

Americanah de Chimamanda Ngozi Adichie

Daniel Grenier

Number 259, Winter 2017

Lectures et pratiques contemporaines du réel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85004ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Grenier, D. (2017). Review of [*Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie].
Spirale, (259), 39–42.

POLITIQUE DE LA TRESSE EN 20 CIRCONVOLUTIONS

PAR DANIEL GRENIER

AMERICANAH

De Chimamanda Ngozi Adichie

Anchor Trade, 2013, 608 p.

1. Cela fait longtemps. C'était en 1992. On se souvient surtout des premières images du générique, où apparaît un drapeau américain se consumant dans les flammes jusqu'à former un grand « X » dans l'écran, avec, en fond sonore, un discours qu'on pourrait qualifier d'incendiaire au sujet de l'Amérique et de la question raciale. Pourtant, ce n'est pas du générique de *Malcolm X* dont je veux parler, mais des minutes suivantes du film de Spike Lee, durant lesquelles on assiste non seulement à une franche rupture de ton, mais à une opération d'une grande banalité et d'une extrême violence : le premier *conk* du jeune Malcolm ou, en termes moins techniques, son premier défrisage.

2. La scène est comique, le dialogue est rythmé et efficace. Malcolm, qui se nomme encore Little en ces temps-là, doit subir cette initiation : c'est un passage obligé. Les vieux habitués du salon de coiffure rigolent, lui font peur en le préparant à ce qui l'attend. Il faut souffrir pour avoir de beaux cheveux lisses, « *got to make it straight* », plaisantent-ils, et le jeu de mots phallique les fait tous rigoler. Pendant ce temps, Shorty, interprété par Spike Lee lui-même, prépare la concoction qui déclenchera la réaction chimique : pommes de terre tranchées, œufs crus, et une bonne dose de déboucheur à tuyaux Red Devil. Quelques secondes après l'application de la pâte gélatineuse sur les cheveux de Malcolm, ce dernier n'en peut plus : son cuir chevelu est en feu. On tente de le retenir le plus longtemps possible, mais il parvient à se dégager et à plonger sa tête sous l'eau du robinet. Le volume de la bande-son augmente, le jazz se fait plus rapide, on rince la tête de Malcolm en suivant la cadence du swing et on sort le peigne pour voir si ça a fonctionné. Les sourires fusent de partout : les cheveux de Little sont presque blonds et ils sont maintenant malléables et lisses. Exit les *kinky hair*. Pour un temps du moins.



3. Il y a quelque chose de burlesque dans ces images qui, malgré leur présence dans un document biographique, s'offrent au spectateur comme un « présent » – sans le recul du temps et de l'analyse – servant à montrer une réalité quotidienne de l'homme afro-américain en plein processus d'aliénation quasi jubilatoire. Ce dernier affirmant d'un côté sa virilité, son insouciance, et

de l'autre son désir inconscient de s'effacer (ou de se « défacier ») pour se fondre dans l'Amérique blanche. La dernière phrase, qui revient à Malcolm Little, en dit long sur cette volonté de disparition qui sera un des motifs les plus prégnants de la culture et de la littérature afro-américaines du XX^e siècle : « *Looks white, don't it ?* »

4. Dans son autobiographie, publiée en 1964, Malcolm X décrivait pourtant ce même moment en insistant longuement sur son aspect dégradant (psychologiquement) et nocif (physiquement), sans avoir recours à l'ironie ou à la caricature. Loin de l'ambiance loufoque des images de Lee, loin du grain suranné du Boston des années 1940 reproduit sur pellicule à grands frais et à grand renfort de figurants, le témoignage autobiographique du grand *leader* noir est autrement plus explicite dans sa condamnation du « suicide identitaire » que représente le défrisage : « *How ridiculous I was ! Stupid enough to stand there simply lost in admiration of my hair now looking "white", reflected in the mirror in Shorty's room. I vowed that I'd never again be without a conk, and I never was for many years. This was my first really big step toward self-degradation : when I endured all of that pain, literally burning my flesh to have it look like a white man's hair. I had joined that multitude of Negro men and women in America who are brainwashed into believing that the black people are "inferior" - and white people "superior" - that they will even violate and mutilate their God-created bodies to try to look "pretty" by white standards.* »

5. C'est un choix esthétique clair que fait Spike Lee en évacuant de la scène filmée l'aspect *a posteriori* et réflexif qu'elle prend dans l'autobiographie. Bien sûr, le spectateur doit « comprendre » que Malcolm et Shorty sont « ridicules » d'agir ainsi, comme le dit explicitement Malcolm X dans son autobiographie, mais c'est un autre aspect qui est exploité ici par le réalisateur, soit le refus d'une sagesse (directement associée à l'écrivain qui se penche sur son passé pour l'évaluer et en tirer des leçons) inaccessible aux personnages au moment où ils agissent. Ce qui, tout en évitant d'édulcorer l'aspect controversé de leurs gestes, injecte une dose de réalisme identitaire dans une scène aux contours caricaturaux.

6. Évidemment, les rôles de l'autobiographie et de la biographie filmique sont différents : elles ne cherchent pas à décrire la même chose au même moment. Ce dont Malcolm X l'écrivain témoigne en décrivant ce souvenir douloureux - et qu'il serait absurde de tenter de représenter au moment où l'événement en soi est vécu par Malcolm X le personnage fictif -, c'est de ce tiraillement intellectuel, caractéristique de l'individu afro-

américain, qu'on nomme la « *double conscience* ». Le concept, forgé par W. E. B. Du Bois dans son livre fondateur *The Souls of Black Folks* (1903), peut se définir comme l'écartèlement psychique paradoxal des Noirs américains qui cherchent à réconcilier leur origine africaine subtilisée et leur appartenance au corps politique et social états-unien.

7. Symbolisée ici par l'outrage fait aux cheveux naturels des personnes de couleur mis en contraste avec le désir de se fondre dans la masse et d'être un « Américain comme les autres », cette réalité accompagne l'artiste et intellectuel afro-américain depuis ses premiers efforts d'affirmation d'une identité propre et de revendication de droits civiques et politiques identiques à ceux de l'ensemble de ses concitoyens. Le poète et romancier Langston Hugues, dans un essai paru en 1926 - en plein cœur de la Renaissance de Harlem - intitulé *The Negro Artist and the Racial Mountain*, exprimait en ces mots l'aspect aussi bien autodestructeur qu'inévitable de cette « *double conscience* » de l'écrivain noir : « *One of the most promising of the young Negro poets said to me once, "I want to be a poet - not a Negro poet", meaning, I believe, "I want to write like a white poet"; meaning subconsciously, "I would like to be a white poet" ; meaning behind that, "I would like to be white". And I was sorry the young man said that, for no great poet has ever been afraid of being himself. And I doubted then that, with his desire to run away spiritually from his race, this boy would ever be a great poet. But this is the mountain standing in the way of any true Negro art in America - this urge within the race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible.* »

8. « *Cette pulsion de la race vers la blancheur* » est une pulsion de mort : elle souligne à grands traits le refus d'être soi-même qui équivaut à la disparition. On ne saura jamais qui était ce jeune poète prometteur de la Renaissance de Harlem qui se confiait ainsi à Hugues, mais peut-on vraiment condamner cette envie de l'artiste de se débarrasser du trait d'union (« écrivain-noir », « artiste-autochtone », etc.) qui le condamne à l'expérience privée, communautaire et, dans le cas des Noirs, à l'expérience « tribale » et « primitive » ? Qui sait, peut-être était-ce Jean Toomer, qui en 1923 a publié *Cane*, considéré de nos jours comme un des plus importants jalons de l'histoire littéraire afro-américaine. Deux ans à peine après la sortie du livre, alors que la Renaissance de Harlem prenait son envol, Toomer refusait qu'un de ses poèmes soit inclus dans une anthologie de poésie noire. Il écrivait à James Weldon Johnson, l'éditeur du recueil, qu'il n'était pas un *Afro-Américain*, mais bien un *Américain*, point final.

9. Dans les premières pages d'*Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie (2013), Ifemelu, une jeune fille d'origine nigériane étudiant à Princeton, se présente dans un salon de coiffure pour se faire tresser les cheveux. Dans son sac, elle a apporté le livre de Jean Toomer, *Cane*, en se disant qu'elle aurait le temps d'avancer sa lecture, puisque l'opération durerait plusieurs heures. Plusieurs fois, elle dépose le livre, incapable de se concentrer.

10. En lisant Adichie, on ne tarde pas à saisir l'importance qu'elle accorde aux cheveux et aux soins capillaires comme métaphore de l'aliénation des Noirs et, par contraste, de leur émancipation, que ceux-ci soient *Américains* ou *Africains*. Non seulement le « problème » des cheveux est-il examiné sous plusieurs angles par la narration, mais le récit entier est construit à la manière d'une mèche tressée qui s'enroule et se déroule en circonvolutions autour de deux trames parallèles et de plusieurs « temps narratifs » différents. Le rapport ambigu aux cheveux est examiné sur un temps long, sinueux, aussi bien sur le plan formel que symbolique. Pendant que la coiffeuse s'occupe de ses tresses, les souvenirs assaillent Ifemelu et le récit prend de l'expansion, transportant la lectrice des rues polluées et vibrantes de Lagos aux banlieues cossues et républicaines de Baltimore.

LES PROBLÈMES DE LA « DOUBLE CONSCIENCE », DE L'AFFIRMATION ET DES CHEVEUX MALMENÉS SONT IMBRIQUÉS LES UNS DANS LES AUTRES.

11. D'une part, *Americanah* est un roman à facture « réaliste » qui recourt à la technique commune de la longue analepse pour raconter un passé s'infiltrant dans le présent de la protagoniste. À partir du moment où Ifemelu s'installe sur la chaise de la coiffeuse, la lectrice plonge avec elle dans ses souvenirs. Elle y est incitée par des phrases parfois convenues – comme « *Aisha reminded her of what Aunt Juju had said, when she finally accepted that Ifemelu was serious about going back* » –, des phrases lui (nous) donnant accès à l'événement passé, à la manière d'un portail temporel.

12. Mais, d'autre part, *Americanah* est également un roman qui parvient à créer un « effet de réel » assez réussi, en allongeant le plus longtemps possible la description d'un moment particulièrement révélateur de la vie quotidienne de l'héroïne. En effet, Ifemelu entre chez « *Mariamna African Hair Braiding* » à la page 11 et en ressort à la page 452, ce qui veut dire que, pour la lectrice, le rendez-vous d'Ifemelu chez la tresseuse s'étend sur plusieurs jours, sur plusieurs

séances de lecture. Par le fait même, l'impression de longueur du processus de tressage est transmise efficacement : on « comprend » ce que vit Ifemelu.

13. Adichie en a souvent parlé elle-même en entrevue : *Americanah* est un roman sur la race, sur la politique et sur les cheveux. Presque toutes les questions abordées par le texte – celles du racisme systémique de la société blanche et de la discrimination intraraciale de la société noire, celles des rapports de force entre les sexes et des rapports de domination entre les classes sociales – le sont à partir de la violence faite à la chevelure afro-américaine par les produits chimiques et de la reconquête de la fierté.

14. Ifemelu, en retrouvant son identité noire, grâce à son « afro » d'abord et, plus tard, grâce aux tresses serrées et au travail minutieux de sa coiffeuse, semble avoir surmonté la « *double conscience* » qui afflige l'artiste noir et l'écartèle dans deux directions opposées : celle de l'affirmation d'une différence (des « Noirs ») et celle de la revendication d'une universalité (des « Humains »). Mais, comme on le voit à travers le personnage et ses tresses africaines, l'universalité est une illusion découlant d'une perception faussée par la domination blanche qui perdure et tend à rendre invisible l'expérience des Noirs et des autres minorités.

15. Adichie n'est pas la première à faire ce constat, bien sûr, et les artistes afro-américains ont depuis longtemps cherché à résoudre leurs contradictions psychologiques en les mettant en scène à travers la littérature, n'hésitant pas à faire côtoyer l'aliénation individuelle et la fierté collective d'une communauté. Dans les années 1920, les poètes et les romancières de la Renaissance de Harlem, comme Zora Neale Hurston, se sont amplement penchés sur ce paradoxe, auquel ils et elles étaient confrontés au quotidien. À les lire, on le remarque rapidement : les problèmes de la « *double conscience* », de l'affirmation et des cheveux malmenés sont imbriqués les uns dans les autres.

16. Le défrisage était déjà à la mode à l'époque. Assez pour que certaines personnes puissent en profiter : plusieurs entreprises de produits capillaires destinés aux personnes de couleur ont vu le jour durant les premières décennies du xx^e siècle. Ces entrepreneurs participaient-ils à l'exploitation de leurs concitoyens ? Tout le paradoxe est là. Rappelons-nous seulement que, sans l'empire des produits capillaires de Mme C. J. Walker et ses entreprises philanthropiques, sans, quelques années plus tard, le mécénat artistique de sa fille A'Lelia Walker, qui organisait des salons et des soirées mondaines dans son luxueux appartement de la 136^e rue, la fameuse Renaissance de Harlem n'aurait peut-être pas eu lieu.

17. A'Lelia Walker (1885-1931), riche héritière de l'empire des *relaxer* et autres défrisants, est effectivement considérée par de nombreux spécialistes de la Renaissance de Harlem comme une des *midwives* ayant permis au mouvement littéraire et artistique d'exister et de perdurer. Moins philanthrope que sa mère, plus intéressée par les mondanités et la bonne compagnie, elle n'en a pas moins été, selon les mots de David Levering Lewis, une des alliées principales des artistes et des intellectuels afro-américains en quête de légitimité en plein cœur d'un monde blanc hostile : « *A'Lelia turned in an impressive performance as Harlem's principal salon-keeper, doing for the Renaissance what Mabel Dodge had done before the war for the artists and intellectuals of Greenwich Village.* »

18. Cela faisait déjà cinq ans que A'Lelia Walker était morte et que les lumières de la Renaissance de Harlem s'étaient éteintes, surtout à cause de la Dépression qui frappait les États-Unis, quand Zora Neale Hurston a fait paraître un des grands classiques de la littérature afro-américaine, *Their Eyes Were Watching God* (1937). Contrairement à Adichie, qui a construit sa fresque romanesque autour des paradoxes de l'identité afro-américaine, Hurston aimait dire qu'elle ne souffrait pas de la « *double conscience* » qui empêche les Noirs américains d'être eux-mêmes et de s'affirmer. Elle n'appartenait pas à la race des « pleurnicheurs », mais bien à celle des vainqueurs : « *I am not tragically colored. There is no great sorrow dammed up in my soul, nor lurking behind my eyes. I do not mind at all. I do not belong to the sobbing school of Negrohood who hold that nature somehow has given them a lowdown dirty deal and whose feelings are all hurt about it. Even in the helter-skelter skirmish that is my life, I have seen that the world is to the strong regardless of a little pigmentation more or less. No, I do not weep at the world - I am too busy sharpening my oyster knife.* »

19. Et pourtant. Ces mots, à la fois lucides et pleins de mauvaise foi caustique, ne l'ont pas empêchée d'écrire quelques-unes des pages les plus puissantes sur le racisme systémique qui sévissait dans l'ensemble de la société américaine. Je repense à ces pages de *Their Eyes Were Watching God* où, quelques jours après le passage dévastateur d'un ouragan dans les plantations de cannes à sucre de la Floride, la protagoniste Janie Crawford se retrouve en ville avec son mari, le jeune Tea Cake, dont on réquisitionne la force de travail pour enterrer les morts. Il doit faire attention à bien séparer les cadavres : les Blancs auront droit à des cercueils individuels, alors que les Noirs iront directement à la fosse commune. Tea Cake et les autres travailleurs savent bien qu'il

sera difficile de faire la différence, puisque les corps gonflés d'eau ont tous perdu leurs couleurs et pris une teinte grisâtre. On leur répond, après un conciliabule : « *Look at they hair, when you cain't tell no other way.* » Encore une fois, c'est par ses cheveux qu'on identifie l'homme noir et qu'on le remet à sa place, lui qui a cherché à s'émanciper en écrivant des poèmes et des romans. C'est par ses cheveux qu'une fois mort, on pourra nier son individualité et le reléguer à la fosse commune de l'histoire.

20. C'est tout récent. C'était en 2014. À Copenhague, lors d'une entrevue accordée à la journaliste Synne Rifbjerg, Chimamanda Ngozi Adichie s'expliquait sur l'extrait concernant les cheveux de Michelle Obama dans son roman *Americanah*. À la question de savoir si Barack Obama aurait eu le même succès si son épouse n'avait pas correspondu au stéréotype de la « femme noire respectable », avec ses cheveux lisses et soyeux, Ngozi répondait de but en blanc : « *If Michelle Obama had natural hair, Barack Obama would not have won!* » Et l'auditoire de rire. Que faire d'autre devant la tristesse dissimulée sous la vérité d'une telle affirmation ? Dans le roman, l'extrait en question représente en fait un billet de blogue écrit par Ifemelu et intitulé « *A Michelle Obama Shout-Out Plus Hair as Race Metaphor* ». D'une certaine manière, il encapsule parfaitement la métaphore filée de la littérature afro-américaine qui, depuis ses débuts, tente d'exprimer le désarroi et le tragique de la « *double conscience* » à travers la symbolique des cheveux, de l'invisibilité et de l'effacement volontaire. Mais la prudence reste de mise, comme le dit Adichie : « *You can't be too Black.* » Ce serait risquer que les Blancs ne « comprennent pas » et se sentent « ridiculisés », voire attaqués. Car, comme l'exprime clairement un des personnages de son roman, la « *double conscience* » est également une « double contrainte ». Offrons-lui les derniers mots : « *You can't write an honest novel about race in this country. If you write about how people are really affected by race, it'll be too obvious. Black writers who do literary fiction in this country [...] have two choices : they can do precious or they can do pretentious. When you do neither, nobody knows what to do with you. So if you're going to write about race, you have to make sure it's so lyrical and subtle that the reader who doesn't read between the lines won't even know it's about race. You know, a Proustian meditation, all watery and fuzzy, that at the end just leaves you feeling watery and fuzzy.* » ■

1 Pour voir l'entrevue : <https://www.youtube.com/watch?v=tz8MHG-IIYM>.