plaisir à tisser des liens – car elle sait qu'elle n'en tisse pas ; l'écriture des lettres – qu'elle compare à un exercice – est une tâche fastidieuse et obligatoire qui lui donnera certes une aisance dans l'écriture mais rien d'autre.

En outre, elle ne parvient pas à pleurer car ses vraies émotions n'appartiennent pas à la tristesse. Le roman raconte comment des liens construits sur une base précaire – l'absence physique et le manque – sont voués à la désagrégation et à la disparition.

Quand il revoit Bose, le seul et unique ami qu'il a jamais eu, le juge prend conscience que la distance qui les sépare est insurmontable. La scène se présente sous forme d'analepse ; les deux hommes se sont entretenus au restaurant du club Gymkhana peu de temps avant l'arrivée de Sai à Cho Oyu. Ils se retrouvent immergés dans un décor qui bafoue la grandeur de l'époque impériale : « Above the fireplace, where a portrait of the king and queen of England in coronation attire had once hung, there was now one of Gandhi, thin and with ribs showing. Hardly conducive to appetite or comfort in a club, the judge thought » (203). Une ère a été remplacée par une autre mais cette dernière apparaît inconsistante – la maigreur de Gandhi instaure un sentiment d'austérité comparée à la mise en scène du pouvoir royal – et provoque le malaise du juge qui ne peut d'ailleurs éviter de regarder le portrait. Dans cette pièce, le temps a remplacé ou altéré les objets – cela met en lumière les conditions dans lesquelles les deux anciens camarades se retrouvent, car leur relation a elle aussi été altérée par le temps. Tandis que Bose tente de recréer des liens en exhortant le juge à se souvenir du passé – il commence toutes ses phrases par l'interjection « Remember » – ce dernier trouve refuge dans l'ignorance et le silence. Le roman met en scène des liens que le temps a désagrégés et fait disparaître en confrontant deux hommes qui n'ont plus rien à partager, si ce n'est des souvenirs intacts pour l'un mais disparus pour l'autre. Bose incarne une réalité que le juge refuse d'affronter : « The judge knew that he would never communicate with Bose again. He wanted neither to pretend he had been the Englishman's friend [...] nor did he wish to allow himself to be dragged through the dirt [...] He wouldn't tumble his pride to melodrama at the end of his life and he knew the danger of confession—it would cancel any hope of dignity forever » (208). Les conversations dans lesquelles Bose engage le juge s'avèrent dangereuses. Conscient que la parole délie et conscient de sa fragilité, le juge refuse de prendre le risque de détruire la forteresse qu'il a durement bâtie pour se protéger : « When you build on lies, you build strong and solid. It was the truth that undid you. He couldn't knock down the lies or else the past would crumble, and therefore the present. . . . » (210). Bose incarne le retour (indésirable) du passé du juge – les liens qui unissaient les deux hommes ont donc été engloutis.

Les liens entre les personnages se défont tandis que de son côté, le lecteur se voit dans l'incapacité de se sentir jamais lié aux personnages. Dans un article résumant les critiques des lecteurs de *The Inheritance of Loss*, John Mullan met en lumière l'une des impasses du roman :

[A]s a reader who spoke at the book club astutely pointed out, the failure of sympathy is one of the novel's themes and is even built into its narrative method. "I wonder if I'm right in thinking that the characters never tell each other how they feel." Very little that we know about the main characters is conveyed by dialogue, so they come to seem peculiarly isolated from each other. We may, as readers, understand how a particular character feels, but "nobody ever shares their feelings with anybody else". "Sympathy " is limited by design (Mullan 2009).

C'est un fait : malgré leurs tentatives, les personnages ne parviennent pas à communiquer et à se relier à l'humanité. Il est vrai que les dialogues sont rares et qu'ils contribuent à la séparation ainsi qu'à l'isolement – l'exemple du dialogue entre Bose et le juge est probant. Il est probable que le paradoxe de *The Inheritance of Loss* soit d'être un roman qui traite en profondeur de la condition humaine sans toutefois créer d'attachement avec le lecteur. L'identification aux personnages n'a pas lieu d'être car ces derniers nous paraissent inaccessibles et incertains. En d'autres termes, il n'y a pas d'empathie car il n'y a pas de proximité. Cela explique peut-être l'impression *étrange* qui envahit le lecteur à la fin de la lecture : dans quelle mesure apprécie-t-on le roman ? Il s'agit peut-être ici davantage d'un roman que l'on admire plutôt que d'un roman que l'on aime. L'universalité des émotions prend son contre-pied dans l'impossible attache et c'est peut-être là l'une des grandes forces du roman.

2.2 La poétique de la disparition

a) L'écriture du délitement

L'écriture de *The Inheritance of Loss* est marquée par la rupture, comme l'effondrement annoncé de la forteresse du juge tout au long du roman le signale. La

description de la bibliothèque du Gymkhana, qui marque l'excursion de Lola, Noni, Sai, Uncle Potty et Father Booty, révèle l'inconsistance de ce qu'une société est censée avoir de plus solide : « The books had titles long faded into the buckled covers ; some of them had not been touched in fifty years and they broke apart in one's hands, shedding glue like chitinous bits of insect [...] The yellowed paper imparted a faint acidic tingle and fell easily into mosaic pieces, barely perceptible between the fingers [...] » (198). Les vieux livres de la bibliothèque s'effritent au moindre contact, s'avérant impossibles à saisir et même à identifier. Il en subsiste seulement les « façades » prêtes à s'écrouler – la négligence des hommes a détruit les livres de l'intérieur. Laissés à la merci des intempéries et de la lumière, les livres ne contiennent désormais que les traces du délitement alors qu'ils représentaient autrefois l'édification intellectuelle et culturelle. Héritage oublié et perdu, il n'en reste que des fragments qui rappellent à l'homme qu'il doit faire face à une réalité composite et insaisissable. Les livres en ruine du Gymkhana rappellent les lettres illisibles que le cuisinier reçoit à Cho Oyu : il s'agit de l'impossibilité d'accéder à la connaissance, de communiquer et de construire un pont entre le passé et le présent. L'homme semble avoir bâti un monde destiné à s'effondrer dont les personnages du roman sont les spectateurs impuissants. L'effondrement est ici la conséquence de l'oubli – tel le juge ayant oublié son passé et dont le présent menace de s'effondrer.

Parallèlement, Biju nourrit des inquiétudes face à l'oubli des sentiments. Il craint de revenir en Inde et de se confronter à la vacuité de ses relations : « After the initial excitement was over, it often became obvious that the love was gone ; for affection was a habit after all, and people, they forgot, or they became accustomed to its absence. They returned and found just the facade ; it had been eaten from inside, like Cho Oyu being gouged by termites from within » (233). La crainte de Biju est accentuée par le ton universel de ses pensées. Déjà dispersé entre deux mondes, le jeune homme voit en l'effondrement des liens sa mort annoncée. Ici, la façade serait une porte qui n'ouvrirait sur nulle part, une impasse affective qui ruinerait ses derniers espoirs d'accomplissement. L'image de la façade qui subsiste rappelle une fois de plus la construction artificielle qu'est Cho Oyu ou celle qu'est la mémoire du juge. Face aux autres et surtout à son père, Biju est lui-même une façade rongée de l'intérieur et prête à s'effondrer.

Enfin, lorsque l'oubli laisse place aux souvenirs, l'écriture est mimétique de l'effondrement. Lola réalise, dans un moment de « faiblesse », à quel point son défunt mari lui manque :

But then,
in a moment,
 quite suddenly,
 she went weak.
 ‘*your eyes are lovely, dark and deep*’ (TIL 246).

La rupture typographique reflète la rupture « émotionnelle » du personnage. Les alinéas révèlent le décalage avec lequel Lola appréhende son émotion – elle la désire tout autant qu'elle la refuse. Tandis que la structure de la phrase s'effondre avec le mot « weak », la voix de son mari refait surface, entière et solide. Une façade s'effondre pour laisser place à la vérité et à l'émotion débridée. À l'effondrement du présent répond la fragmentation et la dispersion – c'est à l'image de la structure du roman où les informations sont fragmentées et dispersées, où l'ordre chronologique est illusion, où le lecteur est dispersé entre le passé et le présent. Kiran Desai écrit sur une ruine et à propos d'une ruine. Elle fait *éclater* le monde de ses personnages – à l'image de la structure éclatée du roman – si bien qu'elle semble le faire disparaître. Écrire pour représenter l'anéantissement, tel semblerait être le jeu auquel s'adonne l'écrivain.

b) L'écriture de la disparition

La disparition des petites choses çà et là reflète un monde fugace et insaisissable dans lequel l'accomplissement semble hors d'atteinte. Le quotidien des personnages est marqué par la disparition et le sentiment d'impuissance qu'elle inflige. En ce sens, les verbes « vanish » et « disappear » jalonnent le roman, notamment lors de passages où leur utilisation paraît parfois incongrue au vu de la situation. Par exemple après l'insurrection des rebelles à Cho Oyu, la hutte du cuisinier est perquisitionnée par les policiers. Tandis que ce dernier rassemble ses objets éparpillés çà et là, certains manquent à l'appel : « The cook searched for the silver knob of the watch, but it had vanished » (18). Là où le verbe « dérober » aurait dû apparaître – les policiers se sont gracieusement servis dans les affaires du cuisinier – c'est la notion d'évanouissement qui donne le ton. Le cuisinier n'a pas l'idée d'avoir été volé – bien qu'il en ait peut-être le sentiment – et banalise la situation : « “Well, they have to search everything” [...] “Most of the time it's the servant that steals” » (18-19). La poétique de la disparition cache ici l'intériorisation de certaines

injustices ainsi que la privation. Parallèlement dans le roman, la disparition peut refléter l'angoisse de la perte. Inquiet car sans nouvelles de son père, Biju projette la mort de ce dernier : « He stopped chewing, thought of his father—Ill. Dead. Maimed [...] He searched for the bread in his mouth, but it had parted like an ethereal cloud about his tongue and disappeared » (80). Biju a littéralement le goût de la disparition en bouche tandis qu'il n'a de contrôle sur rien. Les personnages semblent habités par le sentiment de leur propre disparition – inéluctable – car esseulés et privés du sentiment d'être reliés à l'humanité, ils perdent peu à peu le sentiment d'exister.

C'est d'ailleurs ce qui arrive à Nimi, l'épouse du juge qui, privée d'une vie normale et emprisonnée entre quatre murs, devient la spectatrice mélancolique d'une Histoire qui lui est inaccessible (excepté lors de la manifestation durant laquelle elle rencontre Nehru). Nimi *disparaît* à mesure que la cruauté du juge – son bourreau – s'accroît : « Nimi, made invalid by her misery, grew very dull, began to fall asleep in heliographic sunshine and wake in the middle of the night. She peered out at the world but could not focus on it, never went to the mirror, because she couldn't see herself in it [...] » (TIL 173). Figure errante entre le jour et la nuit et incapable de voir son propre reflet, Nimi devient littéralement une ombre. Symboliquement, la jeune femme est déjà morte. Le juge nourrit en fait un désir de suppression qui se manifeste à travers la disparition des personnes qui l'entourent – ce qui explique en partie sa profonde solitude. Lorsque le paquebot du futur juge s'ébranle, ce dernier assiste en direct à l'évanouissement des décors : « The crowd on the shore [...] Soon it vanished in the haze. Jemu watched his father disappear » (37). L'impression donnée par le texte est celle de la désintégration – presque de la mort. La brume semble être la cause de la disparition mais c'est en réalité Jemu qui *supprime* les éléments qui obstruent son environnement – son père ne lui inspire soudain que pitié, il ne veut plus rien avoir à faire avec lui. La suppression est d'ailleurs le moyen qu'utilise majoritairement le juge pour se distancier des émotions fortes. Les traitements qu'il inflige à sa femme une fois revenu en Inde camouflent un désir d'anéantir la moindre forme d'incohérence dans son propre processus d'identité : « He projects onto her that which he rejects in himself [...] his marriage to her is a constant reminder that he is not in fact English. Everything about her seems Indian to him » (Spielman 2010, 77). Tandis que le juge tente de supprimer les incohérences qui l'entourent, Kiran Desai fait disparaître de manière inopinée des petites choses qui font sens. Notre expérience de la lecture est d'ailleurs marquée par des coupures, des omissions, des disparitions. A la disparition devrait répondre la quête.

Au constant sentiment d'insécurité ainsi qu'à l'impossible ancrage identitaire répond la disparition. La multiplication des choses et des êtres qui disparaissent donne l'impression qu'une partie du sens du roman est soustraite. La perte s'inscrit comme la conclusion dérangeante qui donne au lecteur l'impression d'être démuné face à la signification d'un tel désastre.

III. La perte

3.1 *La perte d'un ancrage*

a) **La perte d'une maison**

Dans *The Inheritance of Loss*, la perte est l'inévitable conclusion d'un monde qui s'effrite, s'effondre et s'efface. Les revendications des rebelles Népalais instaurent peu à peu le chaos dans la vie des habitants de Kalimpong : ils réclament un état et sont prêts pour cela à mettre le village à feu et à sang pour y « construire » leur propre territoire. Au vu de l'intensification des grèves dans le village, Lola remet en question la notion même de pays : « What was a country but the idea of it? How often could you attack it before it crumbled? » (TIL 236). Lola s'interroge sur l'inconsistance d'un pays car après tout, l'idée que l'on s'en fait peut être transformée à souhait – et brisée. Par conséquent, un pays est plus un concept qu'une réalité. Les Gorkhas ont décidé de s'appropriier le village de Kalimpong – ils aspirent en effet à une entière souveraineté – et remettent en cause la notion de propriété individuelle au profit de la propriété collective. Plusieurs personnages se retrouvent donc dépossédés de leurs biens – des biens dans lesquels ils ont investi des rêves, des idéaux et qui s'avèrent être des points d'ancrage ; il s'agit de Lola et Noni, dépossédées d'une partie de leur cottage et de Father Booty, exproprié de sa maison et chassé du territoire indien.

Dans *The Inheritance of Loss*, Father Booty, prêtre catholique, est un ami des deux sœurs anglophiles et de Uncle Potty. Au même titre que ces derniers, Father Booty est un personnage secondaire et il appartient à une époque révolue – il est, comme ses amis, nostalgique de l'empire britannique. Father Booty est de nationalité suisse mais réside en Inde depuis quarante-cinq ans – il fait partie des personnages diasporiques du roman. Une perquisition à son domicile dans la période des troubles à Kalimpong met en lumière son illégalité. La police découvre en effet que son permis de travail a depuis longtemps dépassé la date de péremption. La sentence est sans appel, Father Booty est prié de quitter Kalimpong sous quinze jours. Attéré, le vieil homme ne perd pas seulement un pays ; il perd les convictions et les espoirs qui rendaient son attachement à ce pays possible : « He

knew he was a foreigner but had lost the notion that he was anything but an *Indian* foreigner. . . . » (220). La conviction d'être un étranger ajoutée à celle d'être indien fait de Father Booty un homme dont l'identité est à la fois paradoxale et plurielle. A la fois indien et non-indien, immigré et implanté dans le paysage de Kalimpong, Father Booty est, dans le roman, l'un des seuls personnages qui a su se réinventer une identité. La perte de sa maison, de sa laiterie (suisse) et de ses vaches remettent en cause ce qui donnait jusqu'ici un sens à son existence. A l'intersection entre une culture locale et mondialisée, Father Booty s'est enraciné sans toutefois perdre ce qui le rendait étranger. La désillusion est grande car en perdant ses droits sur le sol indien, il perd par la même occasion ses concitoyens : « But now, all those who in peaceful times had enjoyed his company and chatted about such things as curd, mushrooms and bamboo were too busy or scared to help » (221). La perte du sentiment communautaire s'ajoute à la perte d'un paysage intensément émouvant : « Father Booty felt his heart fail at the thought of his cows being turned out in favor of army tanks ; looked about at his craggy bit of mountainside – violet bamboo orchids and pale ginger lilies spicing the air ; a glimpse of the Teesta far below that was no color at all right now, just a dark light shining [...] Such wilderness could not incite a gentle love—he loved it fiercely, intensely» (222). La force de la nature fait écho à la force du pouvoir politique et contribue à créer un sentiment d'impuissance à la fois beau et triste. Le sentiment qu'inspire la sauvagerie du paysage à Father Booty est de l'ordre du sublime. Cette nature indisciplinée l'émeut au point de susciter en lui un amour démesuré. L'attachement du personnage à Kalimpong est à la mesure du sentiment intense que lui procure la nature. La perte cède la place à la mélancolie. D'après l'article de Martin Tucker : « The Conference on Beautiful Moments », le paradoxe de la mondialisation est mis en lumière par Desai à travers la citation suivante :

[...] each of them [Sai, Father Booty and Uncle Potty] separately remembered how many things they'd spent like this. . . how unimaginable it was that they would soon come to an end [...] Here Sai had learned how music, alcohol and friendship together could create a grand civilization [...] There were concert halls in Europe to which Father Booty would soon return, opera houses where music molded entire audiences into a single grieving or celebrating heart [...] But could they feel [Father Booty among the Europeans] as they did here? Hanging over the mountain, hearts half empty – half full, longing for beauty, for innocence that now knows. With passion for the beloved or for the wide world or for worlds beyond this one. . . . (Tucker 2007, 329-330)

Malgré la soi-disant uniformisation de la planète, Kiran Desai nous rappelle le caractère spécifique des lieux et des émotions qu'ils suscitent. Elle souligne également que les plus grandes émotions ne sont pas l'apanage des plus grandes puissances. La perte de Father Booty est immense car au-delà de ses biens et de la beauté du paysage, il perd le sentiment d'être relié au monde – une sorte de communion avec la Nature – par conséquent un sentiment unique, suscité par un paysage unique.

Parallèlement à Booty, les deux sœurs anglophiles font face à la perte du jardin de leur *cottage*. Réquisitionné brutalement par l'armée, le jardin est un endroit symbolique pour Lola et Noni car il constitue l'espace dans lequel elles font pousser des légumes venus d'Europe – par conséquent, l'espace où elles *cultivent* leur double culture. L'intrusion de l'armée est décrite comme l'intrusion d'un légume indésirable : « Not a month has passed before the sisters woke one morning to find that, under cover of a night, a hut had come up like a mushroom on a newly cut gash at the bottom of Mon Ami vegetable patch » (240). Malgré leurs protestations, les deux femmes sont impuissantes face à la perte de leur potager. Ce n'est pas tant la perte qui est grande mais le sentiment d'être pillé ajouté à celui de l'impuissance face à la détérioration et la destruction des biens – une violation dans l'espace intime. La perte d'une partie de leur *cottage* annonce la perte de l'ensemble ; les deux sœurs résistent mais sentent que la fin est inéluctable. La désillusion s'installe. Lola et Noni sont en fait victimes de leur train de vie car elles ont creusé un gigantesque fossé entre elles et la réalité économique et sociale de Kalimpong : « It *did* matter, buying tinned ham roll in a rice and dal country ; it *did* matter to live in a big house and sit beside a heater in the evening [...] it *did* matter to fly to London and return with chocolates filled with kirsh ; it *did* matter that others could not » (242). Derrière leur aveuglement, Lola et Noni cachent leur nostalgie de l'empire britannique ainsi qu'un sentiment d'incompréhension : elles voudraient vivre en toute liberté leurs idéaux mais d'une certaine manière, elles ne vivent pas dans une société qui leur correspond – c'est ainsi que l'on peut comprendre leur regard éternellement tourné vers la Grande-Bretagne. Les illusions s'effondrent pour laisser place à la désillusion : « Oh, they had been wrong. The real place had evaded them. The two of them had been fool feeling they were doing something exciting just by occupying this picturesque cottage, by seducing themselves with those old travel books in the library [...] » (TIL 247). Lola et Noni ont en fait transformé Mon Ami en un endroit irréel pour en faire la base solide de leurs idéaux – vivre dans deux cultures et surtout dans une version

idéalisée de la culture occidentale. Elles ont tenté de faire de leur vie une romance et elles ont cru que le *cottage* pouvait abriter leurs rêves. En perdant Mon Ami, elles réalisent le décalage qu'elles ont créé : « They maintained their camping supplies, their flashlights [...] book on poisonous snakes. These objects were talismans imbued with the task of transforming reality into something otherwise, supplies manufactured by a world that equated with courage. But, really, they were equivalent to cowardice » (247-8).

Seulement, une fois déplacées de leur maison, elles découvrent qu'elles se sont déplacées de la réalité de Kalimpong. Ayant vécu dans l'opulence des années durant au milieu d'une population précaire, Noni et Lola payent le prix de leurs privilèges. Comme le signale Marie Nelson dans son article *Inescapable Past*, la perte de leur maison va de pair avec la perte de leurs certitudes : « They finally realize their higher-educated and westernized class does not automatically make them superior to everyone else ; it cannot save them from mistreatment » (Nelson 2008, 71). La perte de cet ancrage remet en question leur sentiment d'appartenance à Kalimpong. Il semblerait que les personnages ait construit leur identité entre deux pays et deux cultures, sans jamais appartenir entièrement à aucun d'entre eux. Dans une certaine mesure, Lola et Noni sont des figures diasporiques : elles ont été transplantées par la décolonisation car « déplacées » de la culture impériale – ce que met en lumière leur sentiment de nostalgie vis-à-vis du passé. A l'image d'un migrant, Lola et Noni vivent « entre ici et là » : non seulement entre le présent et le passé mais aussi entre l'Inde et l'Angleterre – leur regard n'a jamais cessé d'être tourné vers cet « ailleurs ». Ainsi, leur *cottage* est devenu le lieu de leur ancrage identitaire et culturel : « The place of a diasporic person's « belonging » may have little to do with spatial location, but be situated in family, community, on those symbolic features which constitute a shared culture, a shared ethnicity or system of belief, including nostalgia for a distant homeland. It is when place is least spatial, perhaps, that it becomes most identifying » (Ashcroft 2001, 126). Mon Ami est un *lieu* symbolique avant d'être un lieu spatial ; il constitue l'endroit où les deux sœurs partagent ensemble leur culture indo-anglaise, où elles captent les ondes de la BBC, où elles rêvent à l'Angleterre, où elles construisent leurs idéaux et où elles peuvent vivre à loisir dans le passé. Leur *cottage* est non seulement un ancrage mais un refuge dans une réalité déconcertante : « There is a need to be « at home » in the new disorientating global space » (Carter, Donald and Squires 1993, 5). La perte de leur refuge les transplante, les désoriente et les perd une fois de plus.

b) La perte de Kalimpong

L'odeur et la couleur de la mort envahissent le centre de Kalimpong le 27 Juillet 1986, jour où le traité indo-népalais doit être brûlé publiquement. Jusqu'ici, les habitants ont vu peu à peu le village devenir un désert et tomber dans le dénuement le plus total : « No tourists arrived from Calcutta [...] Nobody came to the Himalayan Hotel [...] The company guesthouses closed [...] No gas either, or kerosene. They were all back to cooking on wood. There was no water [...] There was no electricity [...] » (237-8). Kalimpong est décrit avec des termes privatifs – le village s'inscrit dans une forte régression économique qui annonce sa disparition. Dans une manifestation orchestrée par l'armée Gorkha, des coups de feu sont tirés au hasard dans la foule – c'est le début du tableau le plus horrible du roman. La mort s'insinue dans le village et remplit bientôt tout l'espace : « In a fast-forward blur, thirteen local boys were dead. This was how history moved, the slow build, the quick burn, and in an incoherence both backward and forward, swallowing the young into old hate. The space between life and death, in the end, too small to measure » (276). Kiran Desai présente la haine comme le moteur de l'Histoire et celle-ci apparaît comme une spirale destructrice. L'Histoire semble inéluctable si bien que les personnages paraissent prisonniers des vestiges du passé et d'un certain déterminisme – le mouvement de l'Histoire que décrit Kiran Desai est aveugle. Le village est déshumanisé – Kalimpong, noyé dans un bain de sang, sombre dans l'horreur absolue. Manquant de perdre sa vie, oscillant entre larmes et nausée, le cuisinier éprouve un immense sentiment de rejet. Ses certitudes s'effondrent tandis qu'il réalise à quel point il se sent désormais *étranger* au village – et plus précisément comme un étranger indésirable. Le cuisinier perd peu à peu son sentiment d'appartenance à Kalimpong :

This place, this market where he had bargained contentedly over potatoes, and insulted, yes insulted, the fruit wallah with happy impunity [...] this place, where he had resided secure in the knowledge that this was basically a civilized place where there was room for them all [...] was showing him now that he had been wrong. He wasn't wanted in Kalimpong and didn't belong (278).

Le cuisinier voit défiler ses souvenirs du marché – ils appartiennent autant à la trivialité qu'à une habitude rassurante et c'est précisément dans cette routine que le personnage

donnait du sens à son existence. La répétition de « this place » reflète le choc du cuisinier – il ne peut croire que cet endroit ne soit justement plus cet endroit. Le martèlement oscille entre le désir de se souvenir et celui de les effacer. En outre, l'adjectif démonstratif « this » fait état d'une proximité physique avec l'endroit qui vient s'opposer à ses souvenirs et à son ressenti : cet endroit existe mais il n'est plus le sien. Ajouté à cela, l'emploi du pluperfect marque une rupture temporelle : les faits appartiennent désormais à un passé lointain, révolu, bien qu'ils constituent une habitude dans le passé – rien ne sera plus jamais comme avant. Le cuisinier se trouve alors au cœur d'un processus de distanciation destructeur car en s'éloignant de ce lieu qui non seulement lui ressemble mais qui a grandement contribué à lui procurer un sentiment d'existence (et d'importance), il s'éloigne de sa propre identité pour laisser place au deuil et à la mélancolie. Il n'est pas étonnant que ce soit à ce moment précis de l'histoire que le cuisinier remette en cause l'existence même de son propre fils.

Alors que les Népalais revendiquent un état pour y inscrire leur identité nationale, l'identité de Father Booty et des deux sœurs anglophiles n'est pas tant locale que migratoire. Leur ancrage est un lieu symbolique dans lequel l'identité trouve refuge face à la désorientation qu'offre le monde moderne : « Places [...] are no longer the clear supports of our identity » (Carter, Donald and Squirrels 1993, vii). La perte d'un ancrage ouvre la voie à l'éparpillement et la fragmentation. Dans ce monde chaotique, la perte des êtres est inéluctable.

3.2 La perte des êtres

a) La perte de l'être aimé

Tandis que le roman touche à sa fin, la plupart des personnages traversent une crise existentielle. Démunis face à leurs incertitudes, à l'effritement de leurs principes et de leurs idéaux, ils perdent le sens même de leur existence – et cela ne va pas sans la perte des êtres. Deux pertes sont emblématiques dans *The Inheritance of Loss* : Sai perd Gyan tandis que le juge perd Mutt. La perte se déroule en trois étapes : survient en premier le manque lié à l'absence, puis la quête et enfin le constat amer de la perte. Sai, héroïne du roman mais aussi personnage le plus jeune, est en quête de son identité. Le chemin parcouru par la

jeune fille est retracé au fil du roman par l'intermédiaire d'analepses recouvrant plusieurs années de son existence et d'anecdotes mettant en lumière un épisode particulier. C'est ainsi que l'on découvre presque au hasard la jalousie de Sai envers la relation qu'entretiennent le cuisinier et son fils : « If his son were around, he would pay only the most cursory attention to her. She was just the alternative, the one to whom he gave his affection if he could not have Biju, the real thing » (187). Le sentiment d'inconsistance de Sai ainsi que son besoin d'occuper le centre de l'attention sont révélés par l'intervention du narrateur alors que celui-ci retrace le parcours de Biju : « The next day, he sent a telegram to his father, « the luckiest boy in the whole wide world, » [...] He didn't know, of course, that Sai, too, would be overjoyed. That when he had visited Kalimpong [...] she had found her heart shaken by the realization that the cook had his son family and thought of them first » (187). En insérant à ce moment précis cette information sur Sai, le narrateur met en lumière les propres omissions de la narration, comme si des faits avaient été perdus et que certains pouvaient être retrouvés alors que d'autres sont engloutis à jamais. Cela nous renvoie à l'une des phrases clé du roman, intervenant lors de la mort des parents de Sai : « There were other parts of the tale that none of them would be able to piece together, of course, for some of the narrative had been lost, some of it had been purposely forgotten » (28). La vérité a été cachée, perdue ou oubliée autant pour les personnages que pour le lecteur. La locution adverbiale « of course » insérée à chaque révélation reflète la position assumée d'un narrateur qui en dit moins de ce qu'il en sait tout en donnant à son discours un caractère évident. Si Sai est en quête d'un sens à donner à son existence ou plutôt d'une consistance, le lecteur est parallèlement en quête d'un sens donné à l'oubli et à la perte.

Le lecteur comprend alors que l'histoire d'amour qu'entretiennent Sai et Gyan contribue à donner à l'héroïne le sentiment d'existence qu'elle recherche depuis toujours. Le miroir est l'objet qui caractérise le plus Sai – elle est à plusieurs reprises décrite face à lui, étant dans un processus de découverte et d'apprentissage de soi : « That night Sai sat and stared into the mirror. Sitting across from Gyan, she had felt so acutely aware of herself, she was certain of it because of her gaze on her [...] » (74). Le regard de Gyan contribue à donner forme à celui que Sai porte sur elle-même et le savoure intensément jusqu'à sa perte – la perte du regard et la perte de Gyan. Embrigadé par les Gorkhas car lui-même à la recherche d'une identité forte liée à la masculinité, Gyan s'éloigne physiquement et affectivement de Sai jusqu'à vouloir anéantir son existence dans l'oubli. *The Inheritance of Loss* conte la naissance, l'apogée et le déclin de cette relation amoureuse en montrant le caractère fugace de la quête de l'être aimé mais surtout celui de la quête identitaire. Malgré

cette perte, Sai est dépeinte comme l'un des personnages les plus actifs du roman car elle tente de « retrouver » Gyan et se confronte à lui. L'échec apparent de cette quête lui donne le sentiment d'être humiliée et de perdre le dernier matériau qui lui donne consistance : « She felt her own dignity departing, watched it from far away as Gyan and his sister walked down the path. As they turned into their house, it vanished as well » (262). La perte est apparemment au bout du voyage initiatique de Sai car elle perd non seulement Gyan mais son ami Father Booty ainsi que l'animal de compagnie de Cho Oyu, Mutt.

Seulement, c'est cette perte qui lui donne enfin la consistance tant désirée.

b) La solitude

Sentiment ancré au coeur du roman, tous les personnages sont habités par une solitude qui ne fait qu'amplifier au fil des pages. Nous avons vu que les personnages communiquaient peu ou ne communiquaient pas – pire encore, les liens disparaissent pour laisser place à l'éparpillement des êtres et des sentiments. La solitude est non seulement liée à la perte mais à des sentiments tels que l'humiliation et la culpabilité. La perte qui clôt le roman est celle de Mutt – l'animal qui concentre toute l'attention et toute l'affection du juge. Mutt est kidnappée par deux personnes venues d'abord réclamer l'aide du juge après que l'époux de l'une d'entre elles a été torturé et tué à tort par la police car accusé d'avoir dérobé les fusils de Cho Oyu – dans le roman, la justice est d'ailleurs un concept presque irréel, un instrument au service de la corruption et de la violence. Sourd à leurs protestations et leurs réclamations, le juge chasse par deux fois ses visiteurs indésirables – la troisième visite se fait à son insu, c'est à ce moment précis que Mutt est kidnappée. La quête de l'animal le confronte à une première solitude – il est incompris par les habitants de Kalimpong à qui il demande de l'aide. Cette solitude s'amplifie face à l'échec de la quête : « The world had failed Mutt. It had failed beauty ; it had failed grace. But by having forsaken this world, for having held himself apart, Mutt would suffer » (292). La perte creuse d'avantage le fossé qui existe déjà entre le juge et l'humanité : ses idéaux s'effondrent, la beauté laisse place à la noirceur de l'homme. La solitude est immense car elle met le juge face à ses propres choix et à lui-même – cette perte le conduit au dénuement absolu et pour la première fois du roman, à la culpabilité. Une brèche est ouverte dans la carapace du juge comme dans le roman – l'heure de la rédemption a sonné. La perte de

Mutt s'avère être une bombe à retardement. Le cuisinier est rendu responsable par le juge de sa disparition.

Le monde que décrit Kiran Desai dans les derniers chapitres est chaotique, presque apocalyptique. L'apogée de la violence va de pair avec la disparition de la justice – cette perte laisse place à la loi du Tallion et à la barbarie : « This was the time to make anyone you didn't like disappear, to avenge ancient family vendettas » (295). Si pour le juge le monde a trahi la beauté et la grâce en faisant disparaître Mutt, le roman montre que le monde a trahi les humains, seuls et impuissants face à la disparition. Le pessimisme du roman s'accroît jusqu'aux dernières pages : en se faisant battre par le juge, le cuisinier perd la dernière once d'humanité qui subsistait encore en lui – les événements tragiques de la ville ont déjà fait de lui un homme qui sent venir sa propre disparition : « After this—after the gun robbery and after the parade, after his seeing the frailty of his life here as a non-Nepali—he couldn't manage to compose himself properly ; there was nobody, nothing—but a sinister presence loomed [...] » (281). Face au manque, à l'inconsistance et au vide, le monde de *The Inheritance of Loss* s'est effacé comme il est apparu. En outre, le narrateur met en lumière la vacuité de la relation du cuisinier et du juge après tant d'années et fait apparaître une solitude à la mesure du temps écoulé : « The judge and his cook had lived together for more years than they had with anyone else, practically in the same room, closer to each other than to any human being and—nothing, zero, no understanding » (313). Kiran Desai défait les apparences, défait les liens, défait les humains de leur propre humanité. Ils sont littéralement dépouillés, à l'image de Biju qui en l'espace de quelques secondes, sur le chemin de Kalimpong, perd ses biens (l'héritage de ses années passées en Amérique), perd sa dignité (les derniers vestiges de son humanité) et se retrouve nu et perdu au milieu de la forêt : « Darkness fell and he sat right in the middle of the path—without his baggage, without his savings, worst of all, without his pride. Back from America with far less than he'd ever had » (317). Dans le jeu sans pitié des hommes, Biju effectue un douloureux retour à la case départ. L'image du chemin indique qu'il se trouve au carrefour de son existence tandis que les ténèbres présagent la difficulté du choix et de l'avenir.

The Inheritance of Loss apparaît comme un roman grave et dérangeant – il donne à son lecteur l'impression d'être démuné, seul et étranger pendant l'acte de lecture, et même après. Le retour du passé, l'effritement du présent, la désagrégation des liens, l'effondrement des idéaux, la disparition d'un monde constituent une perte qui laisse place à une grande mélancolie. Pourtant, si Kiran Desai a choisi de bâtir un roman sur l'esthétique de la destruction, elle assemble les fragments du monde qu'elle a inventé dans un savant tissage. Dans un mouvement contradictoire, Kiran Desai anéantit un monde pour en créer un autre. C'est un monde fait de questionnements, de doutes et de souffrances dans lequel il est possible de percevoir l'espoir. La perplexité que laisse en nous le roman invite à une re-lecture ; il s'agit encore d'un retour mais celui-ci n'est pas destructeur : il rassemble les fragments du passé et du présent pour bâtir les questions de l'avenir.

Partie 3

-

Le rassemblement

I. « Re-membering »

1.1 La mémoire

a) De la mémoire du juge à la mémoire du roman

Chaque épisode contenant les souvenirs du juge constitue un récit temporellement second par rapport au récit dans lequel il s'insère. Les analepses concernant les souvenirs s'achèvent toujours en ellipse sans rejoindre le récit premier – par conséquent, elles augmentent la distance entre le récit passé et le récit présent. Chaque fois que le juge « se souvient », il est entièrement « transporté » dans une autre époque et s'éclipse de l'action présente. Il est donc indéniable que l'irruption des souvenirs renforcent la fragmentation du texte. Pourtant, la mémoire du juge ne résulte pas seulement en des effets de décalage ; elle tisse des liens entre le passé et le présent ou encore entre l'Histoire et le présent.

Nous l'avons vu, le juge résiste à ses souvenirs ; ils surviennent de manière involontaire et provoquent en lui un certain malaise : « When he thought of his past, he began, mysteriously, to itch. Every bit of him filled with a burning sensation » (TIL 56). Les souvenirs sont associés à la douleur physique, comme s'ils prenaient la forme d'une blessure ou d'une maladie – comme si le corps tentait de résister à l'esprit. En ce sens, ils peuvent constituer ce que, d'après Paul Ricoeur dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, les Grecs appelaient *mnèmé* : « Les Grecs avaient deux mots, *mnèmé* et *anamnèsis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection – *pathos* – sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection » (Ricoeur 2000, 4). Apparemment, le juge n'est pas dans une quête – une recherche active : il subit les images du passé plus qu'il ne les cherche – car elles ont été soigneusement englouties dans l'océan de sa mémoire. Cependant, – et c'est là l'ambiguïté du personnage – certains passages donnent à penser que le juge est justement dans le « rappel-action » – qui vient s'opposer à la « mémoire-passion » – ce que les Grecs appelaient *anamnèsis*. A titre d'exemple, le chapitre 28 s'ouvre sur la phrase : « The judge was thinking of his hate » (165), qui après une séparation typographique, est suivie d'une série de souvenirs. Cette phrase est non

seulement ambiguë mais complique la distinction entre affection et rappel : le personnage est en effet dans un processus de réflexion – donc d'effort – (*was thinking*) et d'affection (*his hate*). Raison et passion se mêlent au point de brouiller la démarche. Dans un autre exemple, le juge résiste puis se laisse envahir par le souvenir : « He didn't want to think of her, but the picture that came to mind was surprisingly gentle » (89). Ici le souvenir apparaît sous une forme agréable si bien que le juge y cède – mais ce dernier n'est pas dans l'espace de la recherche active ; ce sont bien ses protections qui s'effondrent une à une sous le poids de la haine et de la culpabilité.

Pourtant, les diverses analepses relatant le passé du juge apparaissent d'une certaine manière comme des *rappels* dans le roman. Ils rappellent précisément ce qui ne doit pas être oublié et constituent par conséquent ce qui doit être transmis. D'ailleurs, le passé du juge n'émane pas uniquement de sa mémoire ; par deux fois le narrateur l'évoque tandis que le juge est mis à l'écart ; il s'agit du récit dressant le portrait de la famille Patel (antérieur à la naissance de Jemubhai) ainsi que de son dernier entretien avec Bose autour d'un dîner au club Gymkhana. Si dans le premier cas la mémoire du juge est apparemment sollicitée par les fabulations du cuisinier, dans le second, le dîner du juge au Gymkhana fait écho au dîner que partagent Sai, Lola, Noni, Uncle Potty et Father Booty au même endroit bien des années plus tard : « In this Gymkhana dining hall [...] hovered the ghost of the last conversation between the judge and his only friend, Bose » (TIL 202). Cet épisode constitue une analepse qui n'appartient pas à l'oubli du juge – c'est un événement récent dans la mesure où il survient très peu de temps avant l'arrivée de Sai à Cho Oyu. De même, la généalogie du juge ne fait pas état d'un oubli personnel : « The year was 1919 and the Patels could still remember the time when Piphit had seemed ageless » (57). Quand il relate les souvenirs de Jemu, le narrateur adopte le plus souvent un point de vue interne – cela accentue leur réalisme ; or, dans ce passage, il adopte un point de vue omniscient. Ainsi, la quête du passé n'émane pas d'un personnage mais du roman : « C'est en effet l'effort de rappel qui offre l'occasion majeure de faire « mémoire de l'oubli » [...] La recherche du souvenir témoigne en effet d'une des finalités majeures de l'acte de mémoire, à savoir de lutter contre l'oubli, d'arracher quelques bribes de souvenir à la « rapacité » du temps [...] à l'« ensevelissement » dans l'oubli » (Ricoeur 2000, 36). Nous l'avons déjà vu, *The Inheritance of Loss* fait mémoire de ses propres omissions narratives. D'une certaine manière, le roman fait mémoire de l'oubli en refusant d'oublier le passé, peut-être avant même qu'il ne soit oublié – il s'agit ici de reprendre l'Histoire en main. En ce sens, le roman entame un retour sur l'Histoire et un retour sur sa propre identité. Cet effort de rappel est ce

que l'anglais traduit par « remember » : « [...] to remember is to « bring to mind » or « think of again, » « to be mindful of, » « to recollect ». Both « remembering » and « recollecting, » suggest connecting, assembling [...] » (Agnew 2005, 9). Par le rappel-action, le roman s'inscrit dans une dynamique de rassemblement par le fait même de rassembler les fragments du passé.

b) La quête du passé

Le roman s'interroge donc sur l'Histoire ainsi que sur l'oubli. Par exemple, ce qu'on devine être la période de la deuxième guerre mondiale ainsi que la décolonisation se résume en quelques lignes dans le roman : « These years were blurry for many, and when they came out of them, exhausted, the whole world had changed, there were gaps in everything [...] They didn't look, because they couldn't afford to examine the past. They had to grasp the future with everything they had » (TIL 308). Le passé est indicible, impossible à regarder – l'oubli devient une nécessité : « One true thing Jemubhai learned : a human can be transformed into anything. It was possible to forget and sometimes essential to do so » (308). Le devoir d'oubli de Jemubhai fait écho à celui du cuisinier qui camoufle l'absence de son fils en déniait son existence : « The cook didn't mention his son. . . he had none. . . he'd never had one [...] » (321). Avec beaucoup d'humanité, Kiran Desai décrit les failles des êtres humains qui, condamnés à vivre dans la violence et la solitude, n'ont d'autres choix que de se protéger pour survivre. En restituant les turbulences d'une partie de l'Histoire, le roman s'interroge sur la mémoire. Si celle-ci est plus qu'une toile de fond pour le roman – ce dont nous ne doutons pas – le propos politique de l'auteur n'en demeure pas moins inarticulé. Si le passé est écrit pour ne pas être oublié, la sélection des événements relatés est à l'image de la mémoire humaine : des fragments resurgissant ça et là au milieu de l'oubli. Publié en 2006, le roman met en scène une histoire dont l'action principale se déroule entre les années 1986 et 1987 – période de grande instabilité politique dans la ville de Kalimpong – mais il va au-delà de la résolution des problèmes historiques ; l'unique anticipation du roman relate le dénouement de la rébellion vingt chapitres avant la fin : « On October 2, 1998, Ghandi Jayanti Day, seven thousand men surrendered more than five thousand pipe guns [...] » (212). En somme, ce n'est pas le récit historique qui importe – d'ailleurs, ce n'est pas le propos du roman – mais la manière dont l'Histoire est appréhendée par les personnages ou plus précisément les voix de l'Histoire. A la frontière

entre la fiction et le réel, le roman met en scène des histoires multiples qui « revisitent » l'Histoire – par conséquent, il refuse l'immuabilité du passé. De plus, comme l'explique le juge à son ancien ami Bose, le passé est une question de regard à un instant « T » : « “Time passes. Things change” [...] “The present changes the past. Looking back you do not find what you left behind, Bose” » (208). Ainsi, l'Histoire est sans cesse réécrite car elle est sans cesse regardée à travers un nouvel angle puisqu'elle émane d'une nouvelle voix. Par conséquent, la mémoire fait le pont entre le passé et le présent – elle les rassemble pour leur donner à chacun un sens nouveau : « Memory is an act of remembering that can create new understandings of both the past and the present. Memories are an active process by which meaning is created ; they are not mere depositories of fact » (Agnew 2005, 8). A l'échelle individuelle, le roman dit la nécessité de se ressaisir de son passé pour dominer le temps et trouver le sens de sa vie – à la fin du roman, le juge se retrouve confronté à lui-même et reconnaît ses erreurs. Les épreuves que constituent ses souvenirs forment une quête identitaire tandis que les fragments de son passé désormais rassemblés contribuent au remodelage de son identité, à l'image de la citation suivante : « Memories are the glue that holds the past and present together. They give shape and texture to women's subjectivity, to identities that are fragmented by immigration, displacement and diasporic living » (Agnew 2005, 19). Les souvenirs perdus du juge ont laissé une place vacante dans son identité et leur disparition a contribué à son sentiment de dispersion.

A la fin du roman, la mémoire du juge est restaurée bien qu'elle constitue un collage de fragments. Celui-ci n'a pas tant recousu ses souvenirs que le sens de sa vie. A l'échelle collective et dans une certaine mesure, l'histoire du juge est une partie de l'Histoire de l'Inde et de ses rapports avec l'empire britannique. Le passé du juge est une source (subjective) d'informations sur la fin de l'ère coloniale et les débuts de l'indépendance en Inde – seule son expérience permet un retour sur l'Histoire coloniale dans le roman. Le passé donne du sens au présent du roman mais encore faut-il lutter contre l'oubli. C'est généralement ce à quoi s'attelle la critique post-coloniale : « ‘Postcolonialism’ commemorates not the colonial but the triumph over it. The ‘post’ marks the many remarkable victories that should not be allowed to fade into the amnesia of History » (Young 2001, 60). En mettant à mal « l'amnésie » du juge, c'est contre l'amnésie de l'Histoire que le roman lutte. Cependant, il n'est pas question de la remémoration des victoires contre l'oppression coloniale – bien au contraire, il s'agit de se remémorer la difficulté (et peut-être l'échec) d'être et de trouver sa place dans une époque charnière et

ambigüe, qui marque la fin de l'ère coloniale et laisse place à l'indépendance et au monde post-colonial.

L'un des héritages du roman se trouve être la mémoire elle-même. Nous l'avons vu, la curiosité pousse la jeune Sai à interroger le cuisinier sur le passé de son grand-père, le juge. Bien que les récits du cuisinier soient en grande partie fantaisistes, la jeune fille porte en quelque sorte la mémoire du roman : elle cherche à connaître le passé tandis que les informations récoltées contribuent à rassembler les pièces du puzzle de sa propre histoire – Sai est née dans un contexte familial marqué par les secrets et par l'acte d'abandon ainsi que le deuil dans la plus tendre enfance. En outre, la question de son éducation étant centrale, ses deux préceptrices, Lola et Noni, s'attachent à lui transmettre l'Histoire de l'Inde : « [...] she had heard the story so many times before : Indira Gandhi had maneuvered a plebiscite and all the Nepalis who flooded Sikkim voted against the king » (TIL 128). A travers la mémoire de Sai (la jeune fille connaît cette histoire par cœur), le roman fait état de l'Histoire et met en lumière la situation géopolitique qui meut les personnages. Si Lola et Noni sont les principales figures de la transmission dans le roman, Sai, par sa jeunesse, incarne la nouvelle génération, c'est-à-dire l'avenir – un temps où elle retransmettra l'Histoire et luttera à son tour contre l'oubli. Le juge pour sa part, s'avère incapable de transmettre la mémoire – il ne cherche d'ailleurs pas à le faire, luttant secrètement avec la résurgence de ses souvenirs : dans le passé, la rupture de son identité a laissé place à l'oubli, et par conséquent à un vide.

Ainsi, bien que la dimension auto-réflexive du roman soit subtile – voire difficile à cerner – *The Inheritance of Loss* a quelques traits communs avec la « métafiction historiographique », l'une des caractéristiques du postmodernisme selon Linda Hutcheon. Dans le roman, l'Histoire est savamment construite et mise en scène, elle est « représentée » comme dans la méta-fiction historiographique : « Knowing the past becomes a question of representing, that is of constructing and interpreting, not of objective recording » (Hutcheon 2002, 70). Kiran Desai ne donne ni à voir le passé de manière objective (qu'il s'agisse de Jemubhai ou de la rébellion népalaise) ni un récit « totalisant » (pour reprendre l'adjectif utilisé par Hutcheon). L'écrivain manipule l'Histoire pour lui donner un sens particulier – représenter l'époque coloniale à travers la mémoire du juge, de manière découpée et espacée, donne au passé l'image d'une trace permanente qui s'infiltré par à coups dans le présent. De plus et surtout, cette mise en scène souligne le caractère purement subjectif que l'auteur veut donner du passé. La discontinuité et la multiplicité, deux notions propres à la représentation de l'Histoire dans le roman rendent

compte d'une approche relativement post-moderne : « In Foucault's term discontinuity [...] has become a new instrument of historical analysis and simultaneously a result of that analysis » (63). Par exemple, différents points de vue sont exprimés vis-à-vis des revendications népalaises – le roman met en scène un débat politique au chapitre 21 : « “Why shouldn't Nepali be taught in schools ?” / “Because on that basis they can start statehood demands” » (TIL 128). Les différents parti-pris nourrissent le débat et accentuent le caractère complexe de l'Histoire – en aucun cas le narrateur ne donne d'opinion précise sur les événements : c'est un narrateur externe qui dévoile sa présence par intermittence à travers une ironie mordante mais qui ne se veut en aucun cas historien.

Dans *The Inheritance of Loss*, la quête du passé n'est pas la recherche d'une vérité absolue, d'un récit unique – l'Histoire est marquée par la pluralité des points de vue parce qu'il n'y a pas qu'une vérité politique, unique et définitivement établie. Le roman s'efforce donc de cerner au plus près une réalité composite et de la rendre telle quelle : insaisissable, brouillée. La question de la fiabilité de la mémoire surgit et s'inscrit à la frontière de la fiction et du réel.

1.2 De la mémoire à l'imagination

a) Mémoire contre imagination

Une longue tradition philosophique a fait de la mémoire « une province de l'imagination » (Ricoeur 2000, 5). Cet amalgame a déprécié les vertus de la mémoire dans la mesure où l'imagination se situait « au bas de l'échelle des modes de connaissance » (5). Dans son ouvrage, Paul Ricoeur entreprend de distinguer la mémoire et l'imagination : alors que cette dernière est dirigée vers « le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique » (6), la mémoire se tourne vers « la réalité antérieure, l'antériorité constituant par excellence la marque temporelle de la « chose souvenue », du « souvenu » en tant que tel » (6). De plus, d'après Aristote, la mémoire est caractérisée par le temps : « l'acte de se souvenir (« mnémoneuein ») se produit lorsque du temps s'est écoulé (« prin khronistenai ») (451 a 30). Et c'est cet intervalle de temps, entre l'impression première et son retour, que le rappel parcourt » (22). La différence entre l'imagination et la mémoire met en jeu la fiabilité de cette dernière. Nous avons dit que les souvenirs du juge

apparaissent dans sa mémoire telle une « affection ». Malgré sa passivité, le personnage « se souvient » tandis que le passé lui apparaît sous forme d'images – l'imagination travaille. L'évocation d'une partie du passé à travers la mémoire d'un personnage rend secondaires les notions de fidélité au passé et d'objectivité du récit – l'absence de réalité objective va de pair avec la multiplicité des voix dans le roman. Ce ne sont pas tant les faits passés qui importent mais la manière dont ils sont perçus avec le recul – comme si le « retour » des événements dans la mémoire était plus important que les événements en tant que tels. Vijay Agnew souligne le décalage nécessairement engendré par l'Histoire : « History [...] is not a recording of pure events but a return to or a repetition of a story told with a difference » (Agnew 2005, 197). Ainsi, la pure fiabilité de la mémoire humaine vis-à-vis de l'Histoire apparaît comme une illusion, qu'il soit question ou non d'imagination. Quand Kiran Desai décrit le soulèvement des Gorkhas ou quand elle évoque le passé du juge, elle revient sur l'Histoire tout en écrivant son « histoire » – elle fait appel au réel et à l'irréel pour construire sa fiction.

La fidélité au passé n'est donc pas tant le propos du roman – il n'y a pas de notion de « bonne mémoire » en jeu, ni de récit historique – que la construction d'une mémoire (au sens de mémoire collective) ainsi que la reconstruction du passé (une Histoire commune) – qui induit un nouveau regard. Dans le roman, la solidarité de la mémoire et de l'imagination s'avère indispensable pour rassembler les fragments du passé dans un premier temps puis pour rassembler le passé et le présent dans un second. Comme le souligne Gaston Bachelard dans la *Poétique de l'Espace*, pour l'homme, la rêverie (l'imagination) assure la liaison entre les fragments de son passé : « Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens » (Bachelard 1992, 25). Dans *The Inheritance of Loss*, l'imagination (la fiction) rassemble les fragments de l'Histoire (le réel) pour donner vie à un récit pluriel et subjectif ; cela rend difficile la toute puissance d'une instance narrative qui surplomberait le récit. D'ailleurs, dans le poème « Boast Of Quietness⁴ » de Jorge Luis Borges, l'épigraphe du roman, le narrateur/poète affirme son anonymat et son appartenance à un monde pluriel aux vers 8 et 14 : « My humanity is in feeling we are all voices of the same poverty / [...] My name is someone and anyone ». La voix de l'épigraphe du roman fait écho à celle du narrateur : il s'agit d'une voix qui porte en elle la pluralité humaine.

⁴Voir Annexe n°1

b) Mémoire et imagination

Quand l'écrivain Salman Rushdie tente de rassembler son passé – notamment de reconstituer son enfance en Inde – il se confronte à une impasse ou plus précisément à la perte : « [...] The past is home albeit a lost home in a lost city in the mists of lost time » (Rushdie 1992, 9). Si le passé est une maison perdue, une part de l'identité autrefois « abritée » est désormais perdue avec elle – cela accentue la fragmentation de l'être, comme le remarque Bachelard : « Sans elle [la maison], l'homme serait un être dispersé » (Bachelard 1992, 26). La condition d'écrivain exilé de Rushdie accentue la perte et le sentiment d'impuissance : non seulement le passé a disparu mais les lieux qui l'abritaient sont aussi loin physiquement que psychiquement. Rushdie invoque la puissance de l'imagination pour retrouver ce qui a été perdu : « [...] we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind » (Rushdie 1992, 10). La recréation d'un village, d'une patrie fait écho aux maisons que désirent recréer certains immigrés issus de la diaspora : « Homes are made of brick and mortar [...] Yet they can also be part of our imagination and longing to belong and to be « at home » (Agnew 2005, 15). Pourtant, le désir de recréer une maison authentique, « sa » maison (to be « at home ») diffère de l'entreprise de Rushdie – il n'est pas question d'authenticité dans l'entreprise de l'écrivain. Les fragments du passé forment un ensemble incomplet – ce sont les éléments avec lesquels l'écrivain doit composer pour accéder à sa quête : « When the Indian writer who writes from outside India tries to reflect that world, he is obliged to deal in broken mirrors, some of whose fragments have been irretrievably lost » (Rushdie 1992, 11). Kiran Desai crée un roman à l'image des propos de Rushdie car *The Inheritance of Loss* est le miroir brisé d'un passé dont certains fragments ont été perdus. Desai, écrivain d'origine indienne vivant aux États-Unis, recrée une Inde plurielle où les voix et les cultures se mélangent et forment un tissu très complexe. Dans une entrevue accordée au « Guardian », intitulée « A passage from India », la romancière explique pourquoi elle n'était pas en mesure d'écrire l'Inde d'aujourd'hui – c'est son propre passé qui a nourri sa quête :

It was only when she began writing about the immigrant experience in New York that she realised she would have to return to India. « And then, of course, I find myself at a disadvantage because India has changed, moved on. I go every year, yet it belongs to Indian authors living in India. The subject belongs

to them. So the only way I could put this book together was to go back to the India of the 1980s, when I left » (Barton, 2006).

Il est ici question de la position qu'un auteur adopte quand il écrit – et plus précisément de la position géographique. Desai affirme que l'Inde d'aujourd'hui ne lui appartient plus parce qu'elle a émigré. Les propos de la romancière semblent alors s'inscrire en marge des propos de Rushdie : « [...] a book is not justified by its author worthiness to write it, but by the quality of what has been written. There are terrible books that arise directly out of experience, and extraordinary imaginative feats dealing with themes which the author has been obliged to approach from the outside » (Rushdie 1992, 14). Tandis que Rushdie reconnaît et défend la légitimité des auteurs expatriés à écrire sur leur pays d'origine, Desai se défend de n'écrire que sur ce qu'elle connaît par expérience. Il est possible de voir ici une allusion à la dimension réaliste voire hyperréaliste de son roman – une œuvre qui dit la complexité du monde pour atteindre une forme de vérité, où la réalité (des lieux, de l'époque) semble parfois dépasser la fiction. En outre, les personnages sont pour la plupart le reflet d'un monde profondément métissé – Lola et Noni incarnent la nostalgie de l'empire britannique tandis que Sai, personnage moderne, est le reflet d'un monde complexe tiraillé entre les cultures mais nourri de chacune d'entre elles. Les visions de l'Inde diffèrent : Biju veut voir en sa mère patrie une Inde « authentique », imperméable à la mondialisation, résistant à la contamination des cultures tandis que les deux sœurs anglophiles croient aux vertus de l'exportation de la culture indienne dans le monde entier. Le roman de Kiran Desai témoigne d'une vision personnelle de l'Inde. L'auteur crée, à la manière de Rushdie, sa « patrie imaginaire » – une patrie qui appartient clairement au passé.

Outre l'immigration physique, c'est l'immigration « psychique » que Rushdie met en lumière : « It may be argued that the past is a country, from which we have all emigrated, that its loss is part of our common humanity [...] » (Rushdie 1992, 12). Le sentiment de déplacement serait inhérent à la nature humaine, la perte serait notre héritage commun – le déracinement est psychique. Pour l'immigré tel Rushdie, le déracinement est double : le passé est perdu, le pays aussi. La condition d'immigré est centrale dans les propos de l'écrivain et pose la question de l'enracinement et de l'appartenance. Si ce dernier recrée sa patrie à partir de son imagination et des fragments de sa mémoire – s'il s'ancre psychiquement quelque part – le déplacement physique subsiste malgré tout. Cependant en réinventant son Inde, Rushdie réinvente son appartenance et son ancrage. Parallèlement,

Biju, la figure principale d'immigré dans *The Inheritance of Loss*, ne réinvente pas son Inde – il a la certitude qu'elle est restée intacte, refuse d'admettre la perte et décide de retourner dans son pays. Il pallie certes le déplacement physique mais son appartenance « psychique » est perdue – et ne sera retrouvée qu'à la condition qu'il s'ouvre à la pluralité du monde et qu'il regarde dans le miroir fragmenté dont parle Rushdie. Le roman dépeint donc un personnage qui « n'habite » pas sa vie, qui est étranger à elle – exactement à l'image du juge. La quête de l'appartenance s'avère difficile pour celui qui refuse de s'ouvrir au monde et à ses contradictions. Seule l'épigraphie du roman, à travers le poème de Borges, met en scène la voix de l'immigré qui a su reconstruire sa patrie imaginaire : « My homeland is the rhythm of a guitar, a few portraits, an old sword, / the willow grove's visible prayer as evening falls ». Constituée d'éléments appartenant au passé, la patrie du poète a quelque chose d'anonyme et d'universel. Les symboles de la musique, du combat forment un héritage commun. Sa patrie est indéfinie, les portraits n'ont pas de visage, la prière de la saulaie est évidente (« visible ») car elle n'appartient à personne tout en étant universellement présente. La voix universelle du poème rassemble les humains égarés, déplacés.

Tandis que le roman entame un retour sur l'Histoire au travers de la mémoire, il rassemble les fragments du passé et entreprend une lutte contre l'oubli (celle du juge, du roman lui-même et de l'Histoire). La mémoire et l'imagination sont soudées – l'imagination s'avère être le fil qui tisse la mémoire, le sentiment d'appartenance tandis qu'elle relie les êtres entre eux. En outre, la fin du roman permet de retisser les liens entre les personnages tandis qu'un retour sur l'écriture du roman nous permet d'apprécier le rassemblement qu'elle opère.

II. Le resserrement des liens

2.1 De la perte aux retrouvailles

a) Du jugement à la rédemption

La fin du roman met en scène la perte d'un ancrage et surtout la perte des êtres. Le dénuement et la solitude qui en résultent vont de pair avec une remise en question, un retour sur soi. L'heure du jugement a sonné pour les personnages – mais chacun s'avère être son propre juge, ce qui ne manque pas de donner à la notion de justice une dimension très subjective. Face à la perte de Mutt, son animal adoré, le juge détruit sa carapace et prie comme il ne l'a jamais fait – il s'autorise à la contradiction pour trouver la rédemption : « The judge got down on his knees, and he prayed to God, he, Jemubhai Popatlal the agnostic [...] » (TIL 301). La croyance en une justice personnelle, liée à son destin, détruit l'aveuglement avec lequel il a agi pendant des années : « Was this faith that he had turned away, was it paying him back? For sins he had committed that no court in the world could take on » (301). Si le personnage considère que la justice humaine n'est pas en mesure de le juger, c'est qu'il s'est lui-même banni du monde humain. Pourtant, à ce moment précis, la figure du juge a disparu pour laisser place à Jemubhai, l'humain. Ce dernier n'a d'autres choix que de se mettre à nu, sa carapace s'effondrant pour accueillir la vulnérabilité. Pour la première fois du roman, le personnage est appelé par son prénom en dehors de l'espace du souvenir. Le dernier souvenir du roman apparaît – il s'agit de l'épisode qui a conduit le juge à se séparer de Nimi et à la mort tragique de celle-ci – pour donner naissance à la culpabilité : « Now Jemubhai wondered if he had killed his wife for the sake of false ideals [...] He hadn't liked his wife, but it was no excuse, was it? » (308). Les actes du personnage contrastent avec la lueur d'espoir qu'il a toujours vu en sa petite fille – Sai apparaît comme la figure de rédemption du roman : « Sai had arrived so many years later, and though he had never properly admitted the fact to himself, he knew he hoped an unacknowledged system of justice was beginning to erase his debts » (308). Par sa simple présence ou plutôt par son existence, Sai resserre les liens familiaux qui ont été détruits par la haine et l'oubli. De plus, en effaçant les « dettes », elle pourrait réconcilier le juge avec

son passé – ou du moins l'acquitter et lui rendre une part de liberté. Avant l'arrivée de cette dernière à Cho Oyu, le juge voyait déjà en elle l'incarnation d'une deuxième chance, la possibilité de racheter ses dettes : « There was something familiar about her ; she had the same accent and manners [...] The journey he had started so long ago had continued in his descendants [...] This granddaughter whom he didn't hate was perhaps the only miracle fate had thrown his way » (210). Sai incarne une forme de continuité au milieu du chaos du passé et dans l'identité fracturée du juge. L'existence de Sai donne du sens à l'existence de son grand-père – une sorte de transmission s'opère.

Parallèlement au juge, la culpabilité envahit la plupart des personnages. Gyan désire racheter sa dette envers Sai en promettant au cuisinier qu'il retrouvera Mutt – même si l'animal n'est pas l'objet réel de sa quête : « "I will find Mutt and bring her to the house." He uttered the sentence with a conviction that had nothing to do with Mutt or his ability to find her » (314). La perte de l'animal remet en cause la culpabilité du cuisinier qui se voit accusé de négligence par le juge – une stratégie que ce dernier utilise pour se déculpabiliser : « The cook wondered if he had done something wrong and his guilt began to grow [...] It occurred to him as he stumbled about that he'd done something so awful, he'd be paid back by fate and something even more awful would happen— » (313). De nature très superstitieuse, le cuisinier redoute l'imminence d'un châtement divin – à l'instar du juge, il croit en une justice supérieure à celle des hommes. Mais tandis que le juge voit en Sai l'incarnation de son pardon, le cuisinier supplie son maître de le battre pour accéder à la rédemption. Si les personnages ont une conception très personnelle de la justice – ils la font eux-mêmes – elle ne compense en rien la perte. Dans le roman, la justice – au sens de système judiciaire – est un artifice, un instrument au service de la corruption mais en aucun cas une entité sur laquelle l'équilibre de la société repose : « There was no system to soothe the unfairness of things ; justice was without scope [...] There was no religion and no government that would relieve the hell » (200). Livrés à eux-mêmes dans un monde déshumanisé, les personnages n'ont d'autres choix que d'accepter la perte, à l'image de Sai : « There was a grace in forgetting and giving up [...] It was childish not to—everyone had to accept imperfection and loss in life » (252). La désillusion de la jeune fille marque symboliquement son entrée dans l'âge adulte – celui-ci est caractérisé par le sentiment de la fatalité. Dans le dernier chapitre, Sai imagine le cycle de violence dans lequel l'humanité est condamnée : « Slowly, painstakingly, like ants, men would make their paths and civilization and their wars once again, only to have it wash away again. . . . » (323). La

touche finale du roman de Kiran Desai est teintée de pessimisme – un monde sombre où la perte est le seul héritage possible de l'humanité.

b) Vers la lumière

Accablée par la perte et la déception, Sai traverse une brève crise que l'on pourrait qualifier d'existentielle. Le personnage semble perdre le contrôle de son corps : « “What is this all about?” asked Sai, but her mouth couldn't address her ear in the tumult; her heart lying in pieces, didn't seem able to address her mind; her mind couldn't talk to her heart » (322). Pourtant, dans son vacarme intérieur, Sai prend soudain conscience de la complexité de la vie : « Life wasn't single in its purpose. . . . or even in its direction. . . . [...] Never again could she think there was but one narrative and this narrative belonged only to herself [...] » (323). Par sa parole, Sai assure la liaison entre les différentes histoires des personnages et leur confère leur importance. Elle gagne une vision plurielle qui lui permet d'appréhender la complexité du monde. L'arrivée de Biju est marquée par l'espoir et la déception car Sai croit successivement que la silhouette qu'elle aperçoit au loin n'est autre que Gyan, puis Mutt – la perte est indéniable. Enfin, les retrouvailles entre le cuisinier et son fils font réapparaître des liens qui avaient disparu, tandis que la lumière resurgit – elles sont décrites comme une lueur sur la montagne, une lueur d'espoir là où tout est désenchantement et injustice : « The five peaks of Kanchenjunga turned golden with the kind of luminous light that made you feel, if briefly, that truth was apparent » (324). Là où le cuisinier n'attendait plus son fils car il ne croyait même plus en son existence, Biju réapparaît miraculeusement. Pourtant, les derniers paragraphes sont marqués par le contraste – à l'image de l'ensemble du roman – car les retrouvailles, aussi lumineuses qu'elles puissent être n'en sont pas moins teintées d'ombre. Le cuisinier et son fils ont respectivement traversé une rude épreuve morale et il n'est pas étonnant que le texte les décrive comme deux silhouettes – ou deux ombres : « Sai looked out and saw two figures leaping at each other as the gate swung open » (323). Les personnages ont perdu leur propre humanité dans les épreuves de la vie – la métaphore de la silhouette révèle un vide, une inconsistance. Cependant, les retrouvailles présagent que l'accomplissement est possible : aussi haut qu'une montagne, le narrateur invite à l'action – la lumière est à saisir. De plus, l'image de la grille s'ouvrant en grand est une invitation vers le champs des possibles – jusqu'ici, l'impression dominante était celle de l'impasse.

Ainsi, tandis que les liens se resserrent, le récit se rassemble – le retour de Biju met un terme au va-et-vient du récit entre New York et Kalimpong, le juge arrive au terme de son voyage vers le passé en reconnaissant ses erreurs – mais la décision de Sai – partir – contrebalance cette nouvelle unité de temps et de lieu. L'équilibre du récit n'est pas à chercher dans une apparente homogénéité qui constituerait le rassemblement. L'écriture du rassemblement est celle de la disparité et de la multiplicité – elle exhibe ses contradictions pour montrer la richesse d'une œuvre plurielle.

2.2 L'écriture du rassemblement

a) Vers une pensée hétérogène

L'idée d'une écriture du rassemblement semble paradoxale dans un roman marqué par sa structure éclatée. En effet, les fragments de narration sont juxtaposés tandis que le récit multiplie les déficits d'informations et les absences de liens logiques. *The Inheritance of Loss* est une œuvre déconcertante dont la structure ne semble pas entièrement contrôlée – par conséquent, elle s'avère relativement difficile d'accès. Kiran Desai utilise l'écriture de la rupture dans une structure mimétique de la fracture pour parler d'une société déchirée et divisée mais en même temps multiple et complexe. Malgré sa poétique de l'effritement et de l'éparpillement, l'écriture défait autant qu'elle rassemble et tisse des liens. En se reportant à l'ouvrage de Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, l'écriture de *The Inheritance of Loss* peut être dite « rhizomatique ». Les deux auteurs démontrent qu'il existe trois types de livres : le premier type est le « livre racine » – un livre qui « imite le monde, comme l'art, la nature [...] le Un qui devient deux » (Deleuze et Guattari 1980, 11). Or, ce type de livre est contraire à la nature : « Les racines elles-mêmes sont pivotantes, à ramification plus nombreuses, latérales et circulaires, non pas dichotomiques » (11). Les auteurs rejettent la pensée dichotomique pour privilégier celle du multiple. Le deuxième type de livre est le « système-radicelle » : « Vient se greffer sur elle [la racine] une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement » (12). Cette fois-ci, c'est de l'addition dont les auteurs se défendent. Contrairement aux racines et aux radicules, Deleuze et Guattari se réclament de la pensée « rhizomatique » – la création du multiple selon la soustraction de l'unique (« n – 1 ») sous

forme de « tige souterraine » (13). Le réseau complexe que forme le roman de Kiran Desai ne tient ni de la racine ni des racines – la pensée de l'auteur est hétérogène et multiple ; il s'agit précisément du troisième type de livre. D'après Deleuze et Guattari, le rhizome répond à divers principes, à commencer par celui de connexion et d'hétérogénéité : « N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (13).

L'écriture du roman, qui ne se veut ni logique, ni chronologique, répond à ce principe – non seulement l'espace-temps est réduit par le va-et-vient aléatoire du passé et du présent mais le roman va dans une direction, puis dans une autre pour revenir à la première, ou non. Par exemple, l'épisode du vol des fusils au chapitre 1 est relié à celui dans lequel Sai montre les fusils à Gyan au chapitre 35 – l'épisode qui va entraîner le vol. Dans un deuxième temps, le roman répond au « principe de multiplicité » : « Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature » (15). En l'occurrence, l'histoire du roman dispose d'une certaine autonomie, comme si celle-ci échappait à son narrateur (qui ne pouvait pas la conter dans sa globalité) et que la structure échappait à son auteur (comme si Desai était dépassée par ce qu'elle voulait écrire – et d'ailleurs l'absence d'intrigue accentue le caractère fragmentaire du roman). Enfin, le « principe de rupture assignifiante » correspond à l'écriture de la rupture propre au roman : « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » (16).

Au vu de la minceur des chapitres et de leur nombre (il y en a 53), la narration des épisodes s'arrête et reprend sans cesse, pouvant s'insérer au sein d'autres épisodes, comme nous l'avons vu avec la récurrence des analepses, qu'elles soient « mixtes » ou « complètes ». A titre d'exemple, les souvenirs du juge sont de l'ordre de l'analepse mixte – le personnage s'extrait de l'action pour plonger dans son passé puis revient au point de départ du souvenir, dans le moment présent. Ainsi, l'analepse mixte « rejoint le récit premier non pas en son début, mais au point même où il s'était interrompu pour lui céder la place » (Genette 1972, 102). Par conséquent, le roman de Kiran Desai est un rhizome car il est fait de « directions mouvantes » (Deleuze et Guattari 1980, 31) – c'est un livre fait de plateaux : « Nous appelons « plateau » toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome » (33). La fragmentation et la structure partiellement maîtrisée – c'est du moins l'impression qu'elle donne – contribuent paradoxalement à tisser un réseau de voix qui se répondent

indirectement et qui trouvent leur place au milieu du multiple et de l'hétérogène. La structure du roman modifie la signification du monde – il n'y a pas de pensée unique, ni de pensée hiérarchique. Tout est mis sur un même plan, tout est confondu – il s'agit d'un réseau où les sens peuvent circuler librement.

Le roman s'avère être le héraut d'une pensée hétérogène et libre, où différentes réalités se côtoient et se répondent. L'humour assume une cohésion au milieu de ces rhizomes.

b) Un roman tendre et comique

The Inheritance of Loss est un roman en clair-obscur où la noirceur du monde contraste avec une écriture lumineuse – notamment avec l'écriture de l'humour. Kiran Desai écrit un roman dans lequel la dimension comique est essentielle, voire nécessaire – elle redonne à tous ses personnages privés de dignité une part indéniable d'humanité. La dynamique de l'écriture est à la fois privative et compensatoire – ce qui ne manque pas d'accentuer son caractère émouvant. Ainsi, le rire qui traverse *The Inheritance of Loss* possède des vertus salvatrices – il rassemble et crée une cohérence dans un monde marqué par la division – surtout par la volonté de division – et la solitude. En outre, Desai donne à ses personnages une épaisseur psychologique des plus intéressantes – elle pose les bases de leur dimension comique. Par exemple, le portrait que dresse Saeed-Saeed de son mariage blanc au chapitre 19 accentue sa sympathie : « “All of a sudden they ask for my green card [...] so I ask her, ‘Will you marry me for papers ?’ ” [...] She went to the city hall with Saeed—rented tuxedo, flowery dress—said “I do,” under the red white and blue » (TIL 121). La parodie que constitue la demande en mariage (le complément « for papers » ajouté à la formule traditionnelle donne une dimension cocasse à la demande), la rapidité et la facilité avec laquelle les personnages se marient sous un drapeau que le discours de Saeed banalise, contribuent à donner au récit du personnage un aspect tendre et comique. Saeed est en quelque sorte un personnage « improbable » – ce qui ne manque pas de dédramatiser sa situation d'immigré en situation illégale tout en désacralisant les institutions américaines. De plus, le portrait cocasse de sa belle-famille (des hippies du Vermont mangeant exclusivement des produits issus de la culture biologique) et les photos de famille commentées par le narrateur, donnent à l'ensemble un aspect très comique – « Saeed by the compost heap with his arm around Grandma, braless in her summer

muumuu, salt-and-pepper armpit hait shooting off in several directions » (122). Le narrateur dresse un portrait à la fois unique et stéréotypé, authentique et peu flatteur de ces citoyens américains – c'est ce décalage qui provoque le rire. Saeed est prêt à tout pour prouver l'authenticité de son mariage – surtout à se compromettre dans des situations qui frôlent le ridicule – et se met complètement en scène. D'une certaine manière, il se crée un personnage au second degré, une sorte de soi « ironique » : « “See you around,” he said and he left to practise kissing for the interview. “Have to look right or they will suspect” » (123). Le personnage est au cœur de la performance en se construisant avec acharnement une sorte d' « anti-Saeed ».

Cependant, l'apparente facilité avec laquelle il appréhende sa situation d'immigré est contrebalancée par les commentaires beaucoup plus mitigés du narrateur : « Oh, the United States, it's a wonderful country. A wonderful country. And its people are the most delightful in the world [...] » (122). Le premier niveau d'ironie (celui du narrateur) cache sans doute un autre niveau d'ironie – celui de l'auteur. L'humour camoufle et révèle une réalité économique et humaine des plus sombres ; dans le même temps, il donne de l'espoir à l'humanité. Dans *The Inheritance of Loss*, l'écriture s'avère être un outil conciliant des réalités contraires : réalité faite de désillusion et réalité faite d'espoir. Grâce à sa dimension comique, l'écriture s'engage dans l'espace de la réflexion et engage son lecteur dans une lecture au second degré – il s'agit bien de l'écriture du rassemblement. Les aspects tendre et comique du roman permettent de rassembler les différentes facettes de la réalité ; ils assurent une cohésion là où la noirceur dépouille et éparpille les êtres. Par conséquent, le roman assume ses contradictions tout en s'établissant dans un entre-deux – entre registre comique et pathétique, entre tendresse et âpreté. Kiran Desai semble avoir écrit son roman avec un souci de justesse.

Pour resserrer enfin les liens, il ne manque qu'à l'écriture de trouver un ancrage.

c) La quête d'un ancrage

Nous l'avons vu, le roman décrit la difficulté voire l'impossibilité de s'enraciner dans un lieu et de l'habiter pleinement. Cependant, à l'opposé des nations et des villes, le paysage de la nature s'impose comme un élément solide et immuable. Ce sont les fleurs au pied des montagnes que Father Booty se lamente de perdre après son avis d'expulsion ; et c'est la vue du Kanchenjunga qui fait frissonner Sai au chapitre 1. Au pied du massif de

l'Himalaya, gigantesque paysage, les êtres mesurent leur petitesse et contemplent la beauté, si ce n'est la majesté de la nature. Quand Bachelard parle de « l'immensité intime », il évoque « la conscience d'agrandissement » (Bachelard 1992, 169). D'après le philosophe, l'immensité du paysage invite l'homme à la rêverie et à la méditation afin qu'il prenne conscience de sa propre immensité. Ainsi, dans le roman, la nature est un moyen de compenser la perte – surtout celle de la dignité, au même titre que l'humour. D'ailleurs, la question de la place de l'homme dans la nature est posée : « Should humans conquer the mountain or should they wish for the mountain to possess them? Sherpas went up and down [...] without claim of ownership, and there were those who said it was sacred and shouldn't be sullied at all » (TIL 155). A travers ce questionnement, l'homme n'est plus le soi-disant « maître et possesseur de la nature » qu'évoquait Descartes, car celle-ci n'est pas nécessairement un objet à conquérir et à posséder – cela dépend des cultures, comme le montre l'exemple des Sherpas. Cependant, la soi-disant légitimité de la conquête humaine est mise à mal – la question révèle que la montagne a autant de puissance que l'homme, si ce n'est plus car l'homme appartient à son environnement plus que celui-ci ne lui appartient. L'humilité est certainement préférable à l'ambition de la conquête si ce dernier veut pouvoir un jour se relier au monde – se rassembler avec lui.

En outre, au peu d'action du roman s'oppose la profusion des éléments naturels – des « pauses descriptives » qui sont parfois évocatrices d'un état d'âme. En revenant en Inde, Biju se retrouve face à un paysage qui traduit ses propres émotions : « Biju hadn't seen such vastness in a long time [...] He felt exhilarated by the immensity of wilderness, by the lunatic creepers, the shooting hooting abundance of green, the great caterwauling vulgarity of frogs that was like the sound the of the earth and the air itself » (TIL 315). Après avoir passé plusieurs années à côtoyer les bas-fonds de New York, l'enthousiasme du personnage pour la nature est à son comble. Les éléments naturels sont personnifiés, caractérisés dans les yeux de Biju par la folie, l'exubérance, la vulgarité – un paysage certes émouvant qui dit la joie de son retour mais qui ne reflète en aucun cas ses actes. Loin de la folie et de l'exubérance, Biju a préféré la prudence, la sécurité et l'inhibition – son retour ne symbolise certainement pas la force de son caractère mais plutôt sa capacité à se retirer et se protéger. Finalement, la folie du paysage est certainement à la mesure de celle des hommes du GNLF qui prétendent le conduire à Kalimpong – le texte décrit un être plus vulnérable que jamais perdu au beau milieu de la jungle de la nature et de celle des hommes. Malgré la dure réalité, le paysage donne momentanément au personnage une réponse à ses derniers questionnements existentiels – les années d'errance à New York lui

avaient fait perdre le sens même de son existence : « What was he doing and why ? [...] Life was not about life for him anymore, and death – what would even that mean to him ? It would have nothing to do with death » (268). Seuls objets du roman qui résistent à l'effritement, les éléments naturels sont indispensables à la force de l'homme – ils donnent du sens à l'existence. Lors de la répression sanglante organisée par le GNLf au chapitre 43 – dans laquelle le cuisinier manque de perdre la vie – l'éparpillement physique des hommes vient s'opposer à l'immobilité de la montagne : « The cook could see the fires burning below him and the men scattering [...] Above was Kanchenjunga, solid, extraordinary, a sight that for centuries had delivered men their freedom and thinned clogged human hearts to joy. But of course, the cook couldn't feel this now [...] » (277). La nature s'impose comme l'ultime espoir des hommes, l'ancrage absolu. Cependant, aveuglés par la violence (dont ils sont coupables ou victimes), cette vérité leur échappe. Ainsi, le roman interroge la capacité des hommes à vivre ensemble tandis qu'il invite à regarder la nature sous un jour nouveau. Celle-ci symbolise un immense espoir et une tension vers l'Idéal. Même s'il n'y a pas toujours de « raisons » à la présence des paysages au sein du récit, ils habitent le roman par leur présence extraordinaire et sont par défaut le garde-fou des ambitions humaines. La poésie de Kiran Desai trouve un ancrage dans la nature et invite l'homme à se questionner sur son appartenance originelle.

Une fois resserrés, les liens forment un tissu complexe qui donnent plus de sens et plus d'humanité à l'œuvre. Ainsi, l'écriture offre de la souplesse au roman – hétérogène, elle réunit les contraires et invite à une rêverie poétique. Quand à la fin du roman, celle-ci permet aux personnages de se retrouver – non seulement entre eux mais aussi au travers d'un retour sur soi. La fin ouvre alors timidement une porte sur l'avenir – mais celui-ci reste entièrement à construire. L'impression d'inachèvement de l'œuvre ouvre la voie à une transformation, un remodelage : il s'agit pour le texte de se réinventer au-delà de son propre espace, de ses propres limites.

III. Le remodelage des fragments

3.1 La réinvention

a) La malléabilité

En écho aux propos de Rushdie dans *Imaginary Homelands*, le roman propose un ancrage dans la littérature, notamment à travers plusieurs figures de lecteurs. Dès l'incipit, la jeune Sai est décrite avec une revue entre les mains – et pas n'importe laquelle, puisqu'il s'agit du *National Geographics*. Bien qu'il ne s'agisse pas de littérature, le texte nous invite dès lors à considérer que le monde peut se découvrir à travers la lecture – ou encore, que la lecture est une invitation à découvrir le monde. D'ailleurs, à la fin du roman, la résolution que prend Sai sur le nouveau sens de sa vie est intimement liée à ses lectures : « She thought of all the *National Geographics* and books she had read [...] Of the globe twirling on its axis [...] She must leave » (TIL 323). La décision du personnage relève de la nécessité – le départ s'inscrit comme une continuité dans son identité et non comme une fracture. Dès lors, Sai rassemble les pièces de son existence et se rassemble – elle se donne en quelque sorte une consistance. Sa résolution n'est cependant pas le fruit d'une lubie soudaine – elle résulte d'une envie profonde qu'il a déjà été donné au lecteur de constater : « Of one thing [...] she was sure : “I want to travel,” she confessed. Books were making her restless. She was beginning to read, faster, more, until she was inside the narrative and the narrative inside her, the pages going by so fast, her heart in her chest—she couldn't stop » (68). La lecture est une véritable expérience pour Sai – c'est une seconde vie qui vient s'opposer à la vie suspendue de Kalimpong. Le personnage entretient une relation presque intime avec les livres – en vivant en elle, ils lui procurent une sorte d'énergie vitale, un élan vers l'avenir. Sai est sans nul doute un personnage doté d'une grande sensibilité – sa rencontre avec les mots et les images la rend fébrile et laisse une empreinte en elle : « And pictures of the chocolaty Amazon, of stark Patagonia in the *National Geographics*, a transparent butterfly snail in the sea [...]—She found they affected her so much she could often hardly read the accompanying words—the feeling they created was so exquisite, the desire so painful » (69). Sai est paradoxalement habitée et dépassée par les émotions –

pendant et après leur passage, elle n'est plus tout à fait la même, elle se réinvente. Fascinée par les romans, émue par la poésie de la nature, le personnage se construit peu à peu un ancrage dans un « ailleurs » – fait de rencontres, de voyages, d'émotions – et une identité faite de choses prises ça et là, plus précisément de fragments. Le sens que Sai décide de donner à sa vie fait écho aux propos de Rushdie : « Meaning is a shaky edifice we build out of scraps [...] » (Rushdie 1992, 12).

Sa quête est également reliée à son histoire familiale, plus précisément à celle de ses parents : « She remembered her parents, her father's hope of space travel [...] and imagined that she, too, must surely have within her the same urge for something beyond the ordinary » (69). Héritière d'un rêve brisé, la jeune fille porte en elle une quête immense ; Mr et Mrs Mistry, ses parents, sont décédés avant d'avoir réalisé leur voyage dans l'espace – un voyage extraordinaire censé transcender les frontières humaines. En décidant de quitter Kalimpong, Sai s'affranchit de son histoire familiale et se la ré-approprie – c'est son propre voyage qu'elle va réaliser : « And she felt a glimmer of strength. Of resolve. She must leave » (TIL 323) Du statut de pseudo-victime de la fatalité, le personnage passe à celui d'actrice de sa propre existence. A l'image des propos de Frantz Fanon en conclusion de son essai *Peau Noire, Masques Blancs*, Sai prend le parti-pris de la liberté : « Je ne suis pas prisonnier de l'Histoire. Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée [...] Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement » (Fanon 1995, 186). Rejetant l'idée d'une identité fixe, finie et déterminée, Fanon milite pour la transformation, l'infinie possibilité de l'identité – le monde où il s'achemine est un monde sans frontières, fait de connexion. En ce sens, l'identité de Sai est « rhizomatique » – selon le principe de connexion et d'hétérogénéité énoncé par Deleuze et Guattari : « Elle évolue par tiges et flux souterrains » (Deleuze et Guattari 1980, 14). De plus, en choisissant de partir, c'est la position d'immigrée que Sai est prête à assumer – une position qui invite à regarder le monde autrement.

Les réflexions concernant la littérature s'avèrent être des questionnements concernant le roman lui-même. Sai se nourrit autant de littérature indienne que de littérature britannique, à l'image de Noni, sa préceptrice. Arrêtées par la police au sortir du club Gymkhana, les deux personnages doivent faire état des livres qu'elles transportent : « Noni had picked a sad account during the Naxalite movement by Mahashveta Devi, translated by Spivak [...] She had also selected a book by Amit Chaudhuri [...] And Sai had *Wuthering Heights* in her bag (218). Dans ce passage, Noni et Sai rassemblent à elles deux la littérature indienne de type post-colonial et la littérature anglaise de type classique.

Parallèlement, Lola fait part de sa préférence pour un certain type de roman : « “Old-fashioned books is what I like. Not the new kind of thing, no middle, no end, just a thread of. . . free-floating plasma. . .” » (217). Outre la nostalgie qui caractérise le personnage, les propos de Lola font allusion au roman lui-même. En effet, *The Inheritance of Loss* correspond à « ce qui se fait aujourd'hui » (« the new kind of things ») ; l'ordre du récit y est bouleversé, et le récit lui-même est un flux (« thread »). Derrière les propos péjoratifs de Lola se cache peut-être l'ironie de Kiran Desai – un auteur qui assume la modernité de son œuvre et anticipe l'éventuel rejet du public. Le mépris de Lola pour ce qui se fait aujourd'hui n'est autre que celui pour le livre « rhizomatique » et par opposition, le parti-pris pour le « livre-racine » dont parlent Deleuze et Guattari. Par l'intermédiaire de cette allusion et de la diversité des romans lus par les personnages, c'est toute l'identité du roman qui est assumée : héritier de la littérature britannique et indienne, en partie post-moderne et en partie post-colonial, le roman revendique son hybridité et sa singularité – *The Inheritance of Loss* est un roman « indo-anglais », écrit à l'extérieur de l'Inde par un écrivain de double nationalité issu de la diaspora. Ainsi, Kiran Desai est en quelque sorte « l'héritière » de Salman Rushdie : « [...] where “Commonwealth literature” is concerned, confusion is the norm » (Rushdie 1992, 68). Dans le roman, la « confusion » dont parle Rushdie est savamment calculée, elle procède d'une stratégie – celle de transformer le présent. En tant que roman post-colonial, *The Inheritance of Loss* se fait le héraut de la pluralité des voix et de l'Histoire :

It [postcolonialism] names the activities by which new subaltern histories, new identities, new geographies, new conceptualization of the world – transnational rather than western – are fashioned and performed, and seeks through them to redress current imbalances of power and resources in the pursuit of more just and equitable societies (Young 2001, 66).

La critique post-coloniale sert la transformation du monde actuel, sa réinvention. Elle opère, d'après la citation, dans la nouveauté et le rééquilibrage des injustices. En mettant en scène des subalternes face à l'épreuve de la mondialisation et ce, au milieu des vestiges de la colonisation, Kiran Desai fait entendre des voix qui résonnent dans la critique post-coloniale. Le monde que l'auteur invente est à la fois ancien et nouveau – fait de fragments d'ici et là, c'est un monde dans tous ses états.

Entre la malléabilité des identités et le parti-pris de l'hétérogénéité et de la confusion, le roman s'engage dans sa propre réinvention tandis que la contradiction et l'adaptation ouvrent la voie à une forme de libération.

b) La contradiction et l'adaptation

Nous savons que pour lutter contre la contradiction environnante, certains personnages se raccrochent à des valeurs telles que l'authenticité et la pureté – et cette résistance acharnée à la contradiction les conduit à la perte. *The Inheritance of Loss* prend le parti-pris de la contradiction, notamment à travers le conflit de Sai et Gyan : « By now, with the conversation disintegrating [...] They were falling back into familiarity, into common ground, into the dirty gray. Just ordinary humans in ordinary opaque boiled-egg light [...] composite of contradictions, easy principles [...] » (TIL 259). Ce passage met en lumière le lâcher-prise des personnages, l'abandon à ce qu'il y a de plus naturel en eux. La vérité les transperce au point de laisser paraître leur désorientation ; Sai et Gyan sont des jeunes gens dont la trajectoire est faite de carrefours – ce qui peut nous amener à lire l'œuvre sous l'angle du roman de formation. Kiran Desai conçoit les personnages de sa fiction avec humanité – ce ne sont pas des héros, mais des êtres « ordinaires » qui cherchent à donner un sens à leur existence et à grandir au milieu du désordre des sentiments. Il n'est pas anodin que la contradiction soit si justement décrite, notamment par un auteur lui-même écartelé entre la culture indienne et la culture occidentale. A travers l'écriture de la contradiction et la volonté d'ériger celle-ci comme une valeur « positive », l'auteur se rassemble et rassemble des personnages séparés par ce qu'ils croient être des différences. Ainsi, la contradiction les sépare autant qu'elle les rapproche – la vision de Kiran Desai est humaniste : « Cheese and chocolate they wanted, but also to kick these bloody foreign things out » (259). Oscillant entre désir et refus, le texte réussit en l'espace d'un instant à annuler les différences pour prôner la diversité culturelle et ce, malgré la confusion qu'elle engendre. La culture indienne n'est ni pure, ni authentique – elle est composite par essence, comme le fait remarquer Rushdie : « [...] The very essence of Indian culture is that we possess a mixed tradition, a *mélange* of elements as disparate as ancient Mughal and contemporary Coca-Cola American » (Rushdie 1992, 67).

David Spielman présente la flexibilité et la capacité d'adaptation comme des conditions nécessaires à la réussite des personnages. Il prend en exemple Sai et Saeed qui

contrairement aux autres personnages, s'émancipent des principes : « Saeed and Sai, the two characters least interested in solid knowledge, pursue what they want without worrying about how doing so might violate their beliefs [...] Saeed succeeds in New York precisely because contradictions do not bother him » (Spielman 2009, 87). Si les frasques de Saeed donnent à sourire, il n'empêche que le personnage transcende indéniablement sa condition d'immigré illégal. Tandis que Biju s'interroge sur les liens qu'un immigré garde avec son pays d'origine – « How many lived in the fake version of their countries? » (TIL 267) – Saeed capitalise des biens et se construit un nouvel environnement – « He owned twenty-five pairs of shoes at this point ; some were the wrong size, but he had bought them anyway, just for the exquisite beauty of them » (190). En collectionnant des chaussures qui ne sont pas toutes à sa pointure, Saeed montre qu'il ne craint pas l'incompatibilité – le maître-mot est l'adaptation et pourquoi pas le plaisir. En accumulant des biens et en vivant dans une forme d'opulence, il réalise à sa manière le rêve américain – ou *son* rêve américain – et donne facilement du sens à son existence. Saeed se réinvente. Au vu de sa réussite et de ses choix, la question du libre-arbitre fait surface comme le suggère Spielman : « Are the characters products of external forces acting upon them – their communities, the particular historical moment in which they live, etc. – or do they choose the mindsets they adopt? The answer appears to be a combination of both » (Spielman 2009, 88). Héritiers de leur culture et de leur histoire, les personnages sont indéniablement mus par le contexte de la post-colonisation et de la mondialisation. Cependant, comme la fin du roman le suggère, il est nécessaire de tendre la main pour saisir l'avenir – le roman dit alors la nécessité d'agir.

A travers la diversité des personnages et de leurs expériences, *The Inheritance of Loss* souligne qu'il n'y a pas une seule et unique façon de s'adapter au monde ni une seule raison de ne pas le faire. En ce sens, à travers la pluralité des méthodes employées, le roman assume ici son héritage post-colonial : « It would be a mistake to assume that postcolonialism involves a unitary theory espousing a single perspective and position [...] Post-colonial theory involves multiple activities with a range of different priorities and positions [...] » (Young 2001, 64). Kiran Desai ne prend manifestement pas parti pour ses personnages – elle nous les montre tels quels et nous invite à appréhender la réalité à travers différentes sensibilités. Le roman ne prétend pas que la solution réside dans la contradiction – et pour preuve, le juge est une contradiction à lui tout seul – mais son inévitable présence invite les personnages comme le lecteur à se questionner sur les possibilités qu'elle engendre. Pour se réinventer là où tout est perdition, l'être ne dispose

pas de solutions préétablies – seule sa capacité à s'ouvrir à la pluralité du monde peut l'aider à se rassembler : « Desai contributes to debates about postcolonial/immigrant agency and identity [...] by advocating neither the preservation of cultural distinctiveness nor assimilation, but rather ambivalence and flexibility – what we might call a “radical postcolonial sensibility” » (Spielman 2009, 88).

La malléabilité et la contradiction semblent être les principes de la réinvention au sein du roman – elles offrent la possibilité de transcender sa condition, d'aller dans un au-delà. Mais Kiran Desai s'engage sur la voie de la liberté en refusant de proposer une solution nette à la difficulté d'être dans le monde moderne. En choisissant le parti-pris de l'ambiguïté face à celui de la clarté, la romancière élargit le champs des possibles de son roman – il faut peut-être lire *The Inheritance of Loss* comme une œuvre ouverte, reflet d'un monde en gestation.

3.2 Vers la transformation du monde

a) Culture et mondialisation

Pessimisme et fatalisme traversent le roman quand il s'agit d'économie. Différentes voix se mêlent pour protester contre les inégalités engendrées par la mondialisation. Face à ce sujet, le propos de Kiran Desai semble articulé plus clairement, comme si l'on pouvait y distinguer une forme d'engagement. Lorsqu'il revient en Inde, Biju fait une correspondance à l'aéroport de Calcutta ; deux mondes économiques se dessinent – celui des Indiens résidents et celui des non résidents – et l'aéroport devient bientôt le théâtre de la lutte des classes « : « All the NRIs holding their green cards and passports, looked complacent and civilized. That's just how it was, wasn't it? Fortune piled on more good fortune. They had more money and because they had more money, they would get more money » (TIL 208). Le texte dénonce un certain déterminisme économique, emprunt de fatalisme – une vision qui ne laisse aucune place à la transformation. Si l'impérialisme économique doit être clairement repensé (mais le texte ne nous dit pas comment), la question culturelle est traitée avec beaucoup plus de réserve, peut-être parce que se trouve en elle la clé d'une réelle « transformation post-coloniale », pour reprendre l'expression de

Bill Ashcroft. Dans le roman, le concept de maison s'avère difficile à faire perdurer ou même à mettre en place : d'une part parce que les maisons physiques s'effondrent ou disparaissent (le *cottage* des sœurs est réquisitionné par l'armée, Father Booty perd sa laiterie et sa maison, la maison du juge est envahie par la moisissure), d'autre part parce que les maisons psychiques s'avèrent impossibles à construire (Biju ne recrée par d'espace intime aux États-Unis) ou impossibles à maintenir (la maison intérieure du juge craque sous le poids des souvenirs).

Pourtant, la littérature post-coloniale enseigne que le concept de maison transcende les frontières et s'insère dans une dynamique globale : « The provisionality of inherited boundaries, the fluidity of the concept of 'home', which we find to be characteristic of post-colonial habitation, extends, in contemporary times, into a global system of cultural interactions » (Ashcroft 2001, 204). Bill Ashcroft met en lumière le caractère illimité de l'appartenance au sein du monde post-moderne. Si les personnages du roman, pour la plupart, échouent à se fixer ou à conserver leur ancrage et si les revendications nationalistes n'engendrent que la destruction, c'est peut-être parce que la clé de l'appartenance se trouve dans un ailleurs – un ailleurs qu'ils ne sont pas pour le moment en mesure d'atteindre : « The paradox of global culture is that it makes itself 'at home' in motion rather than in place [...] 'practises of displacement might be *constitutive* of cultural meanings rather than their simple transfer or extension' » (Ashcroft 2001, 207). Sai décide de partir – elle met en place son déplacement – et se relie ainsi plus intensément à une culture « mondiale », dans le sens où elle décide de faire partie intégrante du monde.

D'un point de vue identitaire, le personnage dépasse sa condition (au sens de sortir de soi) pour entrer dans les aventures de la vie. Il n'y a pas de hasard : Sai est non seulement le personnage le plus jeune du roman mais aussi le seul qui assume entièrement sa double culture. En ce sens, la jeune fille semble posséder à elle seule les clés de l'investissement culturel dont parle Bill Ashcroft – ce qui nous amène une fois de plus à lire l'œuvre sous l'angle du roman de formation : la quête de Sai est à la fois culturelle et identitaire. Pourtant, il ne s'agit pas de déceler de l'optimisme dans le roman et probablement pas de fin heureuse car Kiran Desai semble nourrir une vision ambivalente, si ce n'est pessimiste, vis-à-vis de la mondialisation. Bill Ashcroft explique d'ailleurs qu'il existe au moins deux façons d'envisager la culture : « On the one hand culture is seen to be essentially territorial [...] on the other hand it is seen to be a malleable array of strategies for negotiating a group's reality, a *trans-local* learning process » (Ashcroft 2001, 214). Dans le roman, la culture est justement l'un et l'autre à la fois – Biju cultive son

« indianité » tandis que Sai assume la malléabilité de sa culture. D'après Ashcroft, il existe, à partir de ces points de vue, deux façons d'envisager la mondialisation : « The first tends to see globalization as homogenizing, the second sees it as heterogenetic; the first sees it as hegemonic, the second as interpenetrating » (214). Si dans le roman, la mondialisation de type économique est vue de manière hégémonique, celle de type culturelle reste très ambivalente. Une chose est pourtant sûre dans le roman : la culture mondiale ne doit pas résulter de l'hégémonie de la culture occidentale. Pour que la transformation s'opère – sous entendu la transformation des esprits – il est important d'envisager la mondialisation de manière rhizomatique : « Globalism obtains its energy from its very diffusion [...] quite unlike the energy of imperial control » (213). La circulation de la culture semble être le mot d'ordre – et peut-être est-ce là un des moyens de rassembler et de dynamiser un monde que l'on veut croire encore fixe et intact. Par conséquent, l'œuvre ouvre sur un espace culturel à repenser, à changer.

b) Vers un nouvel horizon

A travers son roman, Kiran Desai semble vouloir dégager un nouvel horizon pour l'Inde. L'effritement, la disparition, la perte constituent la réalité d'un pays qui tente tant bien que mal de survivre dans la spirale de la mondialisation. Si la perte est un héritage inévitable, il s'agit de l'accepter pour prendre en main son destin et faire valoir sa culture. L'impératif est de transformer les vestiges de l'espace colonial en un espace qui le transcenderait. Bill Ashcroft perçoit dans la notion d'horizon le champs absolu des possibles :

It is in horizontality that the true force of transformation becomes realized, for whereas the boundary is about constriction, history and the regulation of imperial space, the horizon is about extension, possibility, fulfilment, the imagining of post-colonial space. The horizon is a way of conceiving home and with it identity [...] Horizontality is, possibly, the only way in which the predominance of the boundary in Western thought can be resisted (Ashcroft 2001, 183).

D'après Ashcroft, le concept d'horizon offre un ancrage illimité dans le monde (« a way of conceiving home and with it identity ») et pallie la perte (« fulfilment »). Le

critique propose de redéfinir l'espace post-colonial – un espace de liberté, émancipé des traces de l'Histoire coloniale où le sujet pourrait se réinventer – et d'en élargir considérablement la vision. Kiran Desai a savamment déconstruit les limites de son roman : l'œuvre est ouverte au point qu'elle délègue au lecteur la responsabilité de l'interprétation. Il peut y voir un horizon désespérément vide ou les soubresauts d'un monde à l'orée de sa construction – la promesse d'un espoir. Voilà un roman qui engage la réflexion sur les limites de la mondialisation et le difficile ancrage identitaire dans un monde loin d'être le même pour tous. L'horizon met alors en jeu la capacité de résonance de l'œuvre – et il n'est pas étonnant que Kiran Desai ait été consacrée par le *Man Booker Prize* pour son roman lors de sa parution en 2006. A travers la figure de Sai qui décide de prendre une autre voie – « She must leave » (TIL 323) – le roman s'engage peut-être à en prendre un autre. Si la page est tournée avec l'Inde coloniale, l'Inde post-coloniale reste à encore à définir – bien que l'action du roman se situe dans les années 1980, le monde que décrit Desai nous semble étonnamment proche. C'est en cela que l'on peut comprendre l'impression d'inachèvement du roman ; il ne met pas de limite à un monde qui se cherche encore et où les certitudes culturelles sont constamment remises en question. L'incertitude du texte est bien le reflet d'un monde incertain tandis que la perte laisse le champ libre à une multitude de directions, à cet horizon où tout est désormais possible – c'est la plus grande lueur d'espoir du roman.

Les fragments des ruines et de l'effondrement peuvent être rassemblés et remodelés. *The Inheritance of Loss* nous engage à un retour ; il s'agit de re-lire l'œuvre pour apprécier ses différentes dimensions – une deuxième lecture nécessaire pour comprendre l'ambiguïté de l'œuvre, son mouvement de va-et-vient entre effondrement et rassemblement. Le roman se rassemble et se réinvente non seulement de manière interne – par le biais de la quête du passé, de la réécriture de l'Histoire, du resserrement des liens et

de l'écriture – mais aussi de manière externe – il engage le lecteur dans un au-delà de la lecture en lui donnant une étonnante capacité de réflexion pour repenser l'Histoire, la culture, la mondialisation. En ce sens, l'œuvre porte en elle un héritage post-colonial dont le but est d'ouvrir sur un espace culturel (mais aussi politique) à remodeler.

CONCLUSION

The Inheritance of Loss met en scène un monde fait des vestiges de l'époque coloniale dans lequel les personnages se raccrochent à des remparts pour ne pas sombrer, s'effondrer. S'accrochant aveuglément au passé et démunis de la moindre perspective d'avenir, les personnages semblent avoir emprunté l'unique voie qui s'offre à eux : celle de l'impasse. Parallèlement, la dynamique du retour – celui des personnages, de l'histoire et de l'Histoire – s'impose à première vue comme une spirale destructrice ; elle descend dans les profondeurs du roman jusqu'au vertige. L'inéluctable effondrement du monde de Desai donne au roman une teinte très sombre, un sentiment de fatalité. Enfin, les derniers chapitres disent le chaos ; la perte est à son apogée ; l'humain en vient même à perdre son humanité.

La force du roman est sans doute dans son hétérogénéité, dans la cohabitation des différences et des contradictions qui se répondent. Si le retour est le grand voyage du roman, il est surtout celui du lecteur qui peut ainsi se réapproprier les fragments laissés par la destruction pour se diriger dans un autre sens – tel un fil d'Ariane qui lui permet de sortir du labyrinthe. Il n'y a donc pas de lecture à sens unique – le roman témoigne d'une pensée rhizomatique qui nous engage à appréhender l'œuvre dans toute sa pluralité. Ainsi, le retour du passé prend des allures de quête et s'avère édifiant – il redonne consistance à un présent fait de lambeaux et apporte un éclairage sur l'avenir. La poétique de l'effritement vient s'opposer à l'écriture du rassemblement – l'humour redonne à l'être une partie de sa dignité tandis que la nature l'invite à trouver sa place dans le monde. La littérature – et plus particulièrement celle de type post-coloniale – apparaît enfin comme un espace où la réinvention de l'être, du roman et du monde devient possible.

Kiran Desai nous maintient volontairement dans un entre-deux, entre effritement et rassemblement, entre lecture pessimiste et lecture (plus) optimiste du roman, entre désespoir et lueur d'espoir – et c'est en cela que le roman constitue une ouverture. Refusant la pensée unique, l'œuvre nous invite à la réflexion – et c'est là que la notion de roman de formation prend tout son sens – alors que se dessine peut-être la question des tournants à prendre. Dès lors il est possible de s'interroger sur les vestiges de la colonisation ; il s'agit plus de les remodeler que de tenter de les oublier – car leur présence est inévitable. Par extension, c'est la culture qui doit être repensée – les vestiges de l'empire ne constituent-ils

pas un héritage qu'il faut accepter et se réapproprier ? C'est aussi accepter la culture dans sa dimension ambiguë, contradictoire. Si la nostalgie que nourrissent Lola et Noni pour l'époque impériale ne paraît pas ouvrir sur de nouveaux horizons, elle invite néanmoins à considérer que le déni n'est pas la seule façon d'appréhender le passé. A travers la rébellion népalaise, l'œuvre interroge également l'une des conséquences de la décolonisation : l'émergence du nationalisme. Cette question nous suggère de repenser l'identité en terme de fixité et/ou de fluidité ainsi que la construction du sentiment d'appartenance dans un monde où les frontières se dissolvent. Si le texte ne semble pas nous donner de réponse particulière, il invite l'être à se recentrer, en l'engageant dans un retour sur soi à l'image même du roman et à s'interroger sur les possibilités de son devenir. Si Kiran Desai n'a initialement ni la prétention, ni le projet de former son lecteur, son roman ouvre manifestement la voie vers un au-delà de la lecture, un engagement à le relire pour le relier au monde – le roman lui-même est alors à repenser. Loin d'avoir fait le tour de la question, le roman ne fait qu'engager le débat. Enfin, il faut peut-être lire *The Inheritance of Loss* comme une sorte d'enquête autobiographique où l'auteur écartelé entre deux mondes a tenté de se rassembler à travers l'écriture – le caractère fragmentaire de l'œuvre faisant peut-être écho à une personnalité habitée par le sentiment de la dispersion et de la division. Ainsi, le centre de préoccupation de Kiran Desai semble être avant tout l'humain.

Si la première lecture de *The Inheritance of Loss* peut nous laisser perplexes, l'invitation à la relecture nous montre qu'il est possible de lire autrement. Rassembler les fragments de notre première lecture nous permet peut-être d'apprécier le roman dans toute sa dimension contradictoire. Le roman de Kiran Desai apparaît alors comme une œuvre qui ne se donne pas – il suffit par exemple de penser à la difficulté pour le lecteur de se lier aux personnages tant ces derniers paraissent inaccessibles et incertains. La première approche du roman nous laisse sans doute démunis – quel sens donner à l'effondrement, à l'oubli, à la perte ? – alors que la seconde nous éclaire – il s'agit bien d'un roman qui ne dit pas tout et que nous ne pourrions pas cerner dans sa totalité. Voilà une invitation à l'humilité. *The Inheritance of Loss* est sans doute un roman qui force l'admiration à défaut de forcer l'attachement.

Le roman redéfinit peut-être le rôle de la littérature et de l'art dans un monde en perpétuel mouvement : recentrer l'homme sur son humanité.

Bibliographie

Desai, Kiran. *The Inheritance of Loss*. London : Penguin Books, 2007.

Agnew, Vijay ed. *Diaspora, Memory and Identity : A Search for Home*. Toronto ; Buffalo ; London : University of Toronto Press, 2005.

Appadurai, Arjun. « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy » in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theories : A Reader*. Williams, David, and Laura Chrisman, eds. New York : Columbia University Press, 1994.

Ashcroft, Bill. *Post-Colonial Transformation*. London ; New York : Routledge, 2001.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffith and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back : Theory and Practise in Post-Colonial Literatures*. London ; New York : Routledge, 1989.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. 5e Ed. Paris : Puf, 1992.

Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora : Contesting Identities*. London ; New York : Routledge, 1996.

Barton, Laura. « A Passage From India ». *Guardian*. 12 October 2006. Page consultée le 16 Août 2012. <<http://guardian.co.uk/books>>

Borges, Jorge Luis. « The Boast of Quietness » from *Selected Poems*. Tranlated by Stephen Kessler. Alexander Coleman ed. in *The Inheritance of Loss*. London : Penguin Books, 2007.

Carter, Erica, James Donald and Judith Squires eds. *Space and Place : Theories of Identity and Location*. London : Lawrence and Wishart, 1993.

Chaturvedi, A. K. « The Theme of Poverty in Kiran Desai's *The Inheritance of Loss* ». *Poetcrit*. July 2008 : Vol. 21 Issue 2. 50-53. Page consultée le 15 Décembre 2011. Humanities International Complete.

Das, Sonali. « Kiran Desai's *The Inheritance of Loss* : Travails of Immigration ». *Journal of English Studies*. March 2009 : Vol. 4 Issue 1. 57-64. Page consultée le 15 Décembre 2011. Humanities International Complete.

Fanon, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris : Seuil, 1995.

- Fludernik, Monika. *Hibridity and Postcolonialism : Twentieth Century Indian Literature*. Tübingen : Stauffenburg, 1998.
- Gnanasekaran, D. « Treatment of the Marginalized in Kiran Desai's *The Inheritance of Loss* ». *Poetcrit*. July 2008 : Vol. 21 Issue 2. 12-18. Page consultée le 15 Décembre 2011. *Humanities International Complete*.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Hugues, Sarah. « Uncle Potty and Other Guides to the Truth ». *The Observer*. 3 Septembre 2006. Page consultée le 15 Janvier 2012. <<http://observer.guardian.co.uk>>
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. 2nd ed. London ; New York : Routledge, 2002.
- Jayaraman, Uma. « Peter Peterson or Jemubhai Popatlal Patel? : “The Uncanny” Doubleness and “Cracking of Identity” in Kiran Desai's *Inheritance of Loss* » *Asiatic : IIUM Journal of English Language and Literature*. 2001 : Vol.5 Issue 1. 54-68. Page consultée le 15 Décembre 2011. *Humanities International Complete*.
- Khawas, Vimal. « Nepalis in India : A Neglected Discourse » in *Indian Nepalis : Issues and Perspectives*. Nepal, D.R, Nepal, G.S, Sinha, A.C and T.B Subba eds. New Delhi : Ashok Kuman Mittal, 2009.
- Le Blanc, Claudine. *Histoire de la Littérature de l'Inde Moderne*. Paris : Ellipses, 2006.
- Low, Setha M., and Denise Lawrence-Zuniga, eds. *The Anthropology of Space and Place : Locating Culture*. Oxford : Blackwell Publishing, 2003.
- Nelson Marie. « Inescapable Past ». *Human Architecture : Journal of the Sociology of Self-Knowledge*. V. 14, Fall 2008. 67-72. Page consultée le 16 Avril 2012. *SocIndex with Full Text*.
- Mishra, Vijay, and Bob Hodge. « What is Post-Colonialism? » in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theorie : A Reader*. Williams, David, and Laura Chrisman, eds. New York : Columbia University Press, 1994.
- Morgan, Ann. « Gorkhaland – The Second Coming ». *New Internationalist Magazine*. 8 July 2011. Page consultée le 2 Septembre 2012. <<http://www.newint.org>>

- Mullan, John. « John Mullan on Divisions in the Novel ». *Guardian*. 31 October 2009. Page consultée le 15 Janvier 2012. <<http://www.guardian.co.uk/books/>>
- Mullan, John. « Kiran Desai on Writing *The Inheritance of Loss* ». *Guardian*. 21 November 2009. Page consultée le 15 Janvier 2012. <<http://www.guardian.co.uk/books/>>
- Mullan, John. « Readers' Responses to *The Inheritance of Loss* by Kiran Desai ». *Guardian*. 21 Nov 2009. Page consultée le 15 Janvier 2012. <<http://www.guardian.co.uk/books/>>
- Nandy, Ashis. *L'Ennemi Intime : Perte de Soi et Retour à Soi sous le Colonialisme*. Trad. Annie Montaut. Paris : Fayard, 2007.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. London : Granta, 1992.
- Sharman, B. K. « *The Inheritance of Loss* : Kiran Desai's Exploration of Multiculturalism, Globalisation, Postcolonial Chaos and Despair » *Poetcrit*. January 2010 : Vol. 23. Issue 1. 21-25. Page consultée le 15 Décembre 2011. *Humanities International Complete*.
- Spielman, David Wallace. « “Solid Knowledge” and Contradictions in Kiran Desai's *The Inheritance of Loss* ». *Critique*. Fall 2009 : Vol. 51 Issue 1. 74-48. Page consultée le 15 Décembre 2011. *Academic Search Elite*.
- Tucker, Martin. « The Conference on Beautiful Moments : Stories/ *The Inheritance of Loss*/ Stigma and the Cave. *Confrontation*. Spring/ Summer 2007 : Issue 98/ 99. 322-334. Page consultée le 16 Avril 2012. *Confrontation, Editor-in-Chief*.
- Young, Robert J.C. *Postcolonialism : An Historical Introduction*. Oxford : Blackwell Publishing, 2001.

Table des annexes

Annexe 1	
Boast of Quietness.....	123

Annexe 1

Boast of Quietness

Writings of light assault the darkness, more prodigious than meteors.

The tall unknowable city takes over the countryside.

Sure of my life and my death, I observe the ambitious and would like to
understand them.

Their day is greedy as a lariat in the air.

Their night is a rest from the rage within steel, quick to attack.

They speak of humanity.

My humanity is in feeling we are all voices of the same poverty.

They speak of homeland.

My homeland in the rhythm of a guitar, a few portraits, an old sword,
the willow grove's visible prayer as evening falls.

Time is living me.

More silent than my shadow, I pass through the loftily covetous multitude.

They are indispensable, singular, worthy of tomorrow.

My name is someone and anyone.

I walk slowly, like one who comes from so far away he doesn't expect to
arrive.

—Jorge Luis Borges