

POUR UNE ODYSSEE SANS RETOUR
MÉMOIRE DE LA TRAVERSÉE COLLECTIVE AU FÉMININ SOUS LA PLUME DE SYLVIE KANDÉ ET DE
JULIE OTSUKA

Oriane Chevalier

L'épopée *La quête infinie de l'autre rive* de Sylvie Kandé et le roman *The Buddha in the Attic* de Julie Otsuka accueillent la mémoire collective de femmes tombées dans l'oubli en retraçant leur épreuve de la traversée maritime. Cet article se demande comment l'écriture de la traversée favorise la constitution d'une mémoire collective tout en renouvelant les représentations des migrantes. La narration chorale d'Otsuka et la polyphonie textuelle de Kandé s'articulent ainsi à l'expérience individuelle, chaque passagère étant plongée dans un entre-deux géographique et identitaire qui nécessite un double mouvement de déconstruction et de construction de soi. Si le périple odysseéen est motivé par le retour au pays natal, les passagères de Kandé et d'Otsuka s'embarquent pour un aller simple vers l'inconnu et sont contraintes de se forger une nouvelle identité au fil d'une traversée éprouvante. Enfin, cet article démontre que l'écriture de la traversée participe à la reconfiguration du registre épique notamment à partir de nouvelles figures héroïques féminines mais aussi d'une esthétique « traversière » qui nécessite une définition.

Mots clés

Mémoire collective ; Femmes migrantes ; Traversée maritime ; Julie Otsuka ; Sylvie Kandé.

AN ODYSSEY OF NO RETURN
THE FEMALE MEMORY OF COLLECTIVE CROSSING BY SYLVIE KANDÉ AND JULIE OTSUKA

Sylvie Kandé's epic *La quête infinie de l'autre rive* and Julie Otsuka's novel *The Buddha in the Attic* embrace the collective memory of forgotten women by recounting their ordeal of sea crossing. This paper examines how writing about sea crossing takes part in the construction of a collective memory, while renewing the representations of female migrants. Otsuka's choral narration and Kandé's textual polyphony are thus articulated with individual experience, as each passenger is plunged into a geographical and identity in-between that requires a double movement of self-deconstruction and construction. While the odyssey journey is motivated by a return to the native land, Kandé and Otsuka's passengers embark on a one-way journey into the unknown, forcing them to forge a new identity over the course of a harrowing crossing. Finally, this work demonstrates how writing about the maritime crossing contributes to the reconfiguration of the epic register, notably through new female heroic figures, but also through an aesthetic of the "crossing" that needs to be defined.

Keywords

Collective Memory; Migrant women; Sea Crossing; Julie Otsuka; Sylvie Kandé.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18976>

POUR UNE ODYSSEE SANS RETOUR
MÉMOIRE DE LA TRAVERSÉE COLLECTIVE AU FÉMININ SOUS LA PLUME
DE SYLVIE KANDÉ ET DE JULIE OTSUKA

Oriane Chevalier

Car chaque vie noyée est pierre précieuse
qui va joncher le fond de l'océan
Sylvie Kandé, *La quête infinie de l'autre rive*

And was anybody listening to us anyway?
Did anybody care?
Julie Otsuka, *The Buddha in the Attic*

Si l'imaginaire odysseéen est fréquemment exploité dans la littérature contemporaine pour décrire la traversée des migrants¹, les figures féminines y demeurent minoritaires² et sont souvent représentées comme des Pénélopes attendant le retour de leurs maris depuis le rivage. Pourtant, les migrantes représentent 20% des arrivées maritimes en Europe³ et 50% des corps identifiés suite à des naufrages en Méditerranée (Schmoll 2020, 9). De même, un siècle avant l'intensification des migrations méditerranéennes, ce sont plus de dix mille femmes japonaises qui migrent vers les États-Unis pour rejoindre leurs futurs maris (Tanaka 2004, 116). Alors que l'odyssée de ces équipages féminins a progressivement sombré dans l'oubli, en 2011 paraissent deux ouvrages qui rendent hommage aux traversées entreprises par ces femmes, de différentes époques et dans divers espaces maritimes. Sylvie Kandé publie une épopée en trois chants intitulée *La quête infinie de l'autre rive* qui décline d'abord la traversée du peuple mandingue vers l'Amérique en 1311 puis la traversée méditerranéenne de migrants et migrantes anonymes à l'époque

¹ Les pièces de théâtre à ce sujet ne cessent de se multiplier depuis *Le Dernier Caravansérail (Odyssees)* d'Ariane Mnouchine en 2003 et de nombreux romans contemporains se nourrissent également de l'imaginaire odysseéen : songeons par exemple à *Eldorado* de Laurent Gaudé (2006).

² Les quelques figures de migrantes que nous pouvons relever se trouvent principalement au théâtre comme dans *Lampedusa Beach* (2007) de Lina Prosa, pièce dans laquelle Shauba meurt noyée, ou encore dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2009) d'Angélica Liddell, qui décrit notamment l'accouchement d'une femme après son naufrage.

³ Selon l'Organisation internationale pour les migrations.

contemporaine⁴. La même année, Julie Otsuka fait paraître *The Buddha in the Attic* aux États-Unis. Son roman relate la trajectoire des *picture brides*⁵, ces femmes japonaises envoyées au début du XX^e siècle aux États-Unis pour se marier avec des émigrés japonais déjà installés et qu'elles ne connaissent qu'à travers une photographie.

Chacune de ces deux œuvres accueille ainsi la mémoire collective de femmes tombées dans l'oubli en retraçant l'épreuve de leur traversée. Cette épreuve est représentée à travers la mémoire corporelle et sensorielle des migrantes, notamment dans une écriture épousant le mouvement nauséux de la houle. Les voix féminines s'unissent ainsi pour décrire cette traversée douloureuse, que ce soit à travers une écriture chorale pour Otsuka ou une polyphonie textuelle pour Kandé. Or, contrairement à Ulysse dont l'aventure est orientée par le retour au pays natal, ces migrantes prennent la mer dans un aller sans retour. Pour Piotr Sadkowski, le retour dans l'aventure odysseenne permet la « reconstruction » de l'« identité désintégrée suite à l'exil et au déracinement » (2011, 45) : sans perspective de retour, qu'advient-il de l'identité de ces femmes durant la traversée ? Face au déchirement identitaire reflétant la position de l'entre-deux géographique auquel les passagères sont confrontées, il semblerait qu'un métissage linguistique et culturel voie progressivement le jour. Au fil de l'écriture de la traversée, les migrantes se confectionnent même de nouveaux modèles héroïques féminins qui leur permettent de s'extraire non seulement du collectif mais aussi de l'anonymat. De plus, la traversée est non seulement vécue par des femmes mais également relatée par des voix féminines qui, en s'appropriant le registre épique, renouvellent l'esthétique de la traversée. Dès lors, il convient de définir ce renouvellement de l'écriture de la traversée qui s'émancipe des modèles antiques de l'épopée tout en offrant une transgénéricité et un entrelacement de pratiques artistiques.

⁴ Cet article se concentre sur les figures féminines parmi l'équipage.

⁵ Si le destin des *picture brides* a déjà inspiré plusieurs romans, notamment *Picture Brides* de Yoshiko Uchida en 1987 qui porte sur la vie d'une *picture bride* fictive, l'œuvre de Julie Otsuka se distingue par sa narration chorale, embrassant une destinée collective.

*La mémoire féminine d'une traversée collective**Les sources de la mémoire*

Pour reconstituer cette mémoire féminine, Sylvie Kandé et Julie Otsuka se sont attelées à un travail de documentation s'appuyant à la fois sur des archives et des témoignages. La correspondance et les photographies qui accompagnent les *picture brides* lors de la traversée correspondent aux sources matérielles qu'Otsuka a consultées, ce travail d'archive étant complété par la lecture de nombreux ouvrages historiques portant sur l'immigration japonaise aux États-Unis que l'écrivaine énumère dans ses remerciements (2012, 131-132). Dans son « Avant-Propos », Kandé adapte quant à elle un extrait du *Masalik al-absar fi mamalik al-amsar*⁶ qui rapporte la parole de Mansa Musa, souverain de l'empire du Mali au XIV^e siècle. Dans cet extrait, Mansa Musa explique que son prédécesseur, Aboubakar II, avait souhaité « découvrir l'extrême limite de l'Océan » (Kandé 2011, 13) et s'était donc embarqué, accompagné de toute sa cour et de deux mille bateaux, pour une traversée sans retour. Les deux premiers chants de l'épopée offrent ainsi deux issues, l'une historique l'autre utopique, de cette traversée de l'Atlantique : si, dans le premier chant, l'équipage connaît une issue funeste, dans le second, Kandé réécrit l'histoire en faisant accoster Aboubakar II en Amérique, plus d'un siècle avant Christophe Colomb. Enfin, Sylvie Kandé explique s'être « intéressée de très près aux récits de rescapés ainsi qu'aux rapports de sauveteurs et de témoins » (Mazauric 2012, 205) afin de représenter la traversée de la Méditerranée du troisième chant. Contrairement à Otsuka qui peut s'appuyer sur des archives matérielles, Kandé exploite essentiellement des témoignages oraux qui s'inscrivent dans une forme d'« ethnographie des survivantes » (Schmoll 2020, 12). Ces sources orales expliquent l'emploi de nombreux phatèmes recréant la fluidité d'un témoignage et contrant le discours eurocentré de la presse qui, dans le troisième chant, résume le naufrage de l'embarcation à une « menace sur le tourisme » et à une

⁶ Cet ouvrage a été rédigé par Ibn Fadlallah al-Umari (1301-1349), un historien arabe né à Damas qui a rencontré l'empereur du Mali, Mansa Moussa, au Caire.

« offense » pour la plage et les plaisanciers (Kandé 2011, 105-106). Les deux écrivaines exploitent ainsi des sources orales ou matérielles pour forger une mémoire collective.

La mémoire du corps : une traversée épique ou nauséuse ?

Si le témoignage oral et l'archive constituent une source majeure de l'écriture mémorielle pour Kandé et Otsuka, elles accordent également une place importante à la mémoire du corps qui se fait témoin de la traversée. Cette mémoire du corps se manifeste notamment à travers le tiraillement des seins de la mère dans le troisième chant de Kandé : l'identité maternelle est rappelée par une manifestation corporelle qui signale le déchirement non seulement avec l'enfant abandonné mais aussi, par métonymie, avec le pays d'origine. Or, ce tiraillement envahit progressivement tout le corps maternel, des seins jusqu'aux chevilles :

elle sut au soudain tiraillement de ses seins
que son petit enfant resté en ville avait faim
Et voilà que l'angoisse vrille son ventre qui se répand
de la soie de ses cuisses à ses chevilles qui flanchent (ivi, 91)

Dans *Les Damnées de la mer*, Camille Schmolli définit avant tout la traversée des migrantes comme une « expérience corporelle » (2020, 198). À bord du bateau vers San Francisco, les passagères dorment ainsi sur des matelas « jaunis par les taches d'autres voyages, d'autres vies » (Otsuka 2012, 12), la vie des migrantes se résumant à une tache laissée par le corps. L'importance du corps au cours de la traversée se manifeste, en outre, dans la reconstitution de l'ambiance sensorielle à travers une énumération des maux endurés par les *picture brides* : « Bedbugs. Lice. Insomnia. » (ivi, 10). Ces phrases uninominales décrivent une sorte de gradation dans la douleur qui progresse du corps, tourmenté par les punaises de lit, vers l'esprit, torturé par l'insomnie. Otsuka exploite également l'ouïe à travers des bruits lassants qui pénètrent jusqu'aux rêves des passagères, comme en témoigne l'enchevêtrement d'allitérations et d'assonances dans le passage suivant : « The constant dull throb of the engine, which worked its way even into our dreams » (*ibidem*). Les différents fluides corporels, allant des vomissements à l'urine, accentuent l'aspect éprouvant de cette traversée à travers des odeurs qui ne cessent de tourmenter les passagères. De même, dans *La*

quête infinie de l'autre rive, les membres de l'équipage sont réduits à consommer leur propre urine, cette « eau fatale » qui « leur ronge la gorge » (101) : la synesthésie convoque à la fois odorat et goût pour le lectorat qui se retrouve balloté dans une traversée sensorielle nauséuse.

En plus de reconstituer l'ambiance sensorielle à travers la mémoire du corps, les textes de Kandé et d'Otsuka progressent sur un mode itératif et accumulatif ce qui reproduit la cadence des flots. Dans *The Buddha in the Attic*, l'effet d'accumulation est rendu par les polysyndètes en « and » ou inversement par les énumérations fonctionnant par asyndète. À ces énumérations s'ajoutent de nombreuses répétitions qui semblent mimer la cadence des vagues : le syntagme « SOME OF US », dont la typographie en majuscule attire le regard, est non seulement répété mais également repris sous la forme de variations telles que « the youngest of us », « the oldest of us » puis « one of us ». Ces syntagmes, actualisés par un article partitif, mettent successivement différentes femmes au premier plan ce qui organise l'énumération tout en insistant sur le mode itératif du récit. Le corps des femmes semble même épouser le mouvement des vagues : « Bodies tossed and turned beneath the blankets. The sea rose and fell » (ivi, 4). Ce flux et ce reflux se manifestent en outre dans les activités quotidiennes à bord du bateau, notamment à travers le chiasme entre « same » et « every day » dans le passage suivant : « ON THE BOAT we ate the same food every day and every day we breathed the same stale air » (ivi, 12). Cette progression sur le mode itératif est également présente dans l'épopée de Kandé où nous relevons de nombreuses répétitions difractées parmi les vers libres. De plus, dans le premier chant, la griotte⁷ accorde son instrument avant de déclarer : « voyez je rime et vous ramez » (Kandé 2011, 22). La paronymie entre rimer et ramer entrelace l'écriture poétique avec les mouvements répétitifs des pagaies. De plus, le rythme des vers semble mimer la cadence de la traversée tandis que le lecteur, bousculé par le ressac, s'accroche « au rythme impressionnant du récit, porté par les flots langagiers

⁷ En Afrique de l'Ouest, les griots et les griottes constituent une caste de poètes musiciens chantant les louanges de personnages héroïques.

de Sylvie Kandé [...] » (Harzoune 2011, 156). Oscillant entre rythme épique et nauséux, les deux écrivaines rythment ainsi la mémoire collective à partir du bercement des flots.

Forger une mémoire collective pour les sans-voix

Kandé et Otsuka sont également confrontées à la difficulté de faire un témoignage articulant collectivité et individualité. Même si l'écriture du « nous » est l'un des principaux enjeux de l'écriture d'Otsuka, celle-ci ne s'arroge pas le rôle de porte-parole : ce « nous » laisse au contraire une liberté à chaque « je » qui le compose. Dans l'œuvre de Kandé, en revanche, le choix pronominal est plus fluctuant puisqu'elle a recours à la totalité des pronoms personnels ce qui crée une polyphonie textuelle faisant entendre des voix diverses, de genres et d'âges différents : la collectivité n'évacue donc pas l'individualité. Comme le fait remarquer Jean-Claude Kaufmann (2004), on ne peut pas penser l'un sans penser l'autre et il faut donc articuler l'identité individuelle et l'identité collective. Au cours d'un entretien, Sylvie Kandé a ainsi justifié ce recours à la polyphonie : « Qui a le droit de raconter l'histoire ? Peut-on manipuler le drame des autres à des fins esthétiques ? Voilà en art de véritables motifs d'angoisse. En manière de parade à l'inauthenticité [...] on multipliera les voix qui captent un peu de leur vérité » (Kandé et Bertho 2019, 190). L'alternance des voix collectives et individuelles s'articule également sous la plume d'Otsuka qui insère des passages en italiques à la première personne du singulier dans le récit collectif du « nous ». Le discours direct libre, souligné par la typographie en italique, signale ainsi le passage à une voix individuelle, ce qui rappelle d'une certaine façon l'alternance du chœur et du coryphée dans le théâtre grec antique.

Malgré la dimension collective de l'écriture, certaines figures féminines anonymes s'extraitent temporairement de la collectivité pour participer la constitution de la mémoire collective. Par exemple, la figure maternelle du troisième chant de Kandé représente, certes, les mères séparées de leurs enfants mais elle témoigne aussi des violences auxquelles les femmes s'exposent au cours de la traversée puisqu'elle doit rajuster « sa robe dérangée au passage par un vaurien » (ivi, 91). D'autres figures

féminines, restées sur le rivage, sont également intégrées dans la mémoire collective. C'est notamment le cas des sœurs aînées des *picture brides* qui ont été vendues comme geishas par leurs pères : « We dreamed of our older and prettier sisters who had been sold to the geisha houses by our fathers so that the rest of us might eat, and when we woke we were gasping for air. *For a second I thought I was her* » (Otsuka 2012, 5). La voix individuelle en italique souligne l'angoisse de prendre la place de ces sœurs tout en les incluant dans la mémoire collective des migrantes japonaises. De même, Kandé évoque de nombreuses figures féminines qui, bien qu'elles soient restées sur la rive, sont également victimes de la traversée ou du « spectacle de la misère » : elle mentionne ainsi des « coquettes orphelines de leur chair » ou encore des « écorchées vives [...] maudissant l'œuvre de la vague » (Kandé 2011, 97). Cette farandole de femmes anonymes correspond ainsi au « recto du verso » (ivi, 98) de la traversée, c'est-à-dire aux victimes qui font naufrage non en mer mais sur la terre ferme. Kandé et Otsuka cherchent donc, derrière l'anonymat, à préserver la mémoire collective de femmes tombées dans l'oubli. Or, comment se constitue l'identité de ces femmes en pleine mer qui, déracinées de leur pays d'origine, n'ont pas encore atteint l'autre rive ? Comment se définir au cours de la traversée maritime, espace par excellence de l'entre-deux ?

Le flottement identitaire : (dé)construction de soi dans un aller sans retour

La quête identitaire dans les eaux troubles de l'entre-deux

Dans la mesure où le bateau incarne l'espace d'une transition géographique mais aussi identitaire, la traversée constitue une menace pour l'identité des migrantes, un moment d'entre-deux et de perte de soi. Dans *The Buddha in the Attic*, nous observons ainsi une progression d'ordre géographique. Le texte nous peint d'abord une vision fragmentée du Japon, à travers de nombreux toponymes⁸, puis glisse

⁸ Kyoto, Nara, Yamaguchi, Yamanashi, Tokyo, Kagoshima, Hokkaido, Hiroshima, Biwa, Niigata, Kumamoto, Fukushima, Nagoya (Otsuka 2012, 7-9).

progressivement vers les lettres et les photographies envoyées par les futurs maris, lesquelles sont l'extension métonymique du pays d'arrivée : les États-Unis. Manuel Jobert décrit ainsi une tension entre l'« ancrage déictique », asséné par l'anaphore « ON THE BOAT » en début de paragraphe, et les « espaces fantasmés » (2014, 48) que sont le Japon et les États-Unis. Or, sur cet entre-deux géographique se superpose un entre-deux identitaire qui tourmente les passagères. Même si elles s'efforcent d'oublier leur identité passée⁹, elles sont hantées par la voix de leurs mères (Otsuka 2012, 6-16), par des souvenirs ou encore par des rêves qui les plongent en pleine confusion spatiale. Ainsi, lorsqu'elles sont réveillées en plein milieu de la nuit par le mouvement violent de la houle, les passagères ne savent plus où elles se trouvent : « *Earthquake* was the first thought that usually came to our minds » (ivi, 5). La perception d'un tremblement de terre en pleine mer souligne toute la confusion spatiale qui frappe les *picture brides*, ayant l'impression éphémère d'être de retour au Japon. De même, malgré l'éloignement progressif du Japon au fil du premier chapitre, la terre d'origine est sans cesse désignée par le terme « home » (ivi, 4-18), la distance physique n'empêchant pas la proximité intime et identitaire pour les passagères : à l'arrivée aux États-Unis, l'une d'entre elles déclare d'ailleurs, dans un mouvement régressif, « *I want to go home* » (ivi, 18). De même, dans le troisième chant de Kandé, les membres de l'équipage jettent par-dessus bord leurs « sentiments » liés à l'identité abandonnée sur le rivage car « c'est ce qui pèse le plus lourd » (Kandé 2011, 93) : tout comme pour les *picture brides*, la traversée s'apparente à un deuil de l'identité d'origine. La notion d'« espace fantasmé » (Jobert 2014, 48) s'applique également à l'œuvre de Kandé puisque l'équipage pense accéder à des « châteaux en Espagne » (Kandé 2011, 103) : la poétesse joue ici d'une syllepse de sens puisque les rêves illusoire de l'équipage sont bel et bien des « châteaux en Espagne » tandis que l'embarcation accoste littéralement en Espagne, où tous seront « quarantainés dans [de] vieux donjons » (*ibidem*).

⁹ « Because we were on the boat now, the past was behind us, and there was no going back » (Otsuka 2012, 12).

À cette confusion spatiale, s'ajoute une confusion identitaire qui s'imisce jusque dans le nom des *picture brides* : « Some of us were [...] unable to remember our own names, not to mention those of our new husbands. Remind me one more time, I'm Mrs. Who ? » (Otsuka 2012, 5). Cette incapacité à se souvenir ni de son nom de jeune fille ni de son nom d'épouse plonge les passagères dans un entre-deux identitaire : elles doivent d'abord passer par une déconstruction de leur identité d'origine avant de pouvoir accueillir une nouvelle identité. Dans *The Buddha in the Attic*, les pinceaux, l'encre et les feuilles érigent l'écriture comme unique lien au pays d'origine puisqu'il s'agit du seul moyen pour les passagères de garder contact avec leur famille. De même, dans *La quête infinie de l'autre rive*, le lien au pays d'origine ne tient plus qu'à un coup de fil ou à un SMS par l'intermédiaire du téléphone, lien qui est cependant fragilisé par l'aspect éphémère de sa batterie. Sous la plume d'Otsuka, l'identité d'origine peut également être fragmentée et condensée en une unique poupée ou dans des galets noirs, polis par la rivière qui coulait derrière leur maison (Otsuka 2012, 9). Ces galets, insignifiants au Japon, prennent alors une force affective pour les jeunes femmes tandis que leur identité japonaise réside entièrement dans des objets, à l'extérieur d'elles-mêmes. Le rapport à l'identité matérielle des migrantes japonaises diffère ainsi de celui de l'équipage, dans le troisième chant de Kandé, qui est contraint de « [prendre] la mer à la légère » (2011, 89). Toutefois, l'identité étatsunienne des *picture brides* semble tout autant fragile puisqu'elle n'est accordée que par le mari, ce qui explique le fétichisme autour des photographies, communes à toutes mais différentes pour chacune. Ainsi, les *picture brides* les conservent précieusement dans de minuscules médaillons, dans des bourses de soie, dans l'intimité de leur manche de kimono ou même dans des livres sacrés (ivi, 11). Ce fétichisme apparaît en outre dans l'expression « *picture brides* » puisque l'antéposition du substantif « *picture* » montre que la qualité d'épouse, et par conséquent l'ancrage aux États-Unis, ne résident que dans la photographie. Or, ces objets fétichisés fonctionnent comme des leurres à la fois pour le lectorat et pour l'équipage : à leur arrivée, les passagères découvrent en effet que les photographies de leurs maris sont fausses ou très anciennes et que les lettres ont été rédigées par des professionnels (ivi, 18). La fragilité identitaire des passagères est ainsi

soulignée tantôt par un dénuement matériel dans la traversée de Kandé, tantôt par un fétichisme matériel reposant sur le mensonge dans le cas des *picture brides*.

Une traversée culturelle et linguistique : le métissage identitaire

Ne pouvant se rattacher à une identité matérielle, les passagères se construisent elles-mêmes une nouvelle identité placée sous le signe du métissage culturel et linguistique. Pour rendre compte de ce métissage, l'identité japonaise des *picture brides* est suggérée par le dépouillement extrême de la langue anglaise et par une certaine étrangeté dans les tournures de phrases. Otsuka a ainsi recours à la polysyndète en « and » qui rompt la syntaxe et produit presque un effet d'hyperbate (2012, 8). De ces maladresses syntaxiques peut ainsi résulter un effet comique inattendu comme dans le parallélisme qui articule la phrase : « [the oldest of us] had lost her first husband to the flu, and her second to a younger and prettier woman » (ivi, 8). Le mal causé par la grippe est donc syntaxiquement mis au même niveau que celui causé par une femme plus jeune et plus jolie. De même, Kandé opte pour un style épuré, voire télégraphique, qui élague le langage pour tendre vers une forme minimale, souvent impersonnelle et averbale. Son épopée fait également écho à l'hybridité culturelle prônée par Homi Bhabha (1994) pour qui les langues sont constamment ouvertes à des apports d'autres langues, ce qui permet à la poétesse de remotiver la langue française. Elara Bertho écrit ainsi à propos de *La quête infinie de l'autre rive* :

Sylvie Kandé poursuit cette même passionnante recherche dans la langue : jouer de l'archaïsme, des différentes strates de significations qui ont forgé le français, tout en le connectant aux autres langues du monde, en le tordant, en le confrontant à des emprunts, des abréviations, des créations... (2019, 176)

Les forclusifs désuets de la négation ou encore le cas de régime absolu¹⁰, propres à la langue médiévale, côtoient ainsi des abréviations contemporaines telles que GPS ou HS (Kandé 2011, 103). D'autre part, l'utilisation de l'italique sous la plume de Kandé semble signaler des « translittérations » (Zabus, 1991), c'est-à-dire une parole pensée

¹⁰ « Se jeter à la rescousse le roi » (Kandé 2011, 60). L'ancien français fait l'économie de la préposition « de » dans le cas de régime absolu.

en une langue étrangère et formulée en français, inhibant ces passages d'une certaine étrangeté. Par exemple, l'ultime vers « Il est donc temps à présent que *la parole accoste* » (Kandé 2011, 107) peut d'abord certes représenter métaphoriquement l'épopée comme un *work in progress*, s'écrivant au fil de la traversée, mais l'italique signale également la translittération du proverbe sénégalais « *Báhamin bijaa biya* » qui compare la palabre à « une pirogue qui, après une longue pérégrination sur les eaux, s'arrête sur le rivage » (Diatta 1998, 252). Kandé enrichit ainsi son écriture poétique en superposant des couches sémantiques provenant de différentes langues. De même, dans le troisième chant, le discours direct libre donne directement accès aux « songeries » de la femme qui observe un vol de goélands : « *Puisque la mer n'a pas de branches / où vont donc tous ces oiseaux nicher...* » (Kandé 2011, 91). Il apparaît ainsi que la poétesse écrit en s'auto-traduisant, pense dans une langue et écrit dans une autre, puisque la translittération en italique reprend ici le proverbe créole « *Lamnè pa ni branche* ». Ce procédé translinguistique permet en outre de donner accès aux pensées de la migrante tout en remotivant la langue et en lui conférant une étrangeté féconde d'un point de vue poétique.

Cette hybridité culturelle est également à l'œuvre dans *The Buddha in the Attic* à travers la double épigraphe composée d'un extrait de l'*Écclésiaste* et de la traduction en anglais d'un haïku de Mizuta Masahide [水田 正秀, 1657-1723]. La citation biblique évoque l'oubli collectif qui touche les *picture brides* tandis que le haïku décrit une grange qui prend feu et dont la destruction permet de voir la lune¹¹. Il s'agit d'un événement autobiographique puisque le poète Masahide écrit ce haïku suite à l'incendie de sa grange en 1668. La lune [*tsuki* 月], dans le dernier vers, symbolise la vérité et le dernier kanji [*kana* 哉] correspond au *kireji* [切れ字] c'est-à-dire au mot césure : utilisé en fin de haïku, ce kanji souligne un sentiment d'émerveillement. L'incendie de la grange peut donc certes renvoyer à la destruction, mais cette destruction émerveille le poète et lui permet d'accéder à une vérité : cette image décrit donc parfaitement la

¹¹ « 蔵焼けて / さはるものなき / 月見哉 » [« Barn's burnt down - / now / I can see the moon. » (Otsuka, 2011)].

progression des *picture brides* qui subissent la destruction d'une partie d'elles-mêmes au cours de la traversée mais aussi la construction d'une nouvelle identité hybride. L'esthétique du haïku se manifeste également dans la prose d'Otsuka, notamment lorsque les passagères observent la mer, « plate comme du verre », et que soudain une baleine « crève la surface avant de disparaître » (2012, 13). Face à cette image frappante, les passagères oublient de respirer : ce passage assume la même fonction que le *kireji* du haïku, qui marque non seulement une césure entre deux images mais aussi un sentiment de surprise, comme si le temps se suspendait, avant d'introduire la parole en italique d'une passagère fournissant la deuxième image : « *It was like looking into the eye of the Buddha* » (*ibidem*). Ainsi, Kandé et Otsuka donnent accès à la parole de l'équipage en la nourrissant d'images et de langues diverses ce qui donne naissance à un métissage identitaire et culturel.

Se construire en tant qu'héroïne au fil de la traversée

Si les traversées étudiées rendent compte d'une mémoire collective, Otsuka et Kandé refusent néanmoins l'essentialisme en ce qu'elles font émerger l'individualité dans le collectif. Otsuka refuse le « féminisme essentialiste » (Rodrigues Monteiro 2018, 3) et décrit au contraire les différentes trajectoires empruntées par les passagères en insistant notamment sur leurs origines et leurs aspirations propres. La narration chorale permet certes de reconfigurer la mémoire collective mais en conciliant « simultanément l'uniformité et la diversité » (Yu Zong 2021, 842). Otsuka tend ainsi à déconstruire les modèles traditionnels féminins afin d'ériger de nouveaux modèles qu'endossent les passagères. Même si l'incipit présente d'abord les *picture brides* comme « vierges » (2012, 3) pour la plupart, ce qui répond à l'idéal de la femme chaste dans la société japonaise, les pages suivantes décrivent au contraire les expériences hétérosexuelles et homosexuelles des passagères au cours de la traversée. Se conformer aux idéaux de chasteté et de fidélité semble même mener certaines passagères à une issue funeste puisque l'une des *picture brides* se jette par-dessus bord après avoir passé la nuit avec un marin, expliquant son geste désespéré par une simple note sur son oreiller : « *After him, there can be no other* » (*ivi*, 15). Cet événement tragique fait notamment écho au *Dit du Genji* [*Genji monogatari* 源氏物語], texte fondateur du

Japon attribué à la poétesse Murasaki Shikibu [紫式部, v.973-v.1014 ou 1025]. Dans le cinquante-et-unième livre intitulé « *Ukifune* » [浮舟], une princesse, ne parvenant pas à choisir entre deux prétendants, écrit des lettres d'adieu avant de se jeter dans le fleuve Uji [Ujigawa 宇治川]. En plus de la filiation intertextuelle entre le destin tragique de cette princesse et celui de la *picture bride*, l'héroïsme au féminin est également renouvelé par plusieurs figures maternelles : celles-ci expriment en effet leur déchirement avec leur fille, restée au Japon, ainsi que leur sentiment de culpabilité pour avoir privilégié leur vie aux dépens de celle de leur fille. Les larmes de la figure maternelle reviennent ainsi à plusieurs reprises au cours de la traversée tandis que le souvenir de ces filles abandonnées continue de hanter les *picture brides* une fois aux États-Unis : « ON THE BOAT we had no idea we would dream of our daughter every night until the day that we died » (ivi, 12). Néanmoins, ces mères affrontent héroïquement le déchirement avec l'enfant puisqu'elles décident du jour au lendemain de sécher leurs larmes en déclarant « That's enough » (ivi, 12) tandis que la figure maternelle dans l'œuvre de Kandé préfère « mordre à belles dents / la chair de son cœur incontinent » (2011, 91) pour ne pas laisser paraître sa douleur. Se distinguant de Pénélope restée sur le rivage auprès de son fils, ces mères endossent un comportement héroïque face à la séparation et luttent avec les modèles traditionnels féminins qui pèsent sur leurs épaules. Emily Yu Zong parle ainsi de « self-mimicry » (2021, 850), c'est-à-dire d'auto-mimétisme, concernant les passagères d'Otsuka qui mettent à distance avec humour les attentes patriarcales de la bonne épouse capable de servir le thé, de rester silencieuse pendant des heures et de feindre l'ignorance en faisant croire à son époux d'« en savoir beaucoup moins » qu'elle n'en sait en réalité (2012, 6). De plus, une des passagères se vante de pouvoir marcher plusieurs kilomètres avec un sac de riz de quatre-vingt livres sur son dos sans jamais transpirer tandis que le reste de l'équipage sait arracher les mauvaises herbes, couper le bois et transporter l'eau (*ibidem*) ce qui met à distance le cliché de l'épouse discrète et passive. Quant aux bonnes manières, elles ne sont de mise que jusqu'au moment où les passagères se mettent en colère et jurent comme des marins. De même, sous la plume de Kandé, les figures féminines adoptent le hurlement comme mode d'expression ce

qui leur permet de couvrir les autres voix et donc de passer au premier plan. Ainsi, lorsqu'un homme déclare à l'équipage « que la fin du monde arrive à marches forcées / dès lors qu'une femme touche au bolon de guerre », la griotte « interrompt cette aigreur d'un hurlement : / Ôte de moi ta bouche vieillard et écoute » (Kandé 2011, 25). Ce hurlement féminin se décline également sous la forme de crachats, de rugissements et de cris. Dans le deuxième chant, lorsque le roi tombe à l'eau et que la confusion règne parmi l'équipage, le cri de Kafuma, la jumelle du roi, interrompt l'agitation :

C'est alors que fuse un cri
 un cri sans nom ni retenue
 celui d'un griffu à l'agonie
 celui d'un arbre qu'on cogne
 celui d'une nécessité qui soudain
 aurait tourné à l'impérieux (ivi, 61)

Bien que ne relevant pas du langage articulé, ce cri est porteur d'une lourde charge sémantique : il laisse cours à la douleur de la figure sororale mais également à l'autorité de la souveraine qui ramène à l'ordre ses sujets. Kafuma s'extraie ainsi de la collectivité par sa bravoure puisqu'elle n'hésite pas à sauter à l'eau pour sauver son frère. Chacune des deux œuvres offre ainsi un éventail de figures héroïques s'extrayant successivement de la collectivité au fil de la traversée. Héroïser les passagères permet de ne les réduire ni à l'anonymat ni à la victimisation puisqu'elles agissent et luttent tout en continuant d'espérer et de suivre leurs rêves propres. Il convient cependant de se demander comment ces nouvelles héroïnes redéfinissent le registre épique dans les œuvres d'Otsuka et de Kandé.

Pour une odysée néo-épique

Une odysée sans retour : quand l'épique bascule dans le tragique

Si les traversées du peuple mandingue et des *picture brides* évoquent le modèle odysseén en ce que l'équipage quitte le pays d'origine pour s'engager dans un périple

en mer, ce trajet diffère de celui d’Ulysse car il s’agit d’un aller sans retour¹². L’écriture de la traversée se détourne de la tonalité élégiaque, propre au chant du retour vers le pays natal, pour affronter une situation de « crise » insoluble (Goyet 2006). Dès lors, le registre épique, renouvelé par Otsuka et Kandé, permet de représenter des crises en mer, fondatrices d’un point de vue identitaire, face auxquelles les passagères adoptent certaines valeurs héroïques de la tradition épique. C’est notamment le cas de la piété filiale dont font preuve la plupart des *picture brides* qui ont pris la mer pour satisfaire leurs parents et n’osent envisager leur retour au Japon de peur de ruiner la réputation de leur famille. La plus jeune des passagères, âgée de douze ans, explique ainsi : « *My parents married me off for the betrothal money* » (Otsuka 2012, 8) tandis que la plus âgée a consacré sa vie à s’occuper de son père invalide. Sous la plume de Kandé, les membres de l’équipage recherchent également la fierté de la figure maternelle puisque leurs exploits permettront, selon la griotte, d’augmenter le nom de leurs mères (Kandé 2011, 38) ce qui fait référence au système matrilineaire de l’Empire du Mali en 1311. Outre cette piété filiale, les passagères savent également faire preuve de camaraderie puisque les deux écrivaines représentent des micro-sociétés féminines se mettant en place au fil de la traversée. Dans son premier chant, Kandé décrit une embarcation de femmes sur laquelle chacune « s’efforce et besogne » en contribuant à l’entretien de la pirogue : « Quatre d’entre elles ont plongé sous la ligne de flottaison / afin de rafistoler la carène / D’autres écopent l’eau qui monte avec des calebasses » (Kandé 2011, 26-27). Cette micro-société féminine apparaît comme autonome, certaines passagères se chargeant de la pêche et d’autres maniant les pagaies : les passagères tiennent ainsi « la vague en respect » tout en se « gauss[ant] » de la mort ou en faisant « moult quolibets sur les hommes » (ivi, 27). Les femmes sont également sollicitées dans la traversée du troisième chant puisque le jeune homme au « sourire de l’Ulysse » qui dirige l’équipage demande à une passagère réputée pour être « accoucheuse du ciel » de faire « tomber la pluie » (ivi, 102) tandis qu’il ordonne à Aissatou d’aller « sous l’eau calfater la carène » (ivi, 103) : un jeu d’intratextualité fait

¹² Ce chant épique du non-retour se distingue ainsi fondamentalement du « chant du retour » qui définit l’épopée selon John Miles Foley (1990).

ainsi dialoguer les femmes du premier chant avec celles du troisième chant, les migrantes du XIV^e et du XXI^e siècles n'hésitant pas à plonger pour réparer la coque de leur embarcation. L'antonimase « sourire de l'Ulysse » met en outre l'accent sur le protagoniste de l'épopée homérique tout en assimilant les passagères à l'équipage odysseén. Parallèlement aux multiples réécritures contemporaines de *L'Odyssee*, qui érigent la figure du migrant en héros grec afin de le faire entrer dans la mémoire collective, le voyage en mer de Kandé et d'Otsuka fait émerger un Ulysse au féminin représentant les migrantes comme « des êtres capables de lutter, par-delà leur vulnérabilité » (Lechevalier 2020, 8).

De plus, comme dans l'épopée antique, les passagères en appellent aux dieux pour les protéger des dangers de la traversée. Certaines *picture brides* implorent ainsi la déesse de la compassion Kannon [觀音] pour qu'elle leur vienne en aide (Otsuka 2012, 5). Kandé mentionne également des divinités qui accompagnent la traversée, alternant entre des références mythologiques grecques et africaines. La divinité aquatique Fâro veille ainsi sur Kafuma et son frère jumeau (Kandé 2011, 62) tandis que l'équipage du troisième chant est malmené par des « djinns » (ivi, 99). Il s'en faut cependant de peu pour que l'épique bascule dans une forme de fatalité puisque le nom de Charon est « peint sur la coque » de l'embarcation (*ibidem*) : cette intertextualité mythologique projette alors l'équipage sur le Styx et le dirige tout droit vers les enfers. La présence allégorique de la mort se mêlant à l'équipage est également annonciatrice d'une issue tragique, même si cette allégorie renouvelle les représentations traditionnelles puisqu'elle est décrite « croisant les jambes en sainte-nitouche / Et minaudière » (*ibidem*). Comme l'explique Donia Boubakar au sujet de la Méditerranée, la mer s'apparente à « un espace à la fois épique et anti-épique où le dépassement de soi cohabite avec la tragédie intérieure » (2021, 14). Cette menace tragique se manifeste également à travers la présence féminine qui imprègne les éléments naturels au fil de la traversée. La mer est ainsi présentée sous diverses personnifications féminines puisqu'elle apparaît notamment en cavalière épique dans le premier chant de *La quête infinie de l'autre rive* :

Car elle (la mer) c'est souvent qu'à cru
 elle monte ses grands chevaux
 de vairs destriers qui piétinent l'épouvante
 se cabrent et s'abattent en plein galop
 À croire qu'ils luttent et à l'envi s'emmêlent
 pour éreinter de leurs sabots féroces
 nos trois derniers rafiots (Kandé 2011, 21)

Kandé mobilise non seulement le registre épique mais elle fait également une référence intertextuelle à la figure de Camille, guerrière du *Roman d'Eneas*, montée elle aussi sur un « vair destrier »¹³. La mer est ensuite personnifiée en « Grise Ogresse / friande de rêves et de chairs » ainsi qu'en « Maudite mangeuse d'âmes » (ivi, 96) dans le troisième chant : cette personnification féminine signale la dimension mortifère de la traversée. La menace tragique qui plane sur les passagères nous permet donc de parler de traversée épique sans retour puisque l'équipage a conscience non seulement qu'il ne reverra probablement jamais le pays natal mais également qu'il prend le risque de ne jamais atteindre l'autre rive, sa destinée pouvant basculer à tout moment de l'épique dans le tragique.

Épopée transgénérique et esthétique « traversière »

Le renouvellement du registre épique que proposent Otsuka et Kandé repose également sur une traversée des genres littéraires. Cette esthétique « traversière » (N'Goran 2006, 190) fait ainsi fusionner poésie, récit et théâtre dans une sorte d'art total qui permet à la traversée des migrantes japonaises et africaines d'abolir les « murs de classification » générique (Senghor 1964, 242). Si l'esthétique du haïku s'infuse dans le récit d'Otsuka, Kandé nourrit elle aussi son épopée de nombreuses références et influences poétiques. C'est notamment le cas lorsqu'elle incruste dans le corps du texte un calligramme donnant à voir non seulement les pagaies de l'équipage mais également une « goutte de temps » qui désigne métaphoriquement la mémoire collective de la traversée :

une goutte de temps
 suspendue

¹³ Anonyme, *Roman d'Eneas*, ms. 60 français de la BnF, f. 174r.b.

au
 fil
 de
 nos
 p
 a
 g
 a
 i
 e
 s (Kandé 2011, 21)

Kandé s'inscrit en outre dans la tradition poétique médiévale à travers diverses références intertextuelles, notamment à François Villon à la fin du troisième chant. En effet, lorsque l'embarcation atteint l'autre rive, les corps évacués sur des brancards sont qualifiés de « confrérie / des becquetés aux yeux par les oiseaux » (ivi, 105) ce qui fait allusion à la *Ballade des pendus* (Villon 2004, 300) dans un traitement poétique du macabre.

Si Kandé et Otsuka nourrissent leur texte respectif d'influences poétiques, elles placent également l'oralité au centre de leur œuvre. La dimension théâtrale dans *The Buddha in the Attic* a ainsi été perçue par Richard Brunel qui a mis en scène le roman lors du festival d'Avignon en 2018. Dans cette mise en scène, les *picture brides* prennent la parole successivement afin de témoigner de leur expérience respective et ces prises de paroles sont alternées avec une voix off. *La quête infinie de l'autre rive* a également été mise en scène en 2017 : les trois actrices ont souhaité lire le texte néo-épique avec sobriété afin que chaque mot puisse avoir le poids dont l'avait chargé l'autrice. Sylvie Kandé explique ainsi dans un entretien : « La question de l'oralité m'intéresse au premier chef et [...] j'écris pour que mes poèmes soient lisibles à haute voix, avec le souffle que demande le phrasé ou le contenu, avec l'émotion que les vers font surgir » (Kandé et Bertho 2017, 5). Ces mises en scènes, mettant en valeur l'oralité du texte, peuvent également rappeler l'« auralité » (Foley 1990) de l'épopée qui est conçue pour être reçue par l'oreille et qui suppose une mémoire commune partagée avec l'auditoire. À l'origine, le texte épique était en effet récité de bouche en bouche, d'oreille en oreille, et s'appuyait sur des procédés mnésiques tels que les rimes ou les refrains. Otsuka a ainsi recours à des anaphores en début de paragraphe qui s'apparentent à

des refrains tandis que certains vers de Kandé reviennent à plusieurs reprises au cours d'un même chant. De même, la nature polyphonique des deux textes évoque une scène théâtrale qui représenterait la traversée comme un huis clos, l'embarcation délimitant l'espace scénique.

La musique contribue elle aussi à façonner le style néo-épique d'Otsuka et de Kandé qui exploitent ses propriétés mnésiques capables de constituer une identité et une mémoire collectives. Le récit de la traversée des *picture brides* est ainsi rythmé par des chansons partagées par les jeunes femmes telles que « the Teapicker's Song » [*Chatsumi* 茶つみ] (Otsuka 2012, 10) ou encore les chansons que les passagères fredonnent ensemble (ivi, 12). De même, dans un entretien, Sylvie Kandé explique avoir d'abord besoin de mettre « intérieurement en musique » (Kandé et Bertho 2017, 5) sa poésie. Cette musique se trouve ainsi au fondement même de l'écriture épique et la poétesse précise être tout particulièrement influencée par le jazz et le blues car il s'agit d'horizons musicaux incarnant le « métissage et la Relation » (ivi, 6). Les refrains et les procédés répétitifs qui bercent l'œuvre épique peuvent ainsi être interprétés comme des influences musicales, influences auxquelles le texte rend hommage puisqu'à la fin du premier chant, la mer « roul[e] son blues au-dessus des naufrages » (Kandé 2011, 39). Il convient également de s'attarder sur la figure de la griotte dans le premier chant de Kandé car elle s'apparente à une incarnation féminine de l'art total. Non seulement elle accompagne son chant épique à l'aide d'un tambour (ivi, 20) mais elle met aussi son corps en mouvement :

Nassita Maninyan finalement s'ébroue :
 encore roide et convulsée
 elle tente un pas de marionnette
 Puis impatiente d'arracher au montreur
 les fils qui à contrecœur la font pivoter
 elle se délie en un tourbillon
 et exécute quelques triomphantes pirouettes (ivi, 29)

L'art total qu'esquisse la griotte – alliant pantomime, musique, chant et danse – est donc placé sous le signe de la liberté et de l'improvisation, décloisonnant les arts et renouvelant le style épique à partir d'un corps féminin.

En somme, l'écriture de la traversée par Sylvie Kandé et Julie Otsuka transcende l'aventure odysseenne traditionnelle pour nous offrir un nouveau regard sur l'héroïsme au féminin et la construction de la mémoire collective. Même si des siècles et des milliers de kilomètres séparent les passagères japonaises de leurs consœurs mandingues, leur expérience en pleine mer, placée sous le signe du décloisonnement linguistique et culturel, donne une voix aux « damnées de la mer » (Schmoll 2020). Ainsi, l'écriture de la traversée nous incite à plonger dans les horizons inexplorés de la mémoire collective à travers une voix épique féminine louant les nouvelles valeurs portées par les migrantes, ces Pénélopes qui refusent de rester sur le rivage. Tout comme Ulysse, elles s'imposent comme des figures héroïques affrontant les forces naturelles et une déconstruction identitaire au fil d'un voyage initiatique propice à la découverte et au dépassement de soi. Toutefois, contrairement à Ulysse, elles se livrent définitivement à l'inconnu et épousent l'identité qu'elles se forgent individuellement et collectivement au fil de la traversée, s'embarquant ainsi pour une odyssee sans retour.

Bibliographie

- Bhabha Homi (1994), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.
- Bertho, Elara (2019), *Écrire de l'autre rive. Fictions politiques pour dire la traversée*, « Multitudes », vol. 3, n°76, pp.171-181.
- Boubaker, Donia (2021), *La Méditerranée littéraire, l'espace épique d'une quête de liberté*, « Babel » [En ligne], n°43 ; URL : <http://journals.openedition.org/babel/12079> (consulté le 07 juillet 2023).
- Diatta, Nazaire (1998), *Proverbes jóola de Casamance*, Paris, Éd. Karthala.
- Derive, Jean (dir.) (2002), *L'épopée : unité et diversité d'un genre*, Paris, Éd. Karthala.
- Foley, John Miles (1990), *Traditional Oral Epic : "The Odyssey", "Beowulf", and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley, University of California Press.
- Goyet, Florence (2006), *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- Goyet, Florence (2009), *L'Épopée (première partie)*, « Bibliothèque comparatiste » [En ligne] ; URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-première-partie/> (consultée le 16 août 2023).

- Harzoune, Mustapha (2011), *Sylvie Kandé, “La Quête infinie de l’autre rive. Épopée en trois chants”*, «Hommes & migrations» [En ligne], n° 1292 ; URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/658> (consulté le 02 juin 2023).
- Jobert, Manuel (2014), *L’écriture de l’espace et du déplacement dans “The Buddha in the Attic” de Julie Otsuka*, «Études de stylistique anglaise» [En ligne] ; URL : <http://journals.openedition.org/esa/1253> (consulté le 07 août 2023).
- Kandé, Sylvie (2017), *“Le poème comme geste”. Entretien avec Sylvie Kandé, propos recueillis par Elara Bertho*, «Diacritik» (13 mars 2017), [En ligne] ; URL : <https://diacritik.com/2017/03/13/entretien-avec-sylvie-kande-le-poeme-comme-geste> (consulté le 25 août 2023).
- Kandé, Sylvie (2011), *La quête infinie de l’autre rive, épopée en trois chants*, Paris, Gallimard.
- Kandé, Sylvie (2019), *“Sur les traversées”. Entretien avec Sylvie Kandé, propos recueillis par Elara Bertho*, «Multitudes», vol. 3, n° 76, pp. 188-193.
- Kaufmann, Jean-Claude (2004), *L’invention de soi. Une théorie de l’identité*, Paris, A. Colin.
- Lechevalier, Claire (2020), *Les larmes d’Ulysse : portraits du ‘migrant’ en ‘héros grec’*, «Elfe XX-XXI» [En ligne], vol. 9 : <http://journals.openedition.org/elfe/2213> (consulté le 09 septembre 2023).
- Mazauric, Catherine (2012), *Transit 2. Témoins embarqués et hors champ*, in Mazauric Catherine (ed.), *Mobilités d’Afrique en Europe. Récits et figures de l’aventure*, Paris, Editions Karthala, pp. 205-238.
- Maxey, Ruth (2015), *The Rise of the ‘We’ Narrator in Modern American Fiction*, «European journal of American studies» [Online], vol. 10, n° 2, document 14; URL: <http://journals.openedition.org/ejas/11068> (consulté le 27 août 2023).
- N’Goran, David (2006), *Travers et traversée du monde : une lecture de “Lagon, lagunes, tableau de mémoire” de Sylvie Kandé*, «Revue de l’Université de Moncton», vol. 37, n° 1, pp. 183–201 ; URL : <https://doi.org/10.7202/016719ar> (consulté le 25 août 2023).
- Otsuka, Julie (2012), *The Buddha in the Attic* [2011], New York, Anchor Books, A Division of Random House, Inc.
- Otsuka, Julie (2012), *Certaines n’avaient jamais vu la mer*, Paris, Phébus.
- Rodrigues Monteiro, Flávia (2018), *Voices that Matter: The Attic Echoes Through the House*, «Revista Estudos Feministas», vol. 26, n° 3, <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n358562> (consulté le 27 août 2023).
- Sadkowski, Piotr (2011), *Récit odysseens. Le thème du retour d’exil dans l’écriture migrante au Québec et en France*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Schmoll, Camille (2020), *Les Damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, La Découverte, Paris.
- Senghor, Léopold Sédar (1964), *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil.

- Soyeon, Kim (2022), *Reclaiming a Space in American History with the Collective Voices of the Japanese Picture Brides in Julie Otsuka's "The Buddha in the Attic"*, «Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics», vol. 6.2, n° 29, September 12th.
- Tanaka, Kei (2004), *Japanese Picture Marriage and the Image of Immigrant Women in Early Twentieth Century California*, «The Japanese Journal of American Studies», n° 15, p. 115–138.
- Villon, François (2004), *Lais, Testament, Poésies diverses*, Paris, Champion Classiques.
- Yu Zong, Emily (2021), *The Voice of Diversity: Picture Brides and Masked Individuality in Julie Otsuka's "The Buddha in the Attic"*, «Journal of Postcolonial Writing» [Online], vol. 57, n° 6, pp. 841–855; URL : <https://doi.org/10.1080/17449855.2021.1964096> (consulté le 27 août 2023).
- Zabus, Chantal (1991), *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Atlanta, Editions Rodopi.

Note bio-bibliographique

Oriane Chevalier est doctorante en Littérature Comparée à l'Université Clermont Auvergne. Sa thèse est dirigée par Yvan Daniel et s'intitule « Passeuses d'Est en Ouest : l'Extrême-Orient à travers le prisme de cinq pionnières ». Diplômée de l'École Normale Supérieure de Lyon, elle consacre ses travaux de recherches au rapport des écrivaines occidentales à l'Extrême-Orient.

oriane.chevalier@doctorant.uca.fr

Pour citer cet article

Chevalier, Oriane (2024), *Pour une odyssee sans retour : Mémoire de la traversée collective au féminin sous la plume de Sylvie Kandé et de Julie Otsuka*, «Scritture Migranti», édité par Silvia Baroni et Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 25-47.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.