

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Le récit à l'image de l'exil dans *Travelers* de Helon Habila

Iona Danaila

Volume 18, numéro 2, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1085061ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v18i2.3533>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Danaila, I. (2021). Le récit à l'image de l'exil dans *Travelers* de Helon Habila. *Voix plurielles*, 18(2), 162–173. <https://doi.org/10.26522/vp.v18i2.3533>

Résumé de l'article

La littérature de l'exil a en général un contexte sociopolitique et culturel réel en toile de fond. Le roman *Travelers* (2019) du Nigérien Helon Habila n'est pas une exception, mais, en dehors des échos avec la crise des migrants en Europe de 2019, sa construction narrative est elle-même à l'image de l'exil et de la migration. Ainsi, nous tâcherons d'analyser dans cet article la manière dont l'expérience de l'exil façonne et reconfigure le récit. Tout d'abord, nous aborderons les points de départ narratifs faisant écho aux voyages et aux parcours des personnages. Le récit de l'exil apparaît ici comme l'archive mémorielle du passé des migrants, passé qui est leur seule certitude et qui explique le désir de stabilité. Néanmoins, dans un deuxième temps, toutes les histoires enchâssées du récit-matrice traversent plusieurs étapes dont le cheminement s'apparente souvent à une forme de « déterritorialisation » selon le terme de Deleuze et Guattari. Ce monde sans repères habité par les migrants mène inévitablement à l'égarement. Des lieux comme le camp de réfugiés ou encore la mer ont ainsi un rôle de dés-ancrage illustré à travers la structure achronique et le changement de focale des personnages. Enfin, l'article analysera les mises en scène des lieux d'arrivée qui s'apparentent plutôt à des nouveaux départs qui refusent l'immobilisme. Ainsi, à travers une construction narrative en spirale, cet article se propose d'analyser le roman de Habila comme un récit-voyage à l'image des expériences migratoires.

© Iona Danaila, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le récit à l'image de l'exil dans *Travelers* de Helon Habila

Ioana Danaila, Université Grenoble Alpes

« Je pense à Karim et à son fils Mahmoud et à comment ils ont préféré la jungle de l'exil à leur terre natale. [...] Il était une fois, être loin de sa terre natale signifie s'exiler, et s'exiler, c'était mourir » (Habila, *Travelers*, 214)¹. À travers le syntagme « jungle de l'exil » (« wilderness of exile »), cette expérience est présentée comme chaotique, sans repères, pleine de dangers et d'imprévus. En effet, l'absence de direction remet en cause le cheminement clair entre un point de départ et une destination finale au profit d'un voyage censé frayer le chemin des migrants dans l'inconnu du territoire d'accueil. Publié en 2019, le roman de l'écrivain nigérian Helon Habila met en scène un protagoniste d'origine nigériane, qui est aussi le narrateur intradiégétique anonyme, arrivé à Berlin avec son épouse. Au fur des balades dans la capitale allemande, il rencontre des immigrés africains et commence un voyage qui, à travers leurs histoires et leur passé, fait écho à son propre parcours de vie.

Chronologiquement, Habila fait partie de ce que Jane Bryce appelle « la troisième génération d'écrivains nigériens » (49). Ce syntagme distingue ainsi trois époques, celle des auteurs dits « classiques » des années 1950 et 1960 (comme Chinua Achebe, Wole Soyinka ou Christopher Okigbo) du temps de l'indépendance du pays (1960), vue comme point de repère de la littérature moderne nigériane. Vient ensuite la génération des auteurs de l'après-Guerre du Biafra, soit les années 1970, 1980 et 1990, dont font partie Ben Okri, Festus Iyayi ou Biyi Bandele. Enfin, la « troisième génération » d'écrivains, comme Chimamanda Ngozi Adichie, Chris Abani ou Chigozie Obioma, s'inspire des réalités du début du troisième millénaire, dont l'immigration, le métissage culturel, la globalisation et le pouvoir des médias.

Si les auteurs classiques des années 1960 témoignaient d'un engagement pour la cause nationale, les écrivains des années 2000 orientent leur engagement vers des questions sociales et politiques internationales. Habila est un exemple en ce sens, car son œuvre s'inspire des réalités nigérianes. Les exemples les plus connus sont les ouvrages *The Chibok Girls* sur l'extrémisme islamiste du groupe Boko Haram du nord du Nigéria et *Oil on Water* sur la surexploitation du pétrole qui a engendré une catastrophe écologique dans le delta du Niger. Son intérêt pour les questions humanitaires transparaît dans le roman *Travelers* (2019),

inspiré de la crise migratoire en Europe (2015-2018) et mêlant fiction et investigation journalistique sur l'intégration des personnes fuyant, pour la plupart, des pays africains.

Le roman est divisé en six livres de longueur inégale : de l'histoire initiale du couple du protagoniste et son épouse Gina en train de se dissoudre, le récit suit les micro-histoires des migrants africains qui se font écho, mais dont la structure achronique multiplie les points de vue des narrateurs ou des personnages focalisateurs. La construction narrative illustre aussi le parcours du protagoniste qui, une fois arrivé à Berlin², part en voyage, parfois en errance, dans différents pays européens, pour finalement partir refaire sa vie en Zambie avec sa compagne.

Travelers gravite autour de l'exil comme un chemin sinueux entre un point de départ et un lieu d'arrivée, expérience en mesure de modifier profondément la perspective sur la vie et le monde. Si Edward Said disait que « l'exil représente la vie en dehors de son ordre habituel » (186) afin de souligner son rapport souvent dramatique à l'altérité et à l'ailleurs, cet article prolonge cette réflexion en analysant la construction narrative à l'image même de l'exil dans le roman de Habila. D'abord, il sera question d'aborder les points de départ des voyages des personnages et les façons dont la narration les met en œuvre. Deuxièmement, j'analyserai comment le récit se construit, comme le voyage, à travers le chemin et les arrêts. Pour finir, la structure du roman remet en question l'idée de point d'arrivée à travers le nouveau départ du protagoniste.

Points de départ

L'ancrage sociopolitique réel du roman fait directement référence à la crise migratoire qui a commencé en 2015, mettant l'Europe devant un flux de migrants sans précédent. Habila utilise ce contexte pour donner plus de résonance et plus d'acuité à son œuvre. En mentionnant le Groupe des vingt (*Travelers*, 20)³, l'écrivain insiste sur le fossé culturel entre les pays riches et les pauvres, en insistant sur l'hostilité basée sur l'incompréhension entre des Européens et les migrants :

Il y a un mois, j'étais allé à la poste pour envoyer une lettre, la dame derrière le comptoir [...] m'avait fixé refusant de parler en anglais, et nous étions restés là à échanger des regards menaçants pendant que la file d'attente s'allongeait derrière moi. Elle continuait à me crier en allemand, je continuais à lui répondre en anglais [...]. Ce fut un échange court et très tendu, et je transpirais lorsque je suis sorti. (8-9)

Ce passage, qui survient au début du roman, pose les jalons d'une relation biaisée entre deux mondes qui semblent irréconciliables. L'expérience migratoire se positionne ainsi

dans une lumière sombre, évoquée par d'autres auteurs (comme Abani dans le court roman *Becoming Abigail*, publié en 2006) qui explorent ce thème en mettant en avant la dimension traumatique de l'exil et du déracinement. La littérature de l'exil fait ainsi office d'archive mémorielle en posant le passé comme unique certitude des migrants, passé dont les histoires sont l'écho. Dans la nouvelle terre d'accueil, les migrants dans *Travelers* sont préoccupés de se créer de nouveaux repères spatiaux (« prominent landmarks », 91) et culturels ; par exemple, le deuxième livre du roman s'intitule « Checkpoint Charlie », *checkpoint* signifiant poste de contrôle en anglais. Le titre vient du nom de l'endroit où Manu, aux côtés de sa fille Rachida, attend son épouse Basma et leur fils (dont ils ont été séparés pendant la traversée de la Méditerranée pour atteindre les plages européennes) tous les dimanches dans l'après-midi. Plus qu'un point de départ, Checkpoint Charlie représente également un espace affectif où des liens sont tissés entre les personnages, notamment à travers les histoires qu'ils échangent : « On invente et on échange les histoires comme monnaie courante entre les personnes déracinées et sans abri ; on offre les histoires à l'instar des poignées de main, comme quelque chose qui vous désarme » (83). Ainsi, les histoires rendent compte du désir de stabilité, puisque l'exil est avant tout synonyme d'un manque.

Le point de départ du récit-matrice et des pérégrinations du protagoniste est représenté par la série de portraits intitulée « Voyageurs » (*Travelers* en anglais) peints par Gina et inspirés par de vrais migrants. L'hypotypose a ici pour fonction de donner une image picturale, figurative au roman lui-même qui peut, en effet, se lire comme une série de portraits, de récit et de parcours, mettant en avant l'ancrage des deux formes artistiques dans le réel.

Toutefois, si le point de vue de Manu sur son propre parcours est au cœur du deuxième livre du roman, l'histoire de son épouse Basma est très différente :

Je vais te raconter une histoire, dit Matteo. [...] C'est l'histoire d'une femme. Prends-la comme un conte de fées. [...] *Il était une fois un homme qui tomba sur une femme gisant sur une plage, à moitié couverte par l'écume des vagues. Une sirène, pensa-t-il. La partie inférieure de son corps était dans l'eau, ses cheveux mouillés lui couvraient le visage, ses habits étaient déchirés par les vagues.* (211)

Le changement de police dit le changement de narrateur et de focale qui, à son tour, reflète le mélange de registres réaliste et fantastique (les termes « sirène » et « créature magique » sont mentionnés pages 218 et 224). Le brouillage des pistes narratives est aussi un brouillage des frontières temporelles oscillant entre l'*illo tempore* des contes de fées et le présent de la narration.

Plus encore, le brouillage des repères temporels fait écho au brouillage spatial. La plage comme le lieu de rencontre des deux personnages est elle-même un espace entre-deux, entre la terre ferme et l'instabilité de la mer. Cette image pourrait se lire comme une forme de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent « déterritorialisation »⁴, dans le sens d'une déconstruction de la spatialité « classique », linéaire, stable. Dans le roman de Habila, l'histoire fragmentée de Basma, racontée à travers le personnage-focalisateur Matteo, pêcheur italien dont la moitié symétrique se trouve dans le récit de Manu et de sa fille Rashida mentionné auparavant, est construite comme un cheminement dans un monde dont les seuls repères sont les relations humaines (les relations de famille, l'histoire d'amour avec le marin sicilien Matteo).

En effet, puisque le sauvetage de Basma a lieu en bord de mer, comment les points de départ narratifs dans le roman mènent-ils à un cheminement dans un monde qui perd ses repères fermes, solides pour devenir plus fluides ? De cette perspective, l'épisode du sauvetage de Basma peut se lire comme l'image du cheminement du récit-matrice dont la direction n'est pas linéaire, mais ramifiée et liquide.

Le chemin et les arrêts

Dans l'incipit du roman *Crossing the River*, le personnage du père dit : « Il n'y a pas de chemins dans l'eau. Pas d'indicateurs » (1). Nous retrouvons chez Habila la même l'absence de direction du cheminement des migrants qui traversent la mer pour atteindre les côtes européennes comme une des caractéristiques de cet espace liquide, apparemment sans frontières et sans repères. Au travers de l'histoire de Basma, le cinquième livre, intitulé « La mer », construit le trope éponyme à la fois comme une chambre d'écho des divers témoignages des migrants et comme un portrait littéraire de cet espace :

[Les migrants] s'approchèrent d'une haie haute en face de la mer. [...] Ils ne parlaient pas, ils étaient juste face à la mer, loin de la cuisine et des salles à manger. [...] La semaine précédente, un homme s'était pendu dans une des salles de bain. Une autre femme était devenue folle [...]. Au loin, un bateau de pêche ou un ferry s'éleva puis piqua, laissant une traînée d'eau agitée derrière lui. [...] Dans le ciel, un hélicoptère Frontex faisait des rondes de plus en plus larges lorsqu'il scrutait les eaux impénétrables. (*Travelers*, 203)

Il convient ici de nous arrêter sur plusieurs aspects de ce trope : la mer est associée non seulement à une porte vers l'infini, mais aussi vers la mort (par le suicide de certains migrants). La mention des migrants et de leur situation souvent dramatique dresse un pont

entre l'imprévisibilité de la mer et la condition humaine, entre l'immensité de l'eau et le destin.

Similairement, l'image de la mer proche de celle de l'enfer apparaît dans l'expression « l'eau noire déferlante » (235, en anglais, « black rushing water »). La couleur noire est représentative non seulement pour l'état d'esprit du narrateur anonyme, à savoir le désespoir, mais aussi pour l'absence d'horizon. S'il se trouve à ce moment en terre africaine, le narrateur, bien que sorti du camp de réfugiés, n'arrive pas à avoir une perspective claire sur son sort.

La mer apparaît également dans les scènes de noyade racontées par le personnage de Juma dans le livre suivant : « Peu après, il n'y eut plus rien du tout. Il n'y avait rien, ni ciel, ni terre, ni bateau, seuls l'eau et le bruit du vent sur l'eau » (288). La répétition du mot « rien » et les formes négatives disent le sentiment d'anéantissement provoqué par la vue de la scène, l'absence d'horizon, d'espoir et de repères qui font penser à une apocalypse moderne. Bien qu'il représente le point final du voyage de beaucoup de migrants dans le roman, le trope de la mer se construit notamment à travers ce manque d'ancrage à l'image d'un cheminement. La présence du trauma, dont le rêve mentionné page 234 en est la conséquence, est cependant très proche de la réalité : en effet, le narrateur voit dans son rêve des images similaires de mort et de terreur comme pendant son séjour dans le camp des réfugiés. Ce va-et-vient entre rêve et réalité est à même de reconstruire le trope de la mer, le cadre des tragédies et des errances, en tant que cheminement mais aussi comme espace intermédiaire entre la stabilité de la terre ferme et le vide évoqué auparavant à travers les formes grammaticales négatives.

Dans le roman de Habila, nombreux sont ces espaces entre-deux du fait de la désidentification géographique. Un exemple est constitué par l'amalgame fait entre des lieux et des atmosphères typiques de certaines villes : un des migrants dit au narrateur au début du récit « ceci pourrait être Paris » (en anglais « This could be Paris », 7) en parlant de Berlin. Le modal « could » constitue l'élément central de cette citation : il ouvre à fois des possibilités d'existence et d'ancrage pour les deux étrangers et marque davantage le dés-ancrage et une sorte d'uniformisation géoculturelle comme effet de la globalisation. À travers cette citation, Habila construit l'image d'un Occident uniformisé, d'autant plus que la scène est vue à travers le regard de deux Africains.

Le dés-ancrage comme absence de repères familiers, de confort et protection du milieu natal est très présent au début du roman ; l'expression « être sans abri » ou « sans chez-soi » (18 ; 20, en anglais « homelessness ») apparaît, met l'accent sur le fait que, dans la

vie du narrateur et des premiers migrants qu'ils rencontrent à Berlin, rien n'est ancré nulle part. Plus loin, le personnage de Manu, après avoir raconté son parcours personnel commencé en Libye, dit au narrateur : « Je n'ai pas de pays natal » (87). Le manque d'ancrage est ainsi amplifié non seulement par le périple des migrants, mais aussi par le déni du lieu d'appartenance. De plus, le banc sur lequel le même personnage attend, en compagnie de sa fille, le retour de son épouse et de leur fils (« un banc sur le bord de la route », 81). Comme l'avion, le banc représente un espace entre deux mondes, deux cultures, deux identités, un lieu d'attente aussi bien qu'un arrêt au cours d'un long périple, aussi bien individuel que narratif.

Le périple de Manu est représentatif de celui des autres voyageurs du roman et s'apparente à une forme d'égarement. Un exemple est le récit de Mark / Mary⁵ (48-50 ; 55, 67) qui fait écho au fait que le protagoniste s'égare dans les rues de Berlin : « J'étais tellement perdu dans mes pensées que je cognai une femme qui regardait dans une vitrine, puis un homme juste après. J'étais dans une rue inconnue, je ne reconnaissais pas les repères ou les noms des magasins » (52). Égarement spatial et intérieur du protagoniste vont de pair et surviennent juste après le récit de Mark, lui-même victime d'une forme d'égarement dans un pays étranger et essayant de reconnaître son identité profonde. S'égarer devient ainsi une image en miroir du récit-matrice éclaté aux départs multiples qui empruntent des chemins souvent sinueux dont les focalisateurs sont les vecteurs.

Dans le quatrième livre, « Les interprètes », Karim commence son histoire au moment du décollage de son avion : « Écoute, c'est un long voyage, beaucoup d'heures avant d'arriver à Francfort⁶. Si tu veux, je te raconterai mon histoire. Pour faire passer le temps. C'est une longue histoire, mais elle est intéressante et entièrement vraie » (167). Dans ce fragment, le même adjectif (« longue ») est utilisé pour caractériser le voyage et le récit, dressant ainsi un pont entre les deux éléments. Toutefois, si le cheminement narratif suit celui des personnages en passant par des lieux et des espaces qui constituent les arrêts de ce voyage, l'église qui sert de refuge aux migrants clandestins (20-21) devient un espace souterrain apparenté à des expériences liminales : « 'Comment peut-on profaner une église ?' demandai-je. 'Avec de l'alcool. On verse de l'alcool dans les coins et on lit des passages secrets de la Bible' » (21). Profanation et sacralité sont ici mélangées pour dire un renversement axiologique, une déconstruction religieuse à travers des gestes qui traduisent la futilité et la fragilité des certitudes garanties par l'institution religieuse.

De tels lieux souterrains et les expériences qu'ils génèrent contribuent à la construction du trope du camp de réfugiés qui a une place à part dans le roman :

Le camp était maintenant détruit par les structures en brique rouge faites à la va-vite, par les tentes qui les couvraient et par l'odeur, l'odeur insoutenable. [...] L'odeur était facilement reconnaissable, elle était au-delà des miasmes humains et des déchets ; c'était l'odeur de la misère et du désespoir. [...] Le lieu était livré aux chèvres sauvages et aux rongeurs [...]. Les migrants étaient amenés ici pour être examinés par les médecins, pour qu'on leur enlève les poux, être enregistrés et enfin officiellement acceptés en Europe. (199-200)

Destination du voyage du protagoniste aux côtés de Karim et de son fils, cet espace littéraire se construit pourtant comme un parcours à part entière, proche de l'image de la mer analysée auparavant : l'emploi de la voix passive au sujet des réfugiés dans ce fragment leur donne l'image de victimes dans initiative. Plus encore, le pronom impersonnel « ils » souligne davantage leur anonymat collectif et le manque de considération d'autrui. Les couleurs évoquées, le blanc et le rouge, font écho au sang et à l'innocence qui donnent à ces individus une dimension christique, sacrificielle. Le mouvement descendant pour aller dans les locaux centraux du camp (« Ils descendirent les escaliers », 201) dit une forme de descente aux enfers vers un espace hors du temps et de la société. Le trope du camp de réfugié se construit ainsi comme un point de fuite narratif. En peinture, cet élément indique le point où le regard du spectateur doit se perdre dans une composition en perspective. Similairement, ce lieu est un point d'absence d'identité et où le familier est annulé au profit d'un parcours d'exil et d'un chemin intérieur.

La forme la plus saisissante de ce dernier point est évoquée à la fin du roman, dans le sixième livre, « La faim », à travers le récit de Juma qui, en prison, fait la grève de la faim. Cette expérience extrême est vue par le protagoniste comme un parcours spirituel et l'ultime forme de la dignité humaine : « *Je veux la nourriture parfaite. Je dis [aux gardiens de prison] que je veux de la manne ou de l'ambrosie, la nourriture des dieux eux-mêmes [...] Je veux la première nourriture que j'ai goûtée. Je veux le lait maternel, mais maintenant je suis sûr que ma mère est morte* » (293).

La grève de la faim se construit ici comme un dépouillement de soi symbolique, comme un exercice stoïque de renoncement aux vanités du monde dont le plaisir de manger est l'image la plus saisissante. Si cette décision peut se lire comme une quête de l'absolu, s'agit-il pour autant d'un désir d'atteindre un état de grâce d'une régression du personnage ? En effet, la dernière scène du roman, fruit de l'imagination du protagoniste, est centrée sur le sort de Juma : « Juma est assis dans sa cellule, assoiffé du lait de sa mère, incapable de

manger autre chose, il rapetisse, il régresse, retournant à son enfance, courbé en position fœtale, son corps se ratatine, ses os deviennent aussi frêles que des brindilles. Un jour, un gardien ouvre la porte et Juma n'est pas là, à sa place seulement un tas de brindilles sur le sol » (295).

La privation de nourriture comme chemin intérieur touche ici plus à une expérience liminale qui mène inévitablement à la mort sous la forme de la réduction en poudre du corps. Cependant, le narrateur intradiégétique n'exprime que sa propre projection, et non une fin claire, sur le sort du prisonnier. Ainsi, la question de la destination du récit de l'exil reste ambiguë dans le roman de Habila, car les lieux d'arrivée, comme les points de départ narratifs, sont déconstruits et reconfigurés en fonction du narrateur focalisateur et de l'enjeu du voyage.

Lieux d'arrivée

Travelers peut se lire comme un enchaînement d'histoires individuelles des migrants aboutissant non pas à un résultat clair mais plutôt à un éternel recommencement. Un exemple est constitué par l'histoire de Basma, l'épouse de Manu, racontée par Matteo le Sicilien et analysée dans la première partie :

« Je dois partir. Je te remercie d'avoir sauvé ma vie. [...] J'ai un époux et un autre enfant. Je leur appartiens. [...] Je sais où [mon époux] sera. À Berlin. Il a un ami là-bas. Tous les dimanches nous nous sommes promis d'aller à un endroit, Checkpoint Charlie, et attendre. [...] Debout devant la voiture, [Matteo] les regarda, elle et l'enfant, s'éloigner pour rejoindre la file de passagers qui attendaient de s'embarquer sur le ferry ». (230-231)

Si le périple de Basma recommence (son séjour dans la maison du pêcheur constitue une escale dans son voyage), il n'en est pas autant pour son amant qui ne peut se remettre de cette séparation. Le personnage de Matteo constitue à la fois un repère pour le protagoniste, lui-même enfermé dans le camp de réfugiés et contraint de ne pas poursuivre sa route, et un mentor qui, à travers son histoire, le pousse à ne pas abandonner son voyage.

En quittant son amant, Basma poursuit son parcours sans savoir exactement quelle en est la destination. Il en est de même pour tous les micro-récits des migrants présents dans *Travelers* qui n'ont pas de véritable dénouement. Cet effet de miroir est aussi illustré par la linéarité chronologique déconstruite : le récit de Matteo qui retrace l'histoire de Basma est situé après l'histoire de Manu bien que les événements soient simultannés. La fragmentation temporelle est une des caractéristiques de l'écriture de Habila. Par exemple, dans le roman

Waiting for An Angel (2003) le récit s'ouvre sur la vie en prison du protagoniste Lomba (racontée par différents personnages focalisateurs dans différents chapitres) pour ne donner l'explication de cette incarcération qu'à la fin. Au vu de cette fragmentation temporelle, peut-on parler de construction narrative circulaire dans *Travelers* ?

Pour tenter d'y répondre, il est d'abord important de s'arrêter sur le terme « the Heim » (57), le mot allemand, qui signifie chez soi, est un nom ironique donné par le protagoniste au foyer de réfugiés, mais qui représente aussi une allégorie du roman lui-même. La dimension métatextuelle est ici très présente, car le roman peut aussi se lire comme un kaléidoscope de portraits, d'origines, de parcours, de langues :

À l'étage suivant la porte s'ouvrit sur une chambre bien plus grande que celle d'avant, avec un hall d'entrée étroit et des matelas par terre. La plupart des hommes ressemblaient à des Asiatiques, probablement des Syriens, Pakistanais, Bangladeshis ou Afghans, avec quelques Noirs qui avaient le même regard furtif et analytique, tous prêts à opiner du chef lorsque nous demandions où se trouvait Mark Chinomba. Certains étaient allongés sur les matelas et regardaient leurs téléphones portables, d'autres étaient assis autour d'une table au milieu de la pièce, jouaient aux cartes et se disputaient très fort. (59)

Cette scène d'exposition du « Heim » fait écho à la série peinte par Gina et évoquée au début de l'article, notamment pour illustrer une déconstruction de la linéarité narrative classique, car la galerie de portraits narratifs multiplie les perspectives et les voix sans suivre de ligne diégétique directrice.

De plus, compte tenu de la diversité des éléments qui composent ce kaléidoscope de profils et de portraits dans le foyer de réfugiés, à quoi l'idée du chez-soi s'apparente-t-elle ? Peut-on parler de la notion de chez-soi comme d'un parcours linéaire ou, au contraire, d'un éternel recommencement, d'une recherche jamais réellement aboutie ? La relation entre le début et la fin du roman offre une possible réponse : « Comme promis, elle se tenait à l'entrée de la station, sans se soucier du va-et-vient continu du flot des passagers à travers le tourniquet [...] En fait, elle tenait un panneau » (240). Si le personnage de Portia est vu par le protagoniste comme un repère au milieu de la foule liquide en mouvement permanent (en anglais « coming in and going out »), ce repère est lui-même en mouvement si l'on pense au cadre de la dernière scène du roman : « Le café était devenu plus calme. Le jeu était fini ; notre séjour à Londres était aussi fini, il nous restait seulement deux jours » (293). Comme la gare où les amoureux se retrouvent après l'expérience dans le camp de réfugiés, le café est également un lieu de passage et d'un nouveau départ. Ce que le narrateur appelle « le jeu »

peut signifier le début de son histoire d'amour avec Portia qui équivaut au temps nécessaire pour refaire sa vie ailleurs.

Si le début du roman peut se lire comme un désir de stabilité (le protagoniste et son épouse vivent une période difficile après une fausse couche et se séparent peu après), la fin pendule entre cette illusion de stabilité, représentée par Portia, et la volonté de lâcher prise. En effet, la réplique finale du narrateur « Allons-y » (« Let's go »), en réponse à la proposition de sa compagne de partir ensemble en Zambie, ne dit rien du dénouement, car elle indique surtout une volonté de mouvement, de départ. Repère n'est pas fixité ou immobilisme, mais plutôt synonyme d'une présence accompagnatrice à l'image de Portia elle-même. Ainsi, parlerait-on d'une narration à l'image d'une spirale plutôt que d'une narration circulaire, car la fin du roman ne correspond pas à un retour au point de départ initial, mais à une nouvelle mise en route du narrateur.

En effet, si le début du roman se concentre dans et sur la ville de Berlin, ce trope fédérateur de caractères, de profils et de parcours fonctionne aussi comme un élément qui décentralise les micro-récits. Ainsi, la dernière réplique du protagoniste pourrait aussi s'apparenter à un refus de donner une fin dont le but serait de fixer les migrants dans un endroit quelconque (et, par extension, leur histoires), mais plutôt de relancer la construction des récits polyphoniques sans jamais les laisser s'arrêter.

Pour conclure, dans la perspective de l'exil et des migrations qui configurent la narration, *Travelers* peut se lire comme un récit construit à l'image d'un voyage : en commençant par les points de départ narratifs ou les faux départs, les micro-récits s'entrelacent et se font écho de façon à (re)configurer des chemins et des lieux d'arrivée pour les parcours des personnages, migrants pour la plupart. Ils sont souvent en train de retracer et de refaire leur histoire à mesure qu'ils avancent sur leur chemin de l'exil (comme le montre l'histoire de Basma). Ceci conduit à une reconstruction, voire à une déconstruction, de ce cheminement. Enfin, la dernière étape du voyage de l'exil dans *Travelers* remet en question la notion de destination ; en effet, la fin du roman ne clôt en aucun cas le parcours du protagoniste, mais, au contraire, elle le relance et l'oblige de s'inscrire dans un nouveau cercle, dans un nouveau recommencement.

La construction narrative dans *Travelers* se concentre autour du récit comme point d'ancrage dans la mesure où le fait de conter, d'écrire, voire de raconter des histoires, avec son double-entendre, permet de garder une forme essentielle de dignité humaine. Dans ce sens, on pourrait parler d'histoires salvatrices qui maintiennent les personnages en vie en leur

donnant un but. Dans son autobiographie, Salman Rushdie définit l'homme comme « l'animal fabulateur, la seule créature sur Terre qui se raconte des histoires afin de comprendre quelle sorte de créature il est » (32). La dimension narrative de la nature humaine déteint aussi sur le déroulement du chemin de la vie. Le récit ne se réduit plus à son attachement au signifié (les histoires et les représentations de l'exil), mais se construit à l'image-même du voyage et de l'exil. Ce parti-pris de l'auteur représente non seulement un défi de lecture, mais également le témoignage d'un changement axiologique : face à ces expériences extrêmes, le protagoniste se tourne non pas vers des repères familiers (tel que son passé), mais vers ce qui le pousse vers l'avant, vers l'inconnu, à savoir l'histoire d'amour avec Portia et l'engagement dans un projet commun.

Ainsi, la citation de Said évoquée dans l'introduction (« L'exil représente la vie en dehors de son ordre habituel ») peut être élargie au niveau de la construction narrative dans le roman de Habila. Le récit d'exil est aussi à l'image de cette expérience liminale qui découle du déracinement par beaucoup d'aspects : la prison, la clandestinité, la trahison, la solitude, la mort. Ainsi, *Travelers* est construit comme un récit de portraits des migrants dont les histoires qui s'entrechoquent constituent le corps, aussi éclaté soit-il, de la narration. Enfin, si le roman peut se lire comme un écho de la série de portraits de Gina, les parcours des personnages reconfigurent non seulement des cheminements personnels et des rebondissements de situation, mais aussi des modalités d'écrire et de réécrire l'exil pour créer, plus qu'un récit de voyage, un récit-voyage.

Bibliographie

- Abani, Chistopher. *Becoming Abigail*. New York : Akashic Books, 2006.
- Bryce, Jane. « Half and Half Children : Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel ». *Research in African Literatures* 39.2 (2008). 49-67.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1976.
- Habila, Helon. *Waiting for an Angel*. Londres : Penguin, 2004 [2003].
- . *Oil On Water*. Londres : Penguin, 2011 [2010].
- . *The Chibok Girls*. New York : Columbia Global Reports, 2016.
- . *Travelers : A Novel*. New York . Londres : Norton, 2019.
- Phillips, Caryl. *Crossing the River*. Londres : Vintage, 2006 [1993].

Rushdie, Salman. *Joseph Anton. Une autobiographie*. Tr. Gérard Meudal. Paris : Plon, coll.

Feux Croisés, 2012.

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge : Harvard UP, 2001.

Notes

¹ Toutes les citations en anglais apparaissant dans cet article sont traduites par l'auteure de l'article.

² Le premier livre du roman s'appelle « Une année à Berlin ».

³ Le Groupe des vingt recoupe les vingt pays les plus riches et les plus influents du monde qui se réunissent annuellement autour de problèmes internationaux d'ordre financier, politique, écologique ou humanitaire.

⁴ « Dans un livre, il y a des lignes d'articulation ou de segmentation, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. » (*Mille Plateaux*, 9-10).

⁵ Mark Chinomba est un personnage féminin homosexuel qui fuit le Zimbabwe natal à cause de l'intolérance de son père et commence à mener une existence en tant qu'homme sous le nom de Mark. Il émigre ensuite en Allemagne où il vit de manière clandestine.

⁶ Dans le texte de Habila, Karim parle anglais en faisant des fautes de grammaire et de syntaxe.