

# Université Lumière Lyon 2

**Ecole doctorale : 3LA (Lettres, langues, linguistique et arts)**

*Équipe de recherche : Passage XX - XXI (EA 4160)*

## **Écriture de l'exil, exils des écritures**

*Lecture croisée des mouvements d'exils dans les œuvres d'auteurs francophones contemporains : Monique Agénor, Jean-Marie G. Le*

*Clézio, Nabile Farès, Jean Lods*

par Stéphane HOARAU

Thèse de doctorat de Lettres et arts

sous la direction de Charles BONN et Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU

soutenue le 7 janvier 2008

Composition du jury :

Bruno GELAS, professeur à l'université Lyon 2

Charles BONN, professeur émérite

Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, professeur à l'université de la Réunion

Martine JOB, professeure à l'université Bordeaux 3

## Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité - pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, le distribuer et le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.





On a feint d'oublier qu'un des pleins-sens de la modernité est donné, ici comme ailleurs dans le monde, par ce travail où les cultures des hommes s'identifient l'une l'autre, désormais, pour se transformer mutuellement.

Edouard GLISSANT, *Poétique de la Relation*.



## ABREVIATIONS

**Note :** Afin de faciliter la lecture et d'éviter un trop grand nombre de renvois en notes de bas de page, nous avons fait le choix de proposer des abréviations. Celles-ci ne concernent que les textes qui composent notre corpus, et ne sont appliquées que pour la pagination des citations qui en sont extraites.

### Monique AGENOR :

- **BM** = *Bé-Maho. Chronique des îles sous le vent.*
- **CVP** = *Comme un vol de papang'*

### Nabile FARES<sup>1</sup> :

- **CO** = *Le champ des Oliviers (La Découverte du Nouveau Monde, livre 1)*
- **E&D** = *L'exil et le désarroi*
- **MA** = *Mémoire de l'Absent (La Découverte du Nouveau Monde, livre 2)*

### Jean-Marie Gustave LE CLEZIO :

- **COr** = *Le Chercheur d'or*
- **LQ** = *La Quarantaine*
- **VR** = *Voyage à Rodrigues*

### Jean LODS :

- **BV** = *Le Bleu des vitraux*
- **MS** = *La Morte saison*

---

<sup>1</sup> Concernant les majuscules présentes dans les titres de la trilogie farésienne, nous respecterons dans notre corps du texte les choix faits par l'auteur, à savoir : *Le champ des Oliviers*, *Mémoire de l'Absent*, et *L'exil et le désarroi*.





## INTRODUCTION

**EXIL** [egzil] **n. m.** - XIII<sup>e</sup> ; *exill* 1080 ; de l'a. fr. *essil*, d'apr. le lat. *exsilium* **1** ▪ Expulsion de qqn hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer ; situation de la personne ainsi expulsée. => **ban, bannissement, déportation, expulsion, ostracisme, proscription, relégation, transportation.** *Condamner qqn à l'exil. Envoyer en exil. Dissident en exil. Etre rappelé d'exil. Lieu, terre d'exil. « L'exil est quelquefois, pour les caractères vifs et sensibles, un supplice beaucoup plus cruel que la mort »* (Mme de Staël). *Blavène « rappelé de Jersey par l'amnistie après cinq ans d'exil »* (Giraudoux). *Exil volontaire*, qu'on s'impose selon les circonstances, le danger. => **expatriation.** ° RARE Lieu où qqn est exilé. *« S'il y avait de beaux exils, Jersey serait un exil charmant »* (Hugo). **2** ▪ PAR EXT. LITTER. Obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette. => **éloignement, séparation.** *Vivre loin d'elle est pour lui un dur exil. « La vie présente n'est qu'un exil ; tournons nos regards vers la patrie céleste »* (Taine). CONTR. Rappel ; retour.

*Le Nouveau Petit Robert, Article « EXIL », p. 964*



## *Introspection*

Je ne puis me désolidariser du sort réservé à mon frère.  
Chacun de mes actes engage l'homme. Chacune de mes réticences,  
chacune de mes lâchetés manifeste l'homme.

Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*.

### *Note introductive*

Ce travail voudrait en premier lieu donner suite à deux constatations : la première trouve ses origines dans l'étude des littératures maghrébines d'expression française, et la seconde dans l'étude du champ des littératures réunionnaises contemporaines.

Publiant en 1995 un ensemble d'études littéraires maghrébines sous le titre *Littératures des immigrations*, Charles Bonn donnait à cet ouvrage le sous-titre suivant : *Un espace littéraire émergent*<sup>2</sup>. C'est que, à la suite des importantes migrations entre le Maghreb et la France, sur le continent européen une nouvelle littérature voyait le jour : celle des « migrants », écrivant désormais en français. Déjà, migration et exil se confondent, et de ces premiers déplacements naissent de nouveaux imaginaires, de nouvelles manières de dire et d'écrire : « un espace littéraire émergent ». Premier constat donc : de l'exil est née une nouvelle littérature... nouvelle littérature à laquelle participe pleinement Nabile Farès.

De l'autre côté de l'équateur, quelques années auparavant (en 1988), un groupe de chercheurs réunionnais mettait en exergue de la plaquette intitulée *Figures de la littérature réunionnaise contemporaine* les propos suivants de Robert Gauvin :

---

<sup>2</sup> Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations. 1) Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995.

[...] à travers cette plaquette nous constatons avec émotion que naît, prend corps, prend forme une littérature réunionnaise authentique, d'expression française et créole, et nous nous réjouissons que [cette] voix – une voix originale – se joigne au concert universel.<sup>3</sup>

Ainsi, dans une même période, prennent corps deux expressions littéraires francophones distinctes, dont l'ancien statut colonial est déjà une mesure commune... certes, l'expérience des écrivains réunionnais ne peut être assimilée à celle des écrivains maghrébins (et inversement), chacun des espaces ayant ses particularités propres. Néanmoins, dans cette plaquette sont présentés deux auteurs qui ont quitté l'île depuis plusieurs années déjà, mais dont les écritures témoignent de leur appartenance à l'île : il s'agit de Monique Agénor et de Jean Lods. L'expérience du déracinement semble dès lors pouvoir constituer un pont entre les écrivains exilés de ces deux espaces respectifs.

Entre ces deux « nouveaux champs littéraires », entre ces deux « littératures émergentes », se pose l'écriture de Jean-Marie G. Le Clézio. Plus « universel », cet auteur, par ses nombreux voyages, inscrit son œuvre dans un espace référentiel bien plus large : Europe, Afrique, Amériques... et Mascareignes, du fait de l'écriture, à partir de 1985, de textes s'inscrivant dans le paysage mauricien. Naissance donc, quasi simultanée, de trois formes d'écriture semblant toutes prendre racine dans des migrations, des exils... Devons-nous n'y lire *que* des coïncidences ? Est-ce là le fruit du hasard, ou les déplacements d'hommes (migrations, mobilités, etc. ayant des causes politiques, démographiques, mais encore professionnelles et/ou personnelles, etc.), de plus en plus fréquents, répétés, n'ont-ils pas pu donner corps et forme à ces nouvelles écritures ? Ces déplacements n'ont-ils pas pu donner corps et forme à des imaginaires et des écritures propres aux exils ? A des *écritures de l'exil* ?... Peut-être est-ce là l'une des raisons pour lesquelles les voix originales de la littérature réunionnaise se joignent au concert universel ?

Cette étude, par la lecture croisée d'auteurs francophones d'origines maghrébines et india-océanes, aura donc pour objectif de proposer des rencontres : rencontres qui devront se faire entre plusieurs *cercles concentriques* d'un même *hémisphère* : les écritures de Monique Agénor et de Jean Lods feront se rencontrer les îles des Mascareignes et le continent européen ; l'écriture de Nabile Farès fera se rencontrer le nord du continent

---

<sup>3</sup> Alain ARMAND, Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, et Monique SEVERIN, *Figures de la littérature réunionnaise contemporaine*, France (Saint-Denis de La Réunion), Comité de la Culture, de l'Éducation et de l'Environnement (C.C.E.E.), Région Réunion, 1988.

africain et le continent européen ; et l'écriture de Jean-Marie G. Le Clézio, qui s'ancre tout autant dans chacun de ces trois cercles (le continent européen, le continent africain et les îles de l'océan Indien), permettra de penser en une œuvre unique ces trois espaces du globe.

Notons également que ces rencontres s'ouvriront encore, plus largement, à d'autres *cercles*, puisque sont à l'œuvre, dans chacun de ces espaces, plusieurs Mondes. Groupement d'îles india-océanes, les Mascareignes sont au carrefour d'espaces historiques sans cesse relancés par des processus de créolisations à partir de mémoires et de traces antérieures :

Ce n'est pas [l'océan Indien] un espace homogène. Radicalement marqué par le divers, l'hétérogénéité, il préfigure le monde mondialisé en formation [...]. Morcelé, fragmenté, mais aussi traversé par des itinéraires communs, l'océan est marqué par les temporalités qui s'y sont déployées – la mondialisation nusantarienne<sup>4</sup>, l'économie monde musulmane, la thalassocratie européenne, ou les globalisations des Empires préeuropéens, de la traite et de l'esclavage, et des Empires européens.<sup>5</sup>

Une multitude de cultures-mondes s'inscrivant dans des temporalités historiques différentes sont donc en présence dans ce lieu où « l'Histoire jette Malgaches, Africains, Comoriens, Indiens, Chinois, Indochinois, Malais, Européens et Français, athées, catholiques et musulmans [sans que cela soit] une simple affaire de juxtaposition »<sup>6</sup>. Du fait du choix de nos auteurs, à cette multitude d'où nous tenterons de dégager quelques singularités, s'ajoutera encore celle de l'espace maghrébin dont le peuplement est antérieur (soulignons par exemple que la différence profonde entre l'espace algérien et l'espace réunionnais, réside dans le fait que le premier existait avant l'arrivée des colons français, alors que le second est né de cette arrivée...) :

Ce nord de l'Afrique qui s'étend profondément de la Méditerranée (et de l'Atlantique) à l' « océan Sahara », a été successivement polythéiste, judéo-chrétien et musulman. Des Phéniciens aux Européens en passant par les Grecs, les Romains, les Vandales, les Byzantins, les Arabes, les Ottomans et quelques autres, chacun des

---

<sup>4</sup> Notes des auteurs : « Nusitarien : relatif à une civilisation du monde india-océanique ».

<sup>5</sup> Françoise VERGES et Carpanin MARIMOUTOU, *Amarres. Créolisations india-océanes*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 26-27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.

conquérants a laissé une trace mais c'est la pénétration de l'Islam, à partir du VII<sup>e</sup> siècle, qui a marqué le plus durablement : « *L'Algérie repose sur un trépied : l'ethnie berbère, la langue arabe, la religion musulmane* ». Cette phrase d'Ibn Badis, rarement citée, pourrait s'appliquer à l'ensemble du Maghreb ; elle met l'accent sur trois composantes essentielles et laisse entrevoir allusivement ce qui fait son unité dans la diversité, sa continuité malgré les ruptures.<sup>7</sup>

Transparaissent déjà, au travers de ces deux extraits, les problématiques de la *diversité*, de la *mondialité* et de la *créolisation* dans des univers référentiels dont le dénominateur commun – et non le point central – est devenu par la suite, au fil de l'Histoire<sup>8</sup>, une langue européenne, et plus précisément le français, avec tout ce que cela suppose de bagages imaginaires et culturels... le français n'est alors plus visité à partir de son centre historique, mais semble être (*re*)visité par les croisements de plusieurs Mondes qui (*s'*)échangent. Et, à la multiplicité des paysages géographiques vient alors s'ajouter celle des langues, des cultures et des imaginaires. Par le biais des croisements souhaités dans ce travail, des rencontres et des échanges s'opéreront entre des littératures souvent pensées comme trop distantes les unes des autres. Relever les échos qui circulent entre les textes de ces deux espaces aux histoires et aux temporalités distinctes permettra peut-être de réduire les écarts entre ces rives souvent pensées comme *a priori irrapprochables*. Comment, simultanément, chacun de ces espaces particuliers contribue-t-il à façonner la diversité d'un lieu de rencontre qui, du fait de ses *frontières ouvertes*, semble provoquer de nombreux exils, réels *et* imaginaires, réels *ou* imaginaires : la francophonie ?

Toutes les littératures francophones ne traitant pas de l'exil, le choix a donc été fait de proposer pour chacun des deux principaux espaces d'origines en présence (Maghreb et Mascareignes, plus précisément : Algérie, Réunion et Maurice) une production d'auteurs

---

<sup>7</sup> Paul BALTA, Préface de Maria-Angels ROQUE (dir.), *Les Cultures du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 5.

<sup>8</sup> Pour plus de précisions historiques concernant l'Histoire de chacun de ces espaces nous pourrions encore conseiller, pour les îles india-océanes, la lecture de Daniel VAXELAIRE, *Le grand livre de l'histoire de la Réunion* (Tome I : *Des origines à 1848* et Tome II : *De 1848 à 2000*), France (Réunion), Orphie, 1999 (l'ouvrage est spécifique à l'île de La Réunion, mais il permet néanmoins de relever les principaux mouvements opérés dans les Mascareignes) ; et pour le Maghreb, la lecture de Abdallah LAOURI, *L'histoire du Maghreb. Un essai de synthèse* (Paris, Maspero, 1982) ; il convient toutefois de noter que dans cet essai « crépitant d'intelligence [Abdallah Laouri] succombe, comme tous les historiens, à la manie de faire jouer l'Orient musulman contre l'Occident chrétien au jeu de bascule : quand l'un s'élève, l'autre s'abaisse, et vice versa » (p. 11), ce qui a pour effet de minimiser ou de valoriser certaines présences et leurs impacts, souligne Daniel Rivet dans un autre ouvrage que nous recommandons : *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation* (Paris, Hachette Littératures, 2002).

ayant vécu l'expérience de l'exil, principalement vers l'Europe. Il ne s'agira bien évidemment pas de partir de préjugés sociologiques ou idéologiques – donc extérieurs aux textes – concernant cette thématique et de les plaquer sur les œuvres choisies, mais de lire, à partir des textes, la manière dont cette thématique vit en eux : comment est-elle perçue ? Comment est-elle exprimée ? Comment vit-elle dans l'œuvre ?

Ce ne seront donc pas les témoignages du vécu quotidien de l'auteur dans l'exil que nous tenterons de lire, mais la manière dont l'exil, en tant que moteur créatif, s'immisce dans son écriture pour en travailler sa forme. Mais encore, par le biais de ces exemples, nous ne voudrions pas non plus tendre à une *généralisation globalisante* – une *universalisation* – du thème de l'exil, mais proposer de faire entendre, parmi d'autres qui seront invoquées, les voix contemporaines, originales et particulières, qui se sont ici imposées... En revanche, du fait de l'inscription de ces auteurs dans une multitude de paysages imaginaires et langagiers distincts, bien que notre étude ne porte pas sur le parcours personnel des auteurs, une connaissance biographique n'est pas négligeable : quel est le lieu d'origine qui a vu naître l'auteur et qu'il souhaite, peut-être, par le travail de l'écriture, retrouver ? Ce lieu de naissance doit-il être perçu comme un point d'ancrage dans l'écriture de l'auteur l'ayant quitté ? Quel est son parcours dans l'exil ? Et quels sont les rencontres et les échanges qui témoignent de son errance ? Quels sont les lieux d'exil, et quelles influences ces nouveaux espaces culturels et langagiers à habiter ont-ils sur son écriture ?

Le choix des textes qui composeront notre corpus se fera par conséquent dans cette perspective : pour chacun des auteurs il sera proposé une sélection de textes avant tout marqués par l'inscription de celui-ci dans un imaginaire propre non seulement à l'*origine absente* mais encore à son désir de la retrouver – de la *reformuler*. Ainsi, sans doute sera-t-il utile de préciser comment ces textes choisis s'inscrivent dans la vie de leur auteur. Enfin, ce choix de textes n'a pas été fait en fonction d'*a priori* sur l'exil que nous essayerons ici d'imposer, mais il a été motivé par un travail d'observation préalable des textes dans nos précédents travaux de recherche<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Stéphane HOARAU, *Ecriture de l'exil et exil de l'écriture. Etude comparative de Mémoire de l'Absent (N. Farès) et de Comme un vol de papang' (M. Agénor)*. ; et : *L'Espace du « je » dans le jeu de la langue. Pour une étude comparative des lieux et du langage de l'exil dans : Voyage à Rodrigues (J.-M. G. Le Clézio), L'exil et le désarroi (N. Farès), Le Bleu des vitraux (J. Lods)*., Mémoires de Maîtrise et de D.E.A. sous la direction de Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2, 2001 et 2002.

### *L'exil en question(s)*

Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Monique Agénor et Jean Lods... rien ne semble, au premier abord, rapprocher ces auteurs d'origines et d'écritures différentes. Mais, en y regardant de plus près, nous nous apercevons que ces auteurs ont néanmoins un point commun : Jean Lods est né en France, mais son œuvre est marquée par un *imaginaire réunionnais* ; Monique Agénor est née à La Réunion, mais c'est à Paris qu'elle rédige ses œuvres portant, pour la plupart, sur son île natale ; Jean-Marie G. Le Clézio accorde dans son œuvre une place importante à l'*imaginaire mauricien*, pourtant il a longtemps été lu comme un auteur appartenant au seul domaine de la *littérature française* ; et enfin, Nabile Farès est né en Algérie, pourtant c'est en France qu'il a choisi de vivre, et d'écrire. Auteurs *errants*, en *exil*, tous (ré)écrivent la mémoire et semblent tenter, par ce travail, de retrouver leurs origines. Imaginaires de l'exil et de la rencontre, se déplaçant sans cesse d'un espace temporel à un autre, d'un espace géographique à un autre, tous, par la littérature, semblent exprimer le souhait d'établir des ponts entre des rives souvent pensées comme trop éloignées.

Ces situations sont toutes plus ou moins paradoxales : ces auteurs *déracinés* écrivent tous une Origine qu'ils ont quittée, voire *perdue*. Ces auteurs sont tous, à des degrés différents, des *exilés*. Et, l'écriture qui est ici acte, témoigne d'une perte. Nous pouvons dès lors nous demander quelles influences ont ces exils sur leurs productions artistiques : que reste-t-il de l'Origine perdue ? Pouvons-nous trouver dans leurs œuvres des traces de l'île, du pays, de l'origine ou de la langue dont ils sont exilés ? Existe-t-il un univers imaginaire propre à l'exil ? Si oui, les œuvres de ces auteurs devraient-elles nécessairement présenter des similitudes, les traces d'un parcours commun ? Alors, si traces il y a, quelles sont-elles ? Comment se lisent-elles ? Mais encore, comment les auteurs écrivent-ils le lieu de leur exil ? Comment racontent-ils les mondes auxquels ils sont désormais étrangers – le sont-ils d'ailleurs véritablement ? La distance impose-t-elle un regard différent... un regard trouble *et* nouveau ? trouble *ou* nouveau ? Dans ce contexte où l'aliénation semble inévitable, quelle place reste-t-il pour Soi ? Comment définir son identité ? Comment ne pas perdre, du fait du départ et de la continuelle errance, ses bagages langagier, culturel et imaginaire ? L'expression de la mémoire serait-elle alors la seule manière de ne pas se perdre totalement ? Mais cette survivance de la mémoire se veut-elle anamnèse ou bien commémoration ? Si l'exil est ce trouble que l'écrivain tente de comprendre par le travail de l'écriture, comment l'écrivain fait-il vivre ce trouble ; ou à



l'inverse, comment ce trouble vit-il dans l'écriture de son œuvre ? Est-il un appel à l'écriture, ou au contraire relève-t-il d'une impossibilité d'écrire ? L'œuvre deviendrait-elle alors un refuge, ou serait-elle un abîme engloutissant tout : mémoire, langue, culture ? Certes, l'écrivain est fécond, et son œuvre semble en être la preuve mais, paradoxalement, cette fécondité ne naît-elle pas d'une impuissance ? Celle de l'impossible retour effectif aux origines ? Alors, comment le langage vient-il témoigner de cette situation ? Vient-il troubler ou éclairer la quête identitaire consécutive à l'exil ? Quelles sont les figures, quelles sont les voix en présence ? En somme, comment l'exil vient-il s'immiscer dans les textes jusqu'à en devenir une dynamique littéraire ? D'autres questions subsistent : ces *auteurs exilés*, ces *auteurs errants* ont tous fait le choix, alors même que leurs espaces d'origines portent une pluralité de langues (entre autres arabophones et créolophones), d'écrire *en présence du français* ; ce qui suppose la présence simultanée d'autres bagages linguistiques, d'une polyphonie souvent mise en œuvre entre, par exemple, une culture écrite et des traditions orales... comment le langage fait-il cohabiter la multitude de ces *présences* ?



## *Des exils francophones*

### *Problématique et enjeux*

#### *Une lecture ouverte au dehors*

Maghreb et Mascareignes sont deux ensembles géographiquement éloignés l'un de l'autre mais dont les littératures (en langue française) s'amarrent au même espace francophone. *A priori*, rien ne permet la comparaison entre ces deux espaces : l'un est attaché au continent africain, l'autre regroupe un ensemble d'îles qui s'ancrent dans l'océan Indien. Néanmoins, l'histoire a fait qu'une langue a permis un premier point de jonction entre ces deux espaces. Relever les échos, les circulations littéraires, qui se réalisent dans un ensemble d'écritures distinctes, suppose une méthode ouverte permettant aux textes de se rencontrer. Même si de prime abord rien, mis à part la langue, ne permet d'établir un pont entre les littératures d'expression française originaires du Maghreb et des Mascareignes, cela n'implique pas qu'aucun autre lien ne puisse exister. Certes, du fait d'emplacements géographiques distincts, les Histoires propres à chacune de ces régions n'ont pas été les mêmes... tout du moins, elles n'ont pas été vécues de la même manière. Mais, bien qu'ils n'aient jamais été étudiés côte à côte, ces espaces littéraires semblent pouvoir proposer des points de convergence : tous deux ont porté des auteurs qui ont choisi de s'exprimer dans une langue commune, tous deux ont porté des auteurs qui ont choisi d'écrire leurs imaginaires, leurs cultures, leurs identités, en français.

La critique, elle, a le plus souvent fait le choix de penser ces espaces en fonction de leur géographie respective : les littératures du Maghreb et des Mascareignes ont majoritairement été étudiées de manière disjointe. Mais, doit-on pour autant penser que, mise à part la langue, il n'existe aucun autre point de comparaison entre ces deux espaces ? N'est-il pas possible que, d'un point de vue historique, linguistique, ou thématique des ponts puissent être établis entre ces deux rives ? Les interrogations posées par les

littératures d'expression française du Maghreb sont-elles similaires ou non à celles posées par les littératures d'expression française des Mascareignes ? Existe-t-il des points de convergence et/ou de divergence entre ces écritures ? Malgré le fait que la langue française soit venue habiter ces espaces selon des modalités et des processus particuliers, peut-il exister entre les écritures qui en sont issues des points de convergence ? Lesquels ?

Il s'agira de faire entrer en relation deux espaces distincts de la francophonie en s'inscrivant avant tout dans une perspective comparatiste. La francophonie, ensemble paradoxalement hétéroclite et fédérateur, semble pouvoir davantage s'ouvrir : la langue n'est sans doute pas le seul dénominateur commun, et lire les possibles similitudes entre des littératures pensées comme trop distantes l'une de l'autre (au moins géographiquement), permettrait de contribuer à rapprocher des identités littéraires peut-être pas si éloignées. Par ailleurs, sans pour autant concevoir l'espace français – donc la littérature française – comme un centre de gravitation, c'est encore tenter de comprendre si la langue communément usitée instaure une barrière ou si, à l'inverse, elle peut être fédératrice et constituer un pont favorisant les échanges.

Au Maghreb, comme dans les Mascareignes, des traites, des esclavages, des dominations ont eu lieu, et le colonialisme en est peut-être l'exemple le plus marquant. Les dates, les modalités, les statuts des colonisés, les luttes pour s'affranchir du colonialisme sont à chaque fois singuliers, et ce, au sein même des zones géographiques respectives. Toutefois, ces histoires particulières relèvent de mouvements semblables, antérieurs à la colonisation européenne (n'oublions pas que plusieurs cultures-mondes aux temporalités historiques succédées et mélangées sont en présence à ces carrefours) et achevés en Europe *et* dans les zones concernées dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, s'il n'est bien évidemment pas possible d'assimiler et de globaliser ces histoires particulières mettant en scène, d'un côté des peuples sans passé précolonial nés de la colonisation (ceux de La Réunion et de Maurice par exemple), et de l'autre des peuples qui existaient déjà avant la conquête coloniale européenne (ceux du Maghreb), il semble possible de comparer leurs expériences présentes, contemporaines, modernes : quels sont les points de divergence ou de convergence aujourd'hui induits par ces présences et ces dominations ? Les déplacements qui ont été générés par les entreprises de domination culturelle, langagière et imaginaire ont-ils eu des conséquences sur les écritures ? Ces déplacements réels et imaginaires, ces exils, impliquent-ils une orientation historique, langagière et thématique précise des écritures ? La *mise en mots* de l'exil peut-elle être la même pour des *auteurs exilés* nés ou ayant vécu en Algérie, à La Réunion ou à Maurice ?

L'ensemble des questions posées ne semble pouvoir trouver de réponse que dans une perspective de rencontres et d'échanges où les textes issus de l'une ou l'autre aire du globe se confrontent les uns aux autres ; où les textes s'ouvrent au dehors de leur espace géographique propre en se confrontant à une expérience non pas contraire mais différente, à une expérience autre, mais néanmoins similaire. De cette manière, nous espérons donner suite aux travaux comparatistes qui nous ont conduit à cette étude, et ainsi participer à l'exploration des perspectives francophones contemporaines.

### *Procédures d'analyse*

Ouvrir la lecture *au dehors des textes* répond encore à une autre exigence, à savoir celle d'être en adéquation avec la thématique abordée, l'exil qui est mouvement, et qui de ce fait invite à transgresser les frontières, à refuser le cloisonnement, l'enfermement. Dans le cadre des écritures francophones, il semble encore difficile de se dégager du joug du colonialisme : encore très présente, cette histoire tend à orienter, entre autres, les regards portés sur les littératures francophones, comme peuvent en témoigner les nombreuses et récentes publications posant simultanément les questions relatives aux littératures francophones *et* aux théories postcoloniales. Comme le signale Jean-Marc Moura :

La francophonie peut être considérée comme un espace virtuel situé à l'intersection de plusieurs espaces particuliers<sup>10</sup> : la théorie postcoloniale dessine l'un de ces espaces, la particularité de celui-ci par rapport à ses homologues (linguistique, géographique et humain, politique-économique-stratégique, culturel, néo-colonial) est qu'il est littéraire et peut prétendre à une certaine homogénéité mise en évidence par cette théorisation.<sup>11</sup>

Emettons l'hypothèse que la théorie postcoloniale ne dessine effectivement que l'un des espaces (littéraires) particuliers de la francophonie. Ensemble vaste, hétérogène, ce dernier semble pouvoir trouver d'autres formes d'homogénéité par le biais de lectures autres que celles dites postcoloniales. Certes, le tournant historique colonial, par l'expansion forcée de langues, de cultures et d'imaginaires en territoires dominés (principalement lusophone, hispanophone, anglophone et francophone) a contribué à faire du colonialisme une expérience marquante, pesante (car toujours conflictuelle). Mais ne

<sup>10</sup> Ndla : « Selon la formule de G. Spielmann, "le Monde francophone", <<http://www.georgetown.edu/spielmann/courses/francophonie/theory.htm>> (1997) ».

<sup>11</sup> Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 9.

s'intéresser aujourd'hui encore qu'à cet aspect du dire francophone ne contribuerait-il pas à passer sous silence d'autres problématiques, contemporaines, nouvelles, issues des expériences coloniales et post-coloniales, et tendant à s'en émanciper, se tournant vers d'autres manières de percevoir et de dire le Monde ?

De plus, à l'image du mouvement qui semble caractériser l'espace francophone, l'héritage théorique concernant l'étude de cet espace paraît se mouvoir à son tour et permet aujourd'hui de penser autrement chacune des homogénéités possibles de la francophonie<sup>12</sup>. A titre d'exemple, se référant aux travaux de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin<sup>13</sup> portant sur les modalités d'étude du postcolonialisme anglophone, Jean-Marc Moura poursuit son propos, et suggère de s'appuyer, en un mouvement unique, sur les quatre principaux modèles d'analyse relevés par ces derniers, à savoir :

- les modèles *nationaux ou régionaux* [qui] envisagent les œuvres comme l'expression d'une nation ou d'une région [...];

- les modèles *fondés sur la race* : du type « Black Writing Studies » aux Etats-Unis, ou dans le domaine francophone, la notion de « littérature nègre » ;

- les modèles *comparatifs* : les modèles les plus connus sont ceux qui s'intéressent à la *Commonwealth Literature* [...] où l'analyse, courante dans le domaine francophone, consistant à étudier conjointement littérature africaine subsaharienne et littérature antillaise. Les parallèles thématiques sont les plus nombreux dans ce type d'étude comparative [...];

- les modèles *larges* [qui] sont fondés sur des éléments que l'on considère comme partagés par toutes ou la plupart des littératures postcoloniales. Les travaux de H. K. Bhabha<sup>14</sup> sont ici l'exemple le plus connu, ils considèrent la nature des sociétés postcoloniales et les types d'« hybridization » (« métissage », « créolisation » (E. Glissant) sont des traductions approchantes) que ces cultures ont produites et qui déterminent de grands éléments formels des œuvres.<sup>15</sup>

En somme, la réflexion postcoloniale est l'un des modes possible d'observation des francophonies, mais peut-être pas le seul. Qu'en est-il alors pour notre corpus ? Jean-Marie

<sup>12</sup> L'espace francophone « situé à l'intersection de plusieurs espaces particuliers », ne pourrait-il pas lui-même faire se rencontrer en son sein d'autres « espaces particuliers » ? Ce sont ces possibles « espaces particuliers » internes que nous désignons par « des homogénéités possibles ».

<sup>13</sup> Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN (éd.), *The Post-Colonial Reader*, Londres/New York, Routledge, 1995.

<sup>14</sup> Référence proposée par l'auteur : H. K. BHABHA, « Representation and the Colonial Text : A Critical Exploration of some Forms of Mimeticism », in F. GLOVERSMITH (éd.), *The Theory of Reading*, Brighton, Harvester, 1984.

<sup>15</sup> Jean-Marc MOURA, 1999, *op. cit.*, p. 36-37.

G. Le Clézio, Nabile Farès, Monique Agénor et Jean Lods sont-ils des auteurs à inscrire nécessairement et inévitablement dans la perspective d'une réflexion postcoloniale, ou leurs œuvres ne peuvent-elles pas avoir une vie autre : sinon libérées des thématiques et des enjeux coloniaux, au moins tournées vers des perspectives littéraires autres ? Dans cette optique, il paraît nécessaire de ne pas se restreindre à une méthode d'analyse basée uniquement sur les modèles « *nationaux ou régionaux* », au risque de passer outre, par exemple, des possibilités de rencontres et de croisements (thématiques, etc.), mais d'appliquer conjointement l'ensemble des méthodes, car « chacun des modèles peut être utile, au moins dans certains de ses éléments, pour l'abord des littératures francophones »<sup>16</sup>.

Il s'agit donc bien de tenir compte des expériences passées, d'utiliser les outils élaborés par les théories postcoloniales (outils présentant entre autres avantages, comme le souligne Jean-Marc Moura, de « prétendre à une certaine homogénéité »), et de considérer l'ensemble d'étude comme un corpus explicitement francophone, hérité non plus du colonialisme, mais du post-colonialisme, se situant ainsi à *la suite du postcolonialisme*, et non pas exclusivement *dans une perspective postcoloniale*. Il s'agira donc, par une lecture croisée, large et ouverte des œuvres du corpus, d'y relever les points de rencontres (les ponts), afin de rendre compte de l'une des formes d'homogénéité possible de la francophonie littéraire (celle liée à la thématique des mouvements et des exils contemporains), tout en relevant et sauvegardant les particularités propres à chacun des imaginaires interrogés (leurs brèches, leurs plis). En somme : à partir de ce corpus contemporain que pourrons-nous apprendre du « Monde francophone » ? De sa diversité ? De sa contemporanéité ? De sa modernité ?<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>17</sup> Nous distinguons bien le *contemporain* du *moderne* en tant que catégories historiques et esthétiques distinctes qui se font écho, et dont la première correspond non seulement à une datation, mais encore à « des caractères thématiques et/ou formels » propres à un temps donné (selon la réflexion de Anne-Rachel HERMETET, « Discours italiens sur la littérature française contemporaine dans l'entre-deux-guerres », in Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES, *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?*, France (Rennes), PUR, 2001, p. 128).

### ***Perspectives de recherche***

#### ◦ *Fondations et métamorphose d'écritures francophones contemporaines*

Les auteurs de notre corpus s'inscrivent tous dans un système littéraire en perpétuel devenir, celui des *littératures francophones*. Dès lors, du fait de leurs origines diverses, comment leurs voix viennent-elles participer au concert de ce vaste champ littéraire nouvellement *né*, nouvellement *reconnu* ? D'Europe, du Maghreb ou des Mascareignes, les origines de nos auteurs sont multiples, pourtant, c'est au sein de ce même système littéraire qu'ils viennent se croiser. Se peut-il alors qu'en ce point de croisement de la francophonie littéraire viennent se changer, s'échanger et s'inter-changer les écritures, et avec elles les imaginaires ? Comment ces imaginaires et ces écritures d'origines diverses, ayant tous transgressé des frontières, se retrouvent-ils dans une constellation littéraire – une *famille* – commune ? Comment participent-ils et contribuent-ils au renouvellement ainsi qu'à la pluralisation d'une francophonie littéraire ouverte ?

Dans un premier temps il conviendra de préciser quelques éléments d'histoire, et de rappeler les conditions d'émergence de voix qui, en amont de celles que nous nous proposons d'étudier, ont contribué à ouvrir et à façonner de nouveaux imaginaires. Il s'agira donc de replacer ces écritures dans les contextes de leur énonciation : quelles sont les voix qui ont offert de nouvelles possibilités de percevoir et de dire le monde ? Et de ce fait, dans quels *paysages* historiques et littéraires s'inscrivent nos auteurs ? De même, un rappel du substrat biographique, géographique et historique qui nourrit les œuvres de chacun de nos auteurs paraît nécessaire. Ce premier mouvement nous permettra alors d'appréhender, avec les bases indispensables, les éléments de rupture qui conduisent les écritures de nos auteurs à *se faire et/ou se défaire* ; que ce soit par la mise en œuvre des présences ayant provoqué les exils, ou des absences qui leur sont consécutives. Ces fondations aideront à reconnaître de quelles natures sont les mouvements régissant les textes : ils ne semblent pas correspondre à des *migrations* mais bien à des *exils*, puisque nous verrons qu'il n'y a jamais déplacement univoque de l'être et de l'imaginaire d'un côté d'une frontière à un autre, mais des mouvements perpétuels de ces entités entre les divers espaces parcourus. En somme, comment s'écrivent et se lisent les ruptures provoquées par les exils ? Quelles sont-elles ? Par le jeu de contrepoids entre les présences et les absences, entre les plis et les creux, quelles définitions nos textes donnent-ils de la notion d'exil ?



◦ *Les mouvements de l'exil : errances et constructions de réseaux d'échanges*

Ecrire l'exil, c'est avant tout écrire un parcours... un parcours qui est langage, et qui est à l'image de celui qui l'énonce. Dans ce parcours marqué par une rupture, la racine originelle est ce qui semble faire défaut. Et le sentiment de déracinement, qui est la conséquence de cette rupture, véhicule l'aspiration permanente à renouer avec le temps des origines. Tout ce qui se situe dans l'intervalle – c'est-à-dire dans l'espace qui sépare le temps des origines de celui du présent – est le lieu de l'errance : celui où s'exprime la mémoire, celui où se réalise l'identité. C'est donc dans cet *entre-lieux*, dans cet intervalle entre une pluralité de temps et d'espaces, que l'être exilé semble désormais habiter : un espace qui est tout à la fois passé et présent, et qui tend à diminuer l'écart entre l'origine perdue et le présent de l'exil. Ces écritures au *présent antérieur* qui réalisent la cohabitation simultanée du passé et du présent nous amèneront donc à nous interroger sur les modalités de cette réalisation : par quels moyens l'exilé parvient-il à (ré)investir les temps passés, révolus ? Par quels moyens parvient-il à se retrouver en tant que *sujet* dans une Histoire dont il n'a été qu'un *objet* ? Comment par le langage rend-il compte, en un double mouvement, de son parcours et de son identité, puisque son parcours *est* identitaire ? Les formes produites, les sens produits, correspondent-ils à une modalité de représentation et de mise en forme de l'exil ?

A la différence du voyage, l'exil est vécu comme un manque car il ne présuppose pas le retour, car il est errance au-delà des frontières du lieu originel, toujours fantasmé, jamais retrouvé, sinon que d'une manière imaginaire, par le langage. Dès lors que la frontière a été franchie de manière réelle, se substituent dans le livre d'autres transgressions : historiques, mémorielles, mais encore typographiques, phoniques, génériques, etc. De ces ruptures normatives se dessinent alors de nouvelles lignes connexes semblant ainsi redessiner la carte des imaginaires en présence. Nous nous interrogerons par conséquent sur les manières dont le langage peut s'organiser et se structurer dans chacun des textes : la production du sens – ou du non-sens – est-elle significative des parcours narrés ? L'œuvre est-elle un gouffre qui plonge l'exilé dans un espace mort, *asignifiant* ? Ou alors, inversement, cet espace mort, ce *puits creusé*, ne peut-il pas être l'espace d'une autre signifiante ? L'acte de parole – le littéraire – ne donnerait-il pas corps et sens à cet espace mort, faisant du livre le lieu où s'expriment et se dessinent les identités nouvelles, ouvertes et déployées en un réseau où se connecte la multiplicité des espaces investis (mémoire, géographie, langage) ?



**PREMIERE PARTIE.**

*Fondations et métamorphose d'écritures  
francophones contemporaines*



*Pont sur la rivière, Ahoada © LE CLEZIO.*



## CHAPITRE I. *Les chemins parcourus*

Je pense à une identité non pas archaïsante dévoreuse de soi-même, mais dévorante du monde, c'est-à-dire faisant main basse sur tout le présent pour mieux réévaluer le passé et, plus encore, pour préparer le futur. Car enfin, comment mesurer le chemin parcouru si on ne sait ni d'où l'on vient ni où l'on veut aller.

Aimé CESAIRE, *Discours sur la Négritude*.

### *Premières rencontres*

Avant de nous plonger dans l'étude de notre corpus, il semble au préalable nécessaire de se tourner vers quelques expériences littéraires passées qui ont contribué à façonner le paysage littéraire francophone contemporain. Nabile Farès, Jean-Marie G. Le Clézio, Jean Lods et Monique Agénor participent tous à la vie d'un ensemble vaste et varié, la francophonie littéraire, qui n'est pas un espace donné de fait, mais qui est le fruit d'un long processus de rencontres et d'échanges, réalisés de manière plus ou moins violente, au fil d'une histoire toujours en cours de construction. Par conséquent, avant de nous interroger sur les œuvres de nos auteurs, il conviendra de ne pas ignorer les expériences passées dans la lignée desquelles ils pourraient s'inscrire. Ce premier mouvement, qui aura donc pour but de dessiner les lignes qui, en amont, ont conduit à l'émergence du dire de ces auteurs nous permettra en plus de nous situer par rapport aux perspectives et aux enjeux critiques qui nous occupent. Par ailleurs, le dessin d'une telle histoire ne pouvant se faire en quelques pages, nous nous concentrerons davantage sur la thématique induite par l'écriture de nos auteurs et qui sera par la suite analysée : la mise en œuvre de l'exil. A ce sujet, s'interrogeant sur les notions de « discours et parcours » dans un colloque présidé par Claude Lévi-Strauss et portant sur la notion d'« identité », Michel Serres soumettait la réflexion suivante :

Le voyage d'Ulysse, comme celui d'Œdipe, est parcouru. Et il est un discours. Dont je comprends désormais le préfixe. Non point le discours d'un parcours, mais radicalement le parcours d'un discours.<sup>1</sup>

Déjà se posent trois notions qui semblent être au cœur de la mise en œuvre d'un « voyage » : le discours, le parcours, et enfin l'identité. Trois notions qui, du fait de l'errance du personnage, se mêlent intimement. Selon Michel Serres, cet exil serait « le parcours d'un discours », et ce discours vaudrait pour une identité. Nous pensons déjà ici au *Chercheur d'or* de Le Clézio, s'apercevant que le trésor de sa quête ne se trouvait pas dans une quelconque cachette, mais dans l'espace qu'il a investi, dans le parcours qu'il a réalisé. Nous pensons encore à *L'exil et le désarroi*, mais encore au *Bleu des vitraux* ou à *Comme un vol de papang'* (respectivement de Farès, Lods et Agénor) où, dans chacun des cas, les êtres errants parviennent à se (re)trouver par leur langage : ils parlent, donc ils existent. L'écriture montre que le parcours n'est pas silencieux, puisqu'il est la condition même de la fécondité du sujet. Tous s'expriment et témoignent de la rupture provoquée par leur exil et par là même nous disent *qui ils sont*. A la différence que, dans l'extrait proposé ci-dessus, le « voyage » suscitait un espoir : celui pour Ulysse d'un possible retour. Et dans ce parcours tendu vers Ithaque, nous dit encore Michel Serres, « tous les espaces rencontrés sont parfaitement définis, sans tremblé ni brouillage. Et il est impossible de les connecter entre eux. Ils ne peuvent se composer pour former une variété homogène unique »<sup>2</sup>. Dans notre corpus, le retour, déjà, semble impossible. Le parcours qui se réalise dans *et* par le discours, à défaut d'être le chemin d'un possible retour, multiplie les carrefours, s'ouvre, se déploie à travers les espaces *et* les temps. Dès lors, il ne semble plus s'agir de surmonter son exil, de rendre possible par le langage le retour en un utopique Ithaque, mais davantage de narrer le parcours réalisé, de cartographier les espaces traversés, d'acter les rencontres réalisées. Ithaque n'est plus le but ultime de la quête, puisqu'il s'agit avant tout de se raconter, de se dire, en mouvement, dans son rapport aux Autres. Tout paraît alors s'imbriquer en un tissage de lignes qui mêlent tout à la fois imaginaire et réel, espaces parcourus et temps traversés, etc. Le discours, pourtant homogène, tremble et se brouille en une multitude d'espaces et de parcours.

---

<sup>1</sup> Michel SERRES, « Discours et parcours », in Claude LEVI-STRAUSS (dir.), *L'identité*, Paris, Quadrige-PUF, 1983, p. 35.

<sup>2</sup> *Idem*.

Si nous avons choisi d'ouvrir ce premier mouvement en faisant référence à une figure mythique c'est parce que la notion d'exil, communément, est associée à cette expérience... ou encore à celle de *La Bible*, de *Robinson Crusoë* ou à celle de *L'Albatros* (pour ne citer que ces écrits parmi les plus explicites...). Ces textes, devenus au fil du temps des stéréotypes littéraires concernant l'expression de l'exil, ne peuvent cependant pas être pensés en un groupement littéraire homogène : voilà autant d'écrits dont les différences génériques et thématiques sont considérables – faut-il également souligner qu'ils n'ont été produits ni dans un même espace, ni dans un même temps ? Pourtant, chacun d'eux a été alimenté par un thème commun : l'exil. Non pas simplement qu'ils racontent tous des expériences de rupture mais, véritablement, qu'ils traitent de l'exil comme d'un trouble originel et stimulant ; véritablement, qu'en eux, l'exil est à la fois moteur et nourriture. Devrait-on pour autant rassembler ces textes dans un champ littéraire commun et strictement défini ? Des frontières génériques ou thématiques peuvent-elles regrouper ces écritures ? Au premier abord, la thématique de l'exil ne semble pas connaître ces questions : il s'agit là d'un domaine qui peut s'ouvrir à tous les possibles. En effet, quelle étiquette peut intégrer et représenter à la fois Homère, les Écritures Saintes, Defoe et Baudelaire ? A l'évidence, aucune.

En revanche, l'histoire contemporaine a semble-t-il contribué à l'émergence de nouvelles voix qui, elles, semblent habiter un même espace littéraire. Dans le prolongement des histoires coloniales respectives (et du fait même de ces histoires), se sont retrouvés exilés sur le continent européen des auteurs mûs par un même désir, celui de comprendre leur passé, leur histoire, et s'interrogeant ainsi sur les nouvelles manières possibles de vivre dans le monde, de l'habiter, mais encore de le vivre dans son rapport à l'Autre. C'est le cas par exemple des écrivains de la Négritude, premières voix, avant tant d'autres, à avoir exprimé, dans un mouvement commun, les maux de l'exil. Ainsi, dans sa préface à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor<sup>3</sup>, Jean-Paul Sartre expose en ces termes les causes de ce dire :

Le héraut de l'âme noire a passé par les écoles blanches, selon la loi d'airain qui refuse à l'opprimé toutes les armes qu'il n'aura pas volées par lui-même à l'oppresser ; c'est au choc de la culture blanche que sa Négritude est passée de l'existence immédiate à l'état réfléchi. Mais du même coup il a plus ou moins cessé

---

<sup>3</sup> Léopold Sédar SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948.

de la vivre. En choisissant de voir ce qu'il est, il s'est dédoublé, il ne coïncide plus avec lui-même. Et réciproquement, c'est parce qu'il était déjà exilé de lui-même qu'il s'est trouvé ce devoir de manifester. Il commence donc par l'exil.<sup>4</sup>

Les maux de l'exil sont ici la première expression naturelle due aux déplacements de l'être... déplacements qui sont ici consécutifs à une *histoire universalisante* commune, liée non pas à une humanité, mais ayant fait se mouvoir, sans consentement, plusieurs humanités. Ainsi, donner forme et sens à la situation présente, c'est retrouver à l'intérieur de Soi, par l'imaginaire, l'origine pourtant absente. C'est faire de cette absence une présence, non pas réelle, mais rêvée. C'est encore réanimer l'origine manquante, tout en rétablissant l'équilibre entre le lieu où l'on est, et celui où l'on aurait voulu être ; c'est témoigner de cette ambivalence intérieure et extérieure entre les pôles réels et rêvés :

Un exil double : de l'exil de son cœur l'exil de son corps offre une image magnifique ; il est pour la plupart du temps en Europe, dans le froid, au milieu des foules grises ; il rêve à Port-au-Prince, à Haïti. Mais ce n'est pas assez : à Port-au-Prince il était déjà en exil ; les négriers ont arraché ses pères à l'Afrique et les ont dispersés. Et tous les poèmes de ce livre [*l'Anthologie* de Senghor] (sauf ceux qui ont été écrits en Afrique) nous offriront la même géographie mystique. Un hémisphère ; au plus bas, selon le premier de trois cercles concentriques, s'étend la terre d'exil, l'Europe incolore ; vient le cercle éblouissant des Iles et de l'enfance qui dansent la ronde autour de l'Afrique ; l'Afrique dernier cercle, nombril du monde, pôle de toute la poésie noire, [...] mais absente, désintégrant l'Europe par ses rayons noirs et pourtant invisibles, hors d'atteinte, l'Afrique continent imaginaire.<sup>5</sup>

L'unité notée par Sartre concernant l'« exil double » des écrivains de la Négritude n'est pas celle d'une langue, mais celle d'un ressenti. Elle ne s'organise pas autour d'une écriture type, d'une manière de dire codifiée, mais davantage, elle se construit autour de vécus communs : autour de mouvements tous consécutifs aux exils des peuples africains vers les divers lieux de la traite. Les déportations – les déplacements réels des corps – sont ce qui organise et agence l'écriture : d'abord par la mise en mots d'un sentiment d'arrachement et de dispersion, puis par la stratification de l'imaginaire en une

<sup>4</sup> Jean-Paul SARTRE, « Orphée noir », in *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 240.

<sup>5</sup> Suite de la citation *ibid.*, p. 240-241.



« géographie mystique ». Celle-ci place en premier lieu du trouble et du désœuvrement la terre d'origine, rêvée et fantasmée (l'Afrique), puis la terre de l'enfance, lieu de la prise de conscience de la perte et du déracinement (les lieux de la traite), et enfin « la terre d'exil », lieu du présent et de l'écriture (l'Europe). Ces mouvements repérés au sein d'un même espace littéraire, permettent alors de concevoir leurs causes – les exils – comme un moteur commun, stimulant et créateur. Par conséquent, ce n'est pas la langue qui structure et organise l'écriture (la langue n'est ici qu'un vecteur), mais c'est surtout le trouble (c'est-à-dire le déracinement vécu et ressenti) qui confère à cet espace littéraire son unité, son homogénéité. De ce fait, l'exil ne peut plus avoir la même signification que celui exprimé, par exemple, par les stéréotypes littéraires précédemment cités. Dans le cas présent, il prend source dans un vécu réel, ayant entraîné dans son mouvement non pas un homme ni même un peuple, mais plusieurs humanités. Un lien étroit semble alors se tisser entre une multitude d'individualités ayant toutes vécues une situation similaire : celle de la déportation et de l'errance, de l'arrachement et de la dispersion. Rompre l'isolement, ne pas rendre pérenne la dispersion, mais encore, travailler à l'élaboration d'un dire qui transforme le langage en un lieu de convergence dans lequel peuvent se rencontrer tous les espaces « mystiques ».

L'entreprise de convertir le livre en un point de convergence des pôles vécus et/ou rêvés est également celle que nous pourrions lire chez Nabile Farès, Jean-Marie G. Le Clézio, Monique Agénor et Jean Lods. Certes, les géographies proposées par ces derniers ne sont pas nécessairement les mêmes que celles proposées par les écrivains de la Négritude, mais elles semblent néanmoins s'organiser en strates et plateaux, proposant de faire à leur tour se rencontrer la terre d'exil, la terre de l'enfance et celle de l'origine. Dans notre corpus l'Europe est généralement le lieu d'exil d'où s'échappent les imaginaires : pour errer vers le Maghreb pour Nabile Farès, ou pour s'amarrer aux rives des îles indiano-céaniques pour Jean-Marie G. Le Clézio, Jean Lods et Monique Agénor.

En somme, pour les écritures de l'exil relevées chez les écrivains de la Négritude, il est possible de définir un lieu géographique et une période historique précise : l'Europe de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, comment affirmer, lorsqu'un auteur *a priori* « étranger »<sup>6</sup> écrit depuis une capitale européenne, que son texte ne relève pas d'une de ses littératures nationales ? Et à l'inverse, comment affirmer qu'il relève d'une « littérature étrangère » ? Le problème est entier : des frontières semblent se dessiner, mais elles restent

---

<sup>6</sup> Nous reviendrons plus tard sur ce « malentendu ».

encore trop floues. L'ensemble des cercles concentriques dessine la carte d'un exil stratifié (Europe / Îles / Afrique)... Pourtant, quel que soit le lieu d'où vient la parole, c'est toujours le même outil qui est utilisé : le français... Pourtant, selon son lieu d'émission ou de réception, cet outil ne sera jamais utilisé de la même manière, car toujours en conflit entre *intérieur* et *extérieur*, entre un *ici* et un *ailleurs* contradictoires (l'*ici* n'est pas un centre, puisque comme l'*ailleurs*, il renvoie tout à la fois à chacun des cercles concentriques, perpétuellement vidés et emplis de présences) ; entre les différentes strates réelles et imaginaires, culturelles, langagières qui fondent les exils.

Être en exil, c'est se déplacer – de gré ou de force – et c'est par conséquent entrer en contact avec des cultures, des langues et des imaginaires différents. C'est, par la force des choses, rencontrer l'Autre : celui qui vit *ailleurs*, dans un univers, dans un temps, dans un quotidien toujours différent de celui qui est d'*ici*. Être en exil, c'est se confronter à l'Autre, c'est poser un regard sur l'Autre, et parfois, par effet de miroir, sur soi-même, sur ses origines, son environnement, son imaginaire, sa culture, etc. La littérature a intégré cette donnée : elle sait qu'elle est écrite par quelqu'un d'*ici* ou de *là-bas*, pour un autre, *ici* ou *là-bas*, mais toujours *autre*. Se pose alors un problème de situation : si *autre* il y a, alors, d'où vient cet *autre* ? Entendons : dans le cadre d'une *écriture de l'exil*, où l'un écrit d'*ici* en se référant à *là-bas*, qu'est-ce que *ici* et *là-bas* ? Ces notions s'opposent-elles ? Se complètent-elles pour former un nouvel espace, en devenir celui-là, qui serait à la fois *ici* et *là-bas* ? Cet espace ne peut-il pas être celui de la parole, du langage, de la littérature ?

La Négritude offre à nouveau un exemple car, donnant naissance à ce nouvel espace littéraire, le « héraut de l'âme noire » s'est exprimé depuis un *ici* réel, en plaçant son imaginaire au cœur d'un *ailleurs* rêvé :

La littérature négro-africaine est ainsi née en exil sur les bords de la Seine. Certains ont vu dans ce fait une marque d'inauthenticité qui, dès le départ, aurait entaché cette littérature, puisqu'elle se développait loin des sources africaines dont elle faisait pourtant sa thématique et qu'elle s'exprimait dans une langue étrangère.<sup>7</sup>

Mais cette incompréhension soulignée par Bernard Mouralis relève de la part de « certains » d'une erreur fondamentale, à savoir que la distance – bien réelle – qui sépare

---

<sup>7</sup> Bernard MOURALIS, « Les “Chemins océans” des écrivains africains et antillais », in Najib ZAKKA (dir.), *Littératures & Cultures d'exil. Terre perdue, Langue sauvée*, France (Lille), Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 222.

l'être de son environnement fantasmé est le déclencheur du dire, de la parole de l'exil. C'est donc la distance, appréciée et vécue, qui a rendu féconds les premiers écrivains de la Négritude. Mais aujourd'hui, du fait de situations historiques nouvelles, qu'en est-il : est-ce toujours la distance qui rend féconds les écrivains exilés ? Mais encore, est-ce que le nombre croissant des déplacements et des migrations n'a pas engendré des formes nouvelles d'expression ?

Aussi, peut-on se demander s'il est encore pertinent de parler de l'exil comme d'une expérience spécifique aux écrivains africains et antillais, puisqu'il paraît bien être une des conditions de la littérature. Il est acceptation par le sujet de son appartenance à l'humanité et accès à l'ordre symbolique : [...]

L'exil est métamorphose et fondation.<sup>8</sup>

L'exil n'est donc pas une expérience spécifique aux écrivains de la Négritude. En revanche, avec la Négritude, il a été pour la première fois spécifique à une littérature définie. Habituellement diffus, exprimé de manière isolée, il trouve ici une place dans un espace déterminé qu'il porte et qui le porte. Il participe à l'union d'ensembles distincts où viennent se rencontrer les imaginaires, les cultures et les langues. L'exil devient un centre thématique qui ne concerne plus uniquement certaines zones « sources » ; il permet au contraire de les faire s'ouvrir les unes aux autres, de se faire rencontrer une diversité littéraire naissante, sous une même bannière, celle de *la* littérature francophone. Nous sommes encore dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle...

Ne pouvons-nous pas alors, aujourd'hui, entendre les écritures de Monique Agénor, de Jean Lods, de Jean-Marie G. Le Clézio et de Nabile Farès comme des échos, au moins thématiques, aux premiers cris consécutifs aux exils des écrivains de la Négritude ? De la multiplicité des espaces géographiques oscillants entre pôles vécus et pôles fantasmés, jusqu'à la mise en mots des mouvements qui ont conduit à l'errance... ces imaginaires francophones semblent exprimer un même sentiment de trouble et d'incompréhension face à l'errance provoquée par leurs exils respectifs. Dès lors prend forme une écriture multiple où à la présence d'une pluralité d'espace, s'ajoute encore, inévitablement, celle de l'Autre.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 231.

## *Tournants*

L'Histoire se faisant, de profondes modifications ont toujours influencé les humanités, et avec elles, leurs imaginaires, leurs arts et leurs littératures. Dès la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la Première Guerre Mondiale forcera un nouveau changement :

En 1914, Rainer Maria Rilke écrivait un poème qui devait s'intituler « Wendung » (« Tournant »), et il se pourrait, en effet, que la Première Guerre mondiale ait marqué un tournant dans l'histoire des littératures. [...] Il ne s'agit plus seulement de dévoiler des réalités secrètes, comme au temps du symbolisme, mais de procéder à une manière de destruction magique des objets par le langage. A commencer par une destruction de la littérature, qui ne peut naître ou renaître qu'à ce prix.<sup>9</sup>

Il est un constat notoire, la Première Guerre mondiale a provoqué un bouleversement culturel en Europe, comme dans *le reste du monde* (nous désignons bien par *reste du monde*, selon la perception d'alors, non pas les autres empires nationaux, hors Europe, qui participaient à la régence d'un ordre mondial, mais les tierces parties du monde, celles des périphéries coloniales lusophones, hispanophones, anglophones et francophones). Dans le cadre francophone qui nous occupe dans cette recherche actuelle, le *tiers monde Français* n'existait encore que par une vision exotique que des auteurs tel que Pierre Loti s'attachaient à alimenter. Le glissement qui s'opèrera dans la production de Loti dès ses premiers textes, de *Aziyadé* (1879) au *Roman d'un Saphi* (1881)<sup>10</sup>, comme l'a souligné Denise Brahimî dans son étude portant sur le passage de l'expression d'un exotisme à celle d'un roman *plus colonial*, sera symptomatique de son temps<sup>11</sup>. Il s'en trouvera vivement critiqué par une nouvelle génération qui, après la Guerre, changera son regard sur l'ailleurs français. Marqués par un réalisme nouveau, ces auteurs diffuseront auprès du public des romans d'inspiration coloniale où primera la représentation des hommes des colonies, ceux qui vivent *au loin*, hors des frontières historique de la *mère patrie*. C'est la naissance du Roman Colonial.

---

<sup>9</sup> Pierre BRUNEL et Robert JOUANNY (dir.), *Les Grands écrivains du monde. D'hier à demain*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 3.

<sup>10</sup> Pierre LOTI (Julien VIAUD), *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy, 1879, et *Le Roman d'un Saphi*, Paris, Calmann-Lévy, 1881.

<sup>11</sup> Denise BRAHIMI, « Pierre Loti, du roman exotique au roman colonial », in *Itinéraires et Contacts de Cultures : le Roman Colonial*, volume 7, Paris, L'Harmattan, 1987, pp. 15-28.

Relevant les principaux critères qui structurent ce type de roman, Jean-Marc Moura note que « la représentation “exacte” du monde autochtone, des “indigènes”, est l’axe principal de cette littérature, tant selon les critiques qu’aux yeux des écrivains, car elle distingue celle-ci des “fantaisies exotiques” dont l’auteur de référence en Europe est alors Pierre Loti »<sup>12</sup>. Parmi les opposants de ce dernier, les cousins Marius et Ary Leblond, par la production d’une œuvre littéraire et théorique sur le colonialisme, s’attacheront à défendre les valeurs et les enjeux de la mission civilisatrice de la France<sup>13</sup>. Les « qualités » des ouvrages tels que *Le Miracle de la race, roman de la race blanche aux colonies* (1914) et *Ulysse, Cafre, ou l’Histoire dorée d’un noir* (1924)<sup>14</sup>, font d’eux « de grands écrivains coloniaux »<sup>15</sup> lus et reconnus auprès d’un large public (popularité également due à l’obtention en 1909 du prix Goncourt pour leur roman *En France*<sup>16</sup> et dont, nous le voyons, l’attribution est déjà symptomatique de la pensée de la société d’alors...).

Par conséquent, l’entre-deux guerre voit naître une littérature coloniale se distinguant délibérément de l’exotisme à la Loti et, en 1931, l’année où paraît *L’Île enchantée*<sup>17</sup> des Leblond, se dressent dans l’est parisien les pavillons de l’Exposition Coloniale. Cette exposition ne compte pas que des admirateurs puisque, entre autres, les tenants du mouvement Surréaliste, fortement engagés auprès du Parti Communiste Français, s’insurgent contre cette monstration d’une politique coloniale qu’ils rejettent vivement. C’est que, cette exposition qui se préparait contrastait déjà avec la réalité de la vie culturelle parisienne des années 1920-1930, de ses soirées *jazzy* amenées en France par les artistes de la Renaissance de Harlem, fuyant la ségrégation de la société américaine. Comme en témoignera plus tard Aimé Césaire : « la rencontre avec le monde Nègre américain a été pour nous un choc [...]. L’humanité du monde Nègre a été révélée, pour la première fois, par des gens comme Langston Hughes et Claude McKay<sup>18</sup>. Nous leur

<sup>12</sup> Jean-Marc MOURA, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l’espace : quelques problèmes et perspectives », in Jean BESSIERE et Jean-Marc MOURA (dir.), *Littératures postcoloniales et représentation de l’ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris Champion, 1999, p. 176.

<sup>13</sup> Marius-Ary LEBLOND, *Après l’exotisme de Loti, le roman colonial*, Paris, V. Rasmussen, 1926.

<sup>14</sup> Marius-Ary LEBLOND, *Le Miracle de la race, roman de la race blanche aux colonies*, Paris, E. Fasquelle, 1914 ; *Ulysse, Cafre, ou l’Histoire dorée d’un noir*, Paris, éd. de France, 1924.

<sup>15</sup> Extrait du carton publicitaire cité en ouverture de la communication de Joachim SCHULTZ : « *Ulysse, Cafre. Ou l’histoire dorée d’un noir* : le roman de Marius & Ary Leblond dans le contexte de la littérature française des années vingt », in *Itinéraires et Contacts de Cultures : le Roman Colonial (suite)*, volume 12, Paris, L’Harmattan, 1990, p. 115.

<sup>16</sup> Marius-Ary LEBLOND, *En France*, Monaco, Imprimerie nationale, 1909.

<sup>17</sup> Marius-Ary LEBLOND, *L’Île enchantée, La Réunion*, Paris, A. Rédiér, 1931.

<sup>18</sup> Les textes fondateurs de chacun de ces deux auteurs, respectivement *Not Without Laughter* (US, Random House, 1930) et *Banjo* (NY, Harper & Brothers, 1929), ont paru aux Etats-Unis quelques temps seulement avant l’Exposition Coloniale...

devons vraiment une très grande reconnaissance, ils nous ont aidé à nous découvrir nous-mêmes »<sup>19</sup>. Nous constatons cependant que, bien que révolté contre une pensée dominante organisant le monde en un système européocentriste, l'ensemble de ces insurgés reste concentré dans les *milieux parisiens*. Toutefois, le foisonnement culturel de ces *milieux* vient ouvrir une brèche dans le paysage d'un idéal colonial. Des voix de l'intérieur de la nation rencontrent d'autres voix, venues de l'extérieur, modifiant en profondeur les imaginaires<sup>20</sup>. Parmi ceux qui s'engagent sur les chemins de l'anti-colonialisme, figurent l'ensemble de ces acteurs, mais encore les jeunes écrivains de la Négritude à venir ; cette époque est celle de la rencontre des étudiants Senghor et Césaire, et de Damas<sup>21</sup>.

Dans un même temps donc, la France voit sa culture se restreindre en un cercle fermé autour duquel s'étendent les colonies, mais, à partir de ce cercle, elle s'ouvre aussi à de nouvelles possibilités de rencontres et d'échanges. Cette époque de l'entre-deux guerre qui voit se diffuser une littérature coloniale et pousser les pavillons de l'Exposition Coloniale est aussi celle de l'entrée dans la culture française de *cultures autres*, comme celles des afro-américains portées par le jazz. Nous verrons par la suite que cet apport ne doit pas être négligé, dans sa forme comme dans le processus qui l'a amené, puisqu'il constituera dans l'une des œuvres de notre corpus, *Bé-Maho*, un vecteur de tolérance et d'ouverture à l'Autre. C'est sans doute là le signe – l'un des symptômes – d'un profond bouleversement de société, puisque un art venu de l'*ailleurs* s'impose au *centre* jusqu'à l'habiter pleinement.

Ce bref panorama des conditions d'émergence des premières *voix décentrées* (par rapport au point de vue centriste de l'époque) a pour but de mieux nous aider à comprendre comment, au quotidien, se sont installées des possibilités de percevoir et de penser autrement l'*ailleurs* du Monde. S'amorce là, comme l'ont noté les auteurs de l'anthologie citée ci-dessus, une « déstructuration » du langage due, en amont, à un décloisonnement des sphères identitaires et culturelles. L'Afrique a rencontré l'Amérique, l'Amérique rencontre l'Europe, et dans ce même temps des écrivains antillais font encore se rencontrer

---

<sup>19</sup> Aimé CESAIRE, « Au rendez-vous de la conquête » (2), propos recueillis par Euzhan PALCY et Annick THEBIA-MELSAN, *Aimé Césaire, une voix pour l'Histoire*, France-Senegal, Saligna and so on-France 3-INA-RFO-RTS, 2006 (1994) (57mn), 00:04:55.

<sup>20</sup> A titre d'illustration : le surréaliste Gérard Legrand dans son essai paru en 1953, a tenté de montrer les interactions possibles entre Surréalisme et jazz, écriture automatique et improvisation (*Puissances du jazz*, Paris, Arcanes, 1953).

<sup>21</sup> Concernant les rapports entretenus entre le Surréalisme, et les premiers écrivains de la Négritude, ainsi que le rapport au Communisme Français, les contacts entre les auteurs américains et les étudiants « négro-africain » de Paris dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, nous recommandons la lecture de l'édition de la thèse de Lilyan Kesteloot : *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Belgique, Université de Bruxelles, 1983 (1963).

une autre Amérique, l'Europe et l'Afrique. L'eurocentrisme s'atomise petit à petit, et cette « destruction » en vue d'une *restructuration* soulignée ici, se retrouvera ainsi dans le dire des premiers chantres de la Négritude, mais pas uniquement :

N'est-il pas paradoxal et révélateur des ambiguïtés de notre siècle que le hasard de la distribution nous ait amené à faire voisiner la littérature de la Négritude, le Théâtre de l'Absurde et le Nouveau Roman ? Trois voies nouvelles, traduisant un commun désir de transformer – fût-ce pour des motivations diverses – le sempiternel discours littéraire et, ce faisant, d'exposer le désarroi des hommes modernes. Trois manières de s'insurger contre toutes les formes de l'absurdité : celle d'une société coloniale, ignorante des vraies réalités humaines et géographiques ; celle des rituels sociaux ou linguistiques qui distraient des véritables problèmes ; celle d'une écriture qui, jamais lasse de faire sortir les marquises à cinq heures, finit par oublier qu'il n'y a plus de marquises... Également dressés contre des modes de penser et de sentir qui ne correspondent plus à leurs aspirations profondes, les écrivains de l'Afrique ou des Antilles, les sarcastiques dramaturges de l'absurde et les savants (parfois trop !) romanciers de l'après-guerre ont une autre caractéristique : leur entreprise n'est pas le fait de tel ou tel individu qui s'impose comme « voleur de feu », mais bien de groupes engagés sur des voies plus ou moins parallèles ; elle échappe même aux habituels clivages nationaux (est-il rien de plus cosmopolite que le théâtre de l'absurde ?) et témoigne de cette prise de conscience collective des problèmes qui sera sans doute jugée comme l'une des caractéristiques d'un siècle en train de rompre avec le superbe individualisme du XIX<sup>e</sup>.<sup>22</sup>

Cette introduction aux *Grands écrivains du monde. D'hier à demain* trouve sa pertinence dans le fait que, comme l'indique son sous-titre, elle se place dans une continuité en devenir. Elle permet ainsi de prolonger un regard qui a été posé sur des formes littéraires qui lui étaient contemporaines (l'ouvrage a paru en 1979) ; et pourquoi pas, de l'approfondir : qui sont les héritiers de la Négritude, du Nouveau Roman, ou du Théâtre de l'Absurde ? Quelles voies ces formes ont-elles tracé ? Qui les a empruntées, et peut-être prolongées ?

Cette volonté commune de travailler dans un même sens, à savoir la déstructuration d'un langage périmé qui n'est plus représentatif de l'histoire contemporaine, de ses humanités et de leurs mouvements, trouve son écho dans le champ littéraire dont la

<sup>22</sup> Pierre BRUNEL et Robert JOUANNY (dir.), 1979, *op. cit.*, p. 4 .

pluralité n'était pas encore pleinement affirmée dans les années 70, la littérature francophone. Faut-il alors voir un lien de parenté entre ces écritures ? Se peut-il que l'écriture de la Négritude ait ouvert une voie, montrant aux formes émergentes la possibilité d'une existence, et surtout, d'une reconnaissance ? S'agit-il alors véritablement d'un hasard ? N'est-ce pas plutôt une volonté commune de changement (pas seulement d'écriture, mais de perception et de réception aussi) qui a fait cohabiter dans cet ouvrage trois écritures symptomatiques d'un profond bouleversement ? Les croisements entre Négritude, Nouveau Roman et Absurde – tous trois s'inscrivant dans une temporalité post-coloniale – sont pourtant possibles. A titre d'exemple, *Ubu roi*<sup>23</sup> se plaçait dans une thématique post-coloniale similaire à celle de la Négritude tentant, sinon de poser un regard différent sur la société coloniale d'alors, au moins, par la mise en scène de « satiriques symboles »<sup>24</sup>, de retourner le point de vue de l'Un dominant sur l'Autre opprimé (rappelons que dans cette pièce, le Père Ubu et la Mère Ubu tentent d'imposer leurs lois outre-mer, en Pologne). Et ce n'est sans doute pas un hasard si ce texte a trouvé un écho dans le champ de la littérature réunionnaise du début du XX<sup>e</sup> siècle : ami d'Alfred Jarry, après avoir contribué à l'écriture de l'*Almanach illustré du Père Ubu*, l'écrivain réunionnais Ambroise Volland<sup>25</sup> poursuivit à partir des années 1910 les aventures théâtrales de Ubu avec, par exemple, *Le Père Ubu à l'hôpital* (1917), *Le Père Ubu à la guerre* (1920) et enfin le recueil de pièces paru en 1925 et intitulé *Les Réincarnations du Père Ubu*<sup>26</sup>. Il fut lui-même encore suivi bien des années plus tard par un autre auteur réunionnais, Emmanuel Genvrin, qui dans les années 90 ajouta un volet supplémentaire à ces aventures en offrant au public de l'île une critique supplémentaire de la société coloniale dans la pièce de théâtre *Votez Ubu Colonial*<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Alfred JARRY, *Ubu roi*, Paris, Mercure de France, 1896.

<sup>24</sup> *Ibid.*, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' "Ubu Roi" », in « Textes relatifs à Ubu Roi », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1972, p. 399.

<sup>25</sup> Peuvent par exemple en apporter témoignage les quelques répliques en créole réunionnais de *Ubu colonial*, mais encore des références à la faune de l'île (passage du « tangué ») ; in *Almanach illustré du Père Ubu*, XX<sup>e</sup> siècle, 1<sup>er</sup> janvier 1901, in Alfred JARRY, *Ibid.*, pp. 601-611. Par ailleurs, nous profitons de cette parenthèse pour signaler que dans ce volume de *La Pléiade*, il n'est pas fait état de la participation de Volland à la rédaction de ce texte (ni notes, ni notices, etc.), ni même de sa relation et de la parenté de ses propres écrits avec ceux de Jarry (aucune correspondance, etc.).

<sup>26</sup> Ambroise VOLLARD, *Le Père Ubu à l'hôpital*, Paris, [s.n.], 1917 ; *Le Père Ubu à la guerre*, Paris-Zurich, G. Crès, 1920 ; *Les Réincarnations du Père Ubu*, Paris, Le Divan, 1925 ; notons ici que l'édition établie par Jean-Paul Morel offre à lire l'intégralité des « Ubu » de Volland : *Tout Ubu colonial et autres textes*, France (Paris-Réunion), Musée Léon Dierx-Séguier, 1994.

<sup>27</sup> Emmanuel GENVRIN, *Votez Ubu Colonial* (suivi de *L'Almanach du XX<sup>e</sup> siècle, Ubu colonial. La Politique coloniale du père Ubu. Les problèmes coloniaux à la SDN*), France (Réunion), Grand Océan, 1994.



Parallèlement, les inspirations du Nouveau Roman portaient elles aussi en gestation des écrivains qui, aujourd'hui, participent du champ des littératures francophones : *Le Chercheur d'or* (1985), premier roman « mauricien » de Jean-Marie G. Le Clézio, n'est pas encore paru en 1979... Certes, il convient de préciser que Le Clézio n'a jamais intégré le cercle des nouveaux romanciers (il n'en a pas non plus exprimé la volonté), mais comme le rappelle Francine Dugast-Portes<sup>28</sup> dans son étude portant spécifiquement sur le Nouveau Roman (et dont la couverture porte la mention programmatique « une révolution littéraire, une autre vision du sujet, du monde et de ses représentations »), par sa manière de bouleverser le signifiant graphique, de jouer avec l'intertextualité, ou son rejet pour les structures du roman réaliste, il croise parfois les constructions narratives des nouveaux romanciers<sup>29</sup>. L'auteure souligne encore qu'à la suite de la publication du *Procès-verbal* (1963), Le Clézio a parfois été assimilé par la critique contemporaine aux auteurs du Nouveau Roman : « plusieurs œuvres sont très proches par les métamorphoses du récit de celles [du Nouveau Roman] », comme par exemple celles de Mauriac, Doubrovsky, Cayrol, Semprun, Wittig, Sallenave, Tournier et Le Clézio<sup>30</sup>.

Mais l'exemple le plus probant d'interaction entre nouveaux romanciers et auteurs francophones est peut-être ici celui de Kateb Yacine qui, avec *Nedjma*<sup>31</sup>, a présenté une stratégie d'écriture aux multiples points de convergence. Notant les parallèles possibles entre le texte de Kateb et la production des Nouveaux Romanciers qui lui étaient contemporains, Charles Bonn souligne que « là où les autres romans algériens de l'époque pratiquent encore une écriture relativement traditionnelle, *Nedjma* se situe d'emblée dans l'avant-garde du roman international, et qu'il en tire incontestablement une grande partie de sa force »<sup>32</sup>. Pour ce faire, renvoyant à l'étude de Marc Gontard portant sur la structure narrative de *Nedjma*<sup>33</sup>, Charles Bonn reprend certains éléments de convergence, à savoir : la suppression du point de vue unique d'un narrateur omniscient, la structure circulaire composée en récits ouverts, la dislocation du temps, etc. Cette lecture, comme il le

---

<sup>28</sup> Francine DUGAST-PORTES, *Le Nouveau Roman. Une césure pour l'histoire du récit*, Paris, Armand Colin, 2005 (2001).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 223. Par ailleurs, comme critique contemporaine aux premières œuvres de Le Clézio et pensant l'écriture de Le Clézio comme étant proche de celle des nouveaux romanciers, nous pouvons par exemple citer celle de Dina D'Angeli : « Le "Nouveau Roman" et la tradition romanesque », in *Culture Française*, janv.-fév. 1964, pp. 27-32.

<sup>31</sup> Yacine KATEB, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

<sup>32</sup> Charles BONN, *Kateb Yacine : Nedjma*, Paris, PUF, 1990, p. 23.

<sup>33</sup> Marc GONTARD, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, (1975) 1985.

souligne également en citant la thèse de Jacqueline Arnaud<sup>34</sup>, doit être relativisée : il n'y a vraisemblablement pas de volonté délibérée de la part de Kateb Yacine de s'inscrire dans une démarche littéraire similaire à celle du Nouveau Roman. Pourtant, les points de convergence existent. Et bien qu'ils semblent davantage exister malgré la volonté de l'auteur, ils témoignent du fait que dans un même temps, entre divers espaces, se sont tissés – malgré eux – des liens entre des littératures qui *a priori* n'en avaient pas ; Faulkner, Joyce, Dos Passos ou les Nouveaux Romanciers, sont autant de ponts à rétablir avec le texte de Kateb, car :

Tous ces écrivains brisent l'enchaînement traditionnellement linéaire et chronologique des chapitres du roman réaliste, juxtaposant des monologues intérieurs avec d'autres types de discours, développent un travail novateur sur la mémoire, et déroutent les comforts de lecture. L'essentiel est de montrer par ces convergences la modernité d'une écriture qui éclate les modèles reconnus. La rencontre dans ces années mouvementées des exigences de l'Algérie naissante et de celles de l'expression du poète ne pouvait se contenter de schémas d'écritures élaborés dans un autre contexte et pour une autre société. *Nedjma* n'a rien d'une écriture régionaliste. Bien au contraire, c'est dans le concert de la modernité littéraire que ce roman fait entendre sa voix unique et manifeste ainsi, de surcroît, l'existence culturelle de son pays.<sup>35</sup>

Si nous avons choisi de proposer en exemple d'interaction littéraire l'écriture de Kateb Yacine (écrivain ayant lui aussi vécu l'exil), c'est parce qu'il nous semble en effet que la condition même de l'intégration d'une voix unique au « concert de la modernité littéraire » passe avant tout par l'abondance de ses points d'ancrage, et à plus forte raison dans le cadre des exils. L'exil n'est pas une fixité, mais un perpétuel déplacement : déplacement géographique, déplacement temporel, mais encore déplacement imaginaire, culturel, langagier *et* littéraire. L'exil se réfère avant tout à un mouvement ininterrompu, faisant se mouvoir l'écrivain – l'écriture – entre les espaces d'une pluralité de sphères ; entre les espaces des sphères présentes, en construction, et simultanément entre encore ceux des sphères passées, constituées de mémoires historiques et littéraires se superposant et s'enchevêtrant. C'est ainsi que, dans le cadre contemporain des préoccupations

---

<sup>34</sup> Jacqueline ARNAUD, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas Kateb Yacine.*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris 3, 1978 ; Paris L'Harmattan, 1982.

<sup>35</sup> Charles BONN, 1990, *op. cit.*, p. 26.

mondialistes et des importantes migrations (liées aux diverses causes économiques, démographiques, géopolitiques, etc.) l'exil occupe une place à part. Il n'est plus qu'une pratique isolée qui tente d'éloigner, par exemple, un individu perturbateur du centre de la Cité, mais il est devenu, au contraire, un phénomène de société – *des sociétés* – du fait de l'importance des déplacements d'individus entre les différentes zones géographiques du globe. Ainsi, de *trait obsédant* il semble s'être mué en véritable moteur de la création, et notamment des créations littéraires contemporaines.

Les expressions artistiques et littéraires n'ignorent pas ces déplacements. Et puisque nous avons ouvert notre propos en illustrant certains ponts à établir avec le Nouveau Roman, nous pourrions reprendre un extrait du manifeste d'Alain Robbe-Grillet témoignant de la muabilité des genres, et notamment du roman :

Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui seul ses propres règles. Encore, le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater. Loin de faire respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction. Une fois l'œuvre achevée, la réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ.

Puis, poursuit-il encore au sujet du roman :

[...] on imagine mal que cet art puisse survivre bien longtemps sans quelque changement radical. La solution qui vient à l'esprit de beaucoup est simple : ce changement est impossible, l'art romanesque est en train de mourir. Cela n'est pas certain. L'histoire dira, dans quelques dizaines d'années, si les divers sursauts que l'on enregistre sont des signes d'agonie ou de renouveau.<sup>36</sup>

Le romancier s'inscrit dans une temporalité contemporaine qui le porte et conditionne son écriture. Fruit d'une histoire, il n'ignore pas les changements induits par celle-ci. C'est ainsi que dans le cadre restreint de la littérature française, un premier changement a été amorcé. Amorce qui, à la suite d'un long processus de rencontres et d'échanges, a contribué à ouvrir et à pluraliser le champ littéraire français modifiant ainsi

---

<sup>36</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, (1961) 2006, p. 11 et 16.

les normes d'écriture. Un déplacement s'est opéré : venue de l'*extérieur*, une littérature d'abord pensée comme « migrante » s'est muée au contact des champs littéraires nationaux déjà établis (et eux-mêmes en mouvement), passant ainsi du statut « d'étrangère » au domaine de la francophonie... *des francophonies*. Le malentendu qui voulait qu'une « littérature étrangère » vit le jour sur les bords de la Seine semble maintenant se dissiper : les champs littéraires se sont ouverts, et celui de la littérature française s'est fondu au sein d'un espace plus large, car pluriel : l'espace en perpétuel devenir des littératures francophones. Littératures qui participent pleinement à l'expression de ce qui pourrait bien être le nouveau « désarroi des hommes modernes »<sup>37</sup>, l'exil. Une voix se fait encore entendre : celle de Nabile Farès qui, en 1976, proposait un nouveau titre aux termes significatifs, *L'exil et le désarroi*. Plus de dix années se sont alors écoulées depuis la publication du manifeste des Nouveaux Romanciers, et c'est ainsi que *L'exil et le désarroi*, par exemple, paraît apporter un élément de réponse aux interrogations soulevées par Robbe-Grillet. Nabile Farès ne s'inscrit délibérément pas dans une continuité romanesque, mais son écriture est libre de forme, et obéit effectivement à ses propres lois internes. Cette production littéraire francophone tendrait donc à répondre que le roman, en tant que forme littéraire occidentale figée, semble bien être sinon « mort », au moins « agonisant » (en tout cas dans l'espace francophone). Mais si comme le souligne Robbe-Grillet le roman est le livre libre, c'est-à-dire l'expression d'un langage se renouvelant et inventant incessamment ses propres formes, ses propres normes, alors cette « solution » pourrait ne pas être aussi radicale. Du fait d'un rapport nouveau au monde (rapport avant tout marqué par les déplacements répétés et grandissants entre les frontières nationales), un « renouveau » de fond – donc de formes – semble avoir vu le jour : aux apports traditionnels du roman occidental se sont ajoutés d'autres apports traditionnels, venus d'espaces autres que ceux de l'Europe, et dans notre cas, du Maghreb et des îles india-océanes.

Nouveauté donc (ou peut-être *modernité* ?) née du fruit des rencontres, elles-mêmes dues aux premiers exils. A l'exil des corps se succèdent alors des exils imaginaires produisant un sens autre et actant de la pluralité des traditions rencontrées. Par conséquent, comme l'avait souligné Charles Bonn, il ne semble pas y avoir de « régionalisme », mais une fusion des régionalismes, s'ouvrant à une diversité marquée par les échanges dus aux déplacements des corps, des sens, des mots. Le mouvement et tout ce qu'il induit (les rencontres, les échanges ; les *interférences*) sont au cœur de la problématique de l'exil où

---

<sup>37</sup> Pierre BRUNEL et Robert JOUANNY (dir.), 1979, *op. cit.*, p. 4.

rien ne semble rester figé : produire un texte dans un cadre national et portant sur des thématiques liées à cet espace, ne peut engendrer ni le même sens, ni la même forme qu'un texte non-fixé produit entre les rives de deux ou plusieurs espaces ; de même que lire *Nedjma* en 1956 à Alger ne pouvait produire le même sens que sa lecture en 2006, à Paris comme ailleurs !

### *Un « appareil-à-penser » modulable*

Depuis la première constatation de l'existence d'une « littérature étrangère en langue française » par l'abbé Henri Grégoire<sup>38</sup> en 1808 et la première utilisation du mot « francophonie » par Onésime Reclus<sup>39</sup> en 1880, l'idée de la francophonie a fait son chemin : elle s'est d'abord ouverte à tous les espaces qui utilisaient la langue française comme outil d'écriture (rappelons que le texte de l'abbé Grégoire ne se référait qu'à l'Afrique Subsaharienne), pour ensuite reconnaître la multiplicité et la diversité de ces espaces<sup>40</sup>. Et, même si aujourd'hui une polémique est engagée au sujet de l'appartenance des écrivains francophones à un champ littéraire « français » (entendons « franco-français ») ou « francophone », dont l'un aurait un peu plus de prestige que l'autre<sup>41</sup>, les productions francophones ont su montrer, au fil du temps, que l'appellation « étrangère »

<sup>38</sup> Henri GREGOIRE, *De la littérature des Nègres*, Paris, Maradan, 1808.

<sup>39</sup> Onésime RECLUS, *France, Algérie, Colonies*, Paris, Hachette, 1880.

<sup>40</sup> Concernant l'évolution du terme francophone, Jean-Marc Moura propose l'historique suivant : « Le terme FRANCOPHONE, adjectif et substantif, est attesté, on le sait, en 1880, dans l'ouvrage du géographe Onésime Reclus, *France, Algérie, et colonies*. Il signifie alors : “qui parle français” et désigne les habitants de langue française d'entités nationales ou régionales où le français n'est pas langue unique. Le mot entre dans le dictionnaire en 1930 (*Supplément au Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*), mais demeure peu utilisé. Il ne se répand vraiment qu'après la Seconde Guerre mondiale. Le substantif FRANCOPHONE, qui en est dérivé et attesté lui aussi en 1880 chez Reclus, désigne un ensemble ou une partie du monde francophone (La francophonie ; la francophonie suisse). Il est rarement utilisé avant 1962, lorsque la revue *Esprit* consacre un numéro au “Français langue vivante” qui s'intéresse à la francophonie. L. S. Senghor en propose alors une définition : “La francophonie, c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre : cette symbiose des “énergies dormantes” de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire” (p. 844). Le terme s'écarte ainsi de la notion géographique et linguistique de Reclus pour s'apparenter à celle de francité, désignant, par-delà la langue, l'esprit de la civilisation française, la Culture française (L. S. Senghor, *Discours de l'Université de Laval*, 1966, “La Francophonie comme culture”). Les mots se sont chargés d'ambiguïtés interprétables selon les situations et les intentions ». Et, « pour une critique de la francophonie », l'auteur recommande la lecture de : G. Ossito MIDIOHOUAN, *Du Bon usage de la francophonie*, Porto-Novo, éd. CNPMS, 1994 ; Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, note 2, p. 9.

<sup>41</sup> A ce sujet, consulter l'article de Bernard Mouralis intitulé « La condition de l'écrivain francophone », in *Le Magazine Littéraire*, Paris, mars 2006, n° 451 « Défense et illustration des langues françaises », p. 38-40.

n'était plus représentative ; on lui préfère désormais le terme – au pluriel récent – de « francophonies ».

Par ailleurs, au sujet de cette opposition entre les champs « franco-français » et « francophones », il peut également être intéressant de constater que les écrivains francophones ne semblent pas de fait délibérément s'exclure de l'un des deux *camp*s, mais plutôt, qu'à l'inverse, il ne leur est accordé aucune place dans *le plus académique des deux*. Des ouvrages, tel que *Le Temps des lettres* (parution relativement récente : 2001), proposant de s'interroger sur les périodisations de l'histoire littéraire française au XX<sup>e</sup> siècle, ne mentionnent pas une seule fois l'existence, pourtant nées sur le territoire national même, de littératures *non-franco-françaises* (le terme approprié fait défaut...). Se questionnant plus particulièrement sur « quand commence le XX<sup>e</sup> siècle littéraire [français] », Michel Bernard<sup>42</sup> cite : Mauriac, Cendrars, Saint-John Perse, Bernanos, Cocteau, Céline, Eluard, Giono, Montherlant, Pagnol, Artaud, Breton, Tzara, Aragon, Michaux, Ponge, Queneau, Yourcenar, Sartre, Gracq, Beckett, Duras, Robbe-Grillet, et encore Verhaeren, Jarry, Schowb, Hérédia, France, Loti, etc. Nous voyons que, pêle-mêle, se retrouvent dans ces exemples les représentants d'une foultitude de mouvements et courants littéraires *français* recouvrant l'ensemble du siècle : Exotisme, Symbolisme, Surréalisme, Structuralisme, Absurde, Oulipo, Nouveau Roman, etc. que ces auteurs soient ou non natifs de France, que le français soit ou non leur langue maternelle. Y figurent donc des auteurs francophones, ou tout du moins francophiles, mais cette *franco-phonie/phylie* ne reste réservée qu'à l'espace européen... Et nous voyons dans cette sélection que le dehors de l'Europe n'existe que par des auteurs natifs du centre : Michaux, Duras, Loti, etc. Que faire par exemple de Césaire, ici absent ? Doit-on penser là qu'en plus d'une dichotomie entre les champs « franco-français » et « francophones » il en existe une seconde, entre une francophonie européenne et une autre non européenne ? Pourtant, Aimé Césaire est européen, et français. Nous voyons qu'une telle omission dans une analyse, rappelons-le, parue en 2001, tend à réinstaurer un ordre littéraire similaire à celui pré-colonial où le centre ne serait non plus l'empire colonial, mais le continent européen, celui des anciennes nations colonialistes...

Toutefois, de l'idée *d'une* francophonie à celle *des* francophonies, les frontières de cet espace littéraire se sont considérablement ouvertes. Qu'en est-il alors du rôle de l'écrivain francophone ? Le déplacement de sens engendré par le pluriel a-t-il modifié la

---

<sup>42</sup> Michel BERNARD, « Quand commence le XX<sup>e</sup> siècle littéraire ? Essai de réponse statistique », in Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES, 2001, *op. cit.*, pp. 195-209.

fonction de l'écrivain francophone ou, à l'inverse, ne serait-ce pas davantage un changement dans le rapport qu'entretiennent ces écrivains à la langue française qui a pu forcer la pluralisation du champ littéraire francophone ?

Dans le contexte colonial du début du XX<sup>e</sup> siècle, au sujet des écrivains de la Négritude, Jean-Paul Sartre s'exprimait encore ainsi :

C'est dans cette langue à chair de poule, pâle et froide comme nos cieux et dont Mallarmé disait qu' « elle est la langue neutre par excellence, puisque le génie d'ici exige une atténuation de toute couleur trop vive et des bariolages », c'est dans cette langue pour eux à demi morte que Damas, Diop, Laleau, Rabéarivelo vont verser le feu de leurs ciels et de leurs cœurs : par elle seule ils peuvent communiquer ; semblables aux savants du XVI<sup>e</sup> siècle qui ne s'entendaient qu'en latin, les noirs ne se retrouvent que sur le terrain plein de chausse-trapes que le blanc leur a préparé : entre les colonisés le colon s'est arrangé pour être l'éternel médiateur ; il est là, toujours là, même absent, jusque dans les conciliabules les plus secrets. Et comme les mots sont des idées, quand le nègre déclare en français qu'il rejette la culture française, il prend d'une main ce qu'il repousse de l'autre, il installe en lui, comme une broyeuse, l'appareil-à-penser de l'ennemi. Ce ne serait rien : mais, du même coup, cette syntaxe et ce vocabulaire forgés en d'autre temps, à des milliers de lieues, pour répondre à d'autres besoins et pour désigner d'autres objets sont impropres à lui fournir les moyens de parler de lui, de ses soucis, de ses espoirs.<sup>43</sup>

La langue est un outil, non seulement littéraire, mais encore politique : c'est une langue oppressive qui permet à l'un-dominant d'asseoir son pouvoir sur l'autre-dominé. Et l'omniprésence du colon soulignée par Jean-Paul Sartre exprime bien comment cette langue, répondant à « d'autres besoins et pour désigner d'autres objets », a pu s'imposer jusqu'à forcer les imaginaires à se construire autrement, à se dire autrement. Langue médiatrice donc, qui fait de l'opresseur un « éternel médiateur » entre lui et le colonisé, et bien plus encore, entre les colonisés eux-mêmes. Mais à force de broyer « l'appareil-à-penser de l'ennemi », le poète de la Négritude n'est-il pas parvenu à modifier son statut ? La langue française est ici un espace de conciliation qui permet, en un point encore central, de faire graviter autour d'elle des aires culturelles assujetties par la colonisation. Ainsi, du fait des exils, du fait du déplacement – bien réel – des écrivains vers la sphère du premier

---

<sup>43</sup> Jean-Paul SARTRE, 1949, *op. cit.*, p. 244.

des trois cercles concentriques, la perception de cette langue, ainsi que son utilisation, n'ont-elles pas à leur tour pu être déplacées ?

Dans cette perspective, s'interrogeant sur le « souci de la médiation » chez Maximin, Bernard Mouralis reprend le terme de « médiateur » employé par Jean-Paul Sartre pour l'attribuer non plus aux colons, mais à ceux qu'il nomme les « écrivains de l'exil » :

Et c'est sur ces « chemins océans » que Maunick situe – la remarque vaut évidemment aussi bien pour les autres « écrivains de l'exil » – ces médiateurs qu'ont été pour lui Césaire ou Milosz, bref tous ceux qui ont préféré avoir pour patrie le langage plutôt qu'un territoire géographique et dont les « italiques » (Maunick, 1990) viennent nourrir son texte.<sup>44</sup>

Alors que l'un attribue la fonction de « médiateur » aux colons, l'autre l'attribue aux « écrivains de l'exil ». Ne s'agit-il là que d'une divergence de point de vue ? Il semblerait que non. Aux déplacements géographiques ont suivi des déplacements langagiers. Et c'est ainsi que, à la suite des modifications des frontières, à la suite du rapprochement entre eux des différents cercles, l'espace de conciliation qu'était la langue du colon (« éternel médiateur » selon Sartre) s'est changé en un espace plus large, plus ouvert d'où s'est effacée la notion de territoire. Rien d'éternel dans cette fonction, précise donc Bernard Mouralis qui, à l'inverse, préfère aujourd'hui la déplacer en l'attribuant à d'autres : à ceux-là même qui ont instauré, « comme une broyeuse, l'appareil-à-penser de l'ennemi », Maunick, Césaire, Milosz et les « autres “écrivains de l'exil” ». En parlant de ces « autres », Mouralis pense-t-il également, comme Edouard Glissant, à Saint-John Perse, Segalen, Kateb Yacine, Cheik Anta Diop, Léon Gontran Damas, etc., tous ces poètes qui ont « aboli la notion même de centre et de périphérie »<sup>45</sup> ? La langue n'est plus limitée par des frontières nationales, elle devient sa propre « patrie » ; « patrie » désormais ouverte à l'ensemble des espaces où se sont entrechoquées les cultures. « L'appareil-à-penser » de l'un l'est devenu pour l'autre qui a su s'approprier ce nouvel outil, le rendre sien, sans pour autant se dénaturer. Métamorphose donc de l'outil langagier qui, par le jeu des déconstructions et reconstructions, a changé, car assimilé par de nouveaux imaginaires, par de nouvelles possibilités de dire. Dans le prolongement des voix de la Négritude

<sup>44</sup> Bernard MOURALIS, in Najib ZAKKA (dir.), 1993, *op. cit.*, p. 229-230.

<sup>45</sup> Edouard GLISSANT, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 41.



(africaine et antillaise), se font ici entendre celles d'auteurs ayant également conquis « l'appareil à penser de l'ennemi ». Nous pensons notamment aux voix de la Créolité antillaise qui, en 1989, clamaient : « *Nous l'avons conquise, cette langue française* »<sup>46</sup>, actant ainsi de l'investissement réalisé. Ne peut-il pas en être de même pour l'écriture créolophone de Monique Agénor ? Cette écriture, s'inscrivant certes non pas dans une *Créolité antillaise* mais dans une *Créolie réunionnaise*<sup>47</sup> a également été façonnée, comme a tenté de le montrer Loriane Pédurant<sup>48</sup> dans son étude comparative des romans d'Agénor et de Confiant, par un processus de créolisation similaire à celui des écrivains créolophones des Antilles. *Bé-Maho* et *Comme un vol de papang'* marquent tous deux la présence simultanée de plusieurs « appareils-à-penser » langagiers : le créole, le français, le malgache. Nous pouvons d'ailleurs notifier la présence d'un glossaire à la fin de chacun de ces deux textes : les termes et expressions qui y sont présentés appartiennent aux registres du créole réunionnais et du malgache, s'insérant au sein du livre dans un langage fortement marqué par la présence du français, et attestant ainsi de la pluralité des imaginaires en présence (ainsi que de la pluralité des lecteurs auxquels s'adresse le livre)<sup>49</sup>. Qu'en est-il alors pour l'écriture de Jean Lods, auteur réunionnais, mais dont le langage ne propose pas une mixité aussi marquée ? Et la question vaut également pour Nabile Farès et Jean-Marie G. Le Clézio : l'absence visible de langues propres à leurs espaces d'origine vaut-elle pour une invisibilité totale de ces imaginaires ? Si la *créolité* relevée chez les écrivains créolophones des Antilles comme de La Réunion se lit avant tout par la mise en mots d'une pluralité langagière, les expériences de nos auteurs non-créolophones ne semblent pas pour autant exemptes de *métissages*. L'altérité semble pouvoir s'y lire par d'autres biais, démontrant ainsi que dans la pluralité francophone le recours à la

<sup>46</sup> Jean BERNABE, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, (1989) 1993, p. 46.

<sup>47</sup> Terme apparu sous la plume de Jean Albany dans *Vavangue*, en 1972 (Paris, Chez l'auteur), puis explicité dans son *Supplément au p'tit glossaire : le piment des mots* (Paris, Chez l'auteur, 1983 [1974]) : « C'est la recherche de l'identité réunionnaise [...]. C'est la prise de conscience que les réunionnais se sentent un peu différents des autres, que l'homme créole a une place spécifique dans l'Univers... » (p. 23). A partir de la fin des années 1970, et sous l'insufflation d'Albany, ce mouvement a été porté à La Réunion par des écrivains tels que Gilbert Aubry et Jean-François Samlong (*De l'élégie à la créolie*, Réunion, U.D.I.R., 1989). Notons ici qu'avant d'avoir publié son premier roman, Monique Agénor a participé à la réalisation d'une revue éponyme, en y proposant des photographies de paysages de l'île (*Créolie. Poésies réunionnaises*, Réunion, U.D.I.R., 1984).

<sup>48</sup> Loriane PEDURANT, *Comparaison de l'expression de la créolité dans les romans de Monique Agénor et de Raphaël Confiant*, D.E.A., Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 2000.

<sup>49</sup> C'est « précisément dans cette négociation des thèmes, des voix et des discours [entre autres marqués par la présence de glossaires] », souligne Carpanin Marimoutou, que le texte réunionnais semble parvenir à se constituer comme tel... (« L'exote exotique. Entre "récit exotique" et "roman colonial", le "roman réunionnais" », in *Cahier CRLH-CIRAOI* (textes réunis par Alain BUISINE et Norbert DODILLE), n°5, « L'Exotisme », Paris, Didier-Erudition, 1988, p. 261.

créolisation langagière n'est pas la seule modalité possible de rencontres et d'échanges avec l'Autre ; ce que nous verrons par la suite.

Présentant une réflexion sur les questions induites par la francophonie littéraire, et se référant aux travaux anthropologiques de Balandier, Michel Beniamino propose la définition suivante de la francophonie :

La francophonie littéraire constitue, selon moi, la forme moderne d'un ensemble de phénomènes liés à la rencontre avec l'Autre – dont on peut mettre en débat les origines historiques (peut-être la Renaissance) – mais dont la spécificité – ce qui marque sa rupture par rapport aux problématiques antérieures – serait de lier la perspective de l'altérité à la question de la langue au sens socio-symbolique et socio-linguistique dans une perspective de domination.<sup>50</sup>

Si la « rencontre avec l'Autre » s'est toujours réalisée dans un rapport de domination et si le rapport dominant/dominé tend aujourd'hui, du fait de la décolonisation, à s'effacer, il ne disparaît pas pour autant puisque distribué d'une autre façon. Les enjeux du rayonnement culturel de la langue française à travers le monde, par exemple, peuvent en apporter un témoignage. Les questions de la nationalisation et de l'universalisation du français ne relèvent d'ailleurs pas d'une prise de conscience contemporaine, puisqu'elles sont déjà antérieures à l'abolition de l'esclavage et, selon le propos de Michel Beniamino, elles pourraient encore remonter à la Renaissance<sup>51</sup>. A titre d'exemple, il peut être judicieux de rappeler les travaux de l'abbé Grégoire et notamment son *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française* (paru en 1794)<sup>52</sup> dont le titre même est très évocateur, ou encore de citer Lamartine déclarant à la Chambre des députés près d'un demi-siècle plus tard, en 1841, que concernant la France : « sa grande place dans le monde lui a été dessinée par la main de ses artistes, par la plume de ses écrivains, plus large et plus incontestée que par l'épée même des soldats »<sup>53</sup>. Devrons-nous alors lire dans les différents processus de modulation,

---

<sup>50</sup> Michel BENIAMINO, « La francophonie littéraire » in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones : état des lieux*, France (Lille), Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2003, p. 20.

<sup>51</sup> Pour plus de précisions concernant ce sujet, consulter : Jacques LECLERC, *L'Aménagement linguistique dans le monde*, Québec, TLFQ, Université de Laval, <<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/index.shtml>>, (2006).

<sup>52</sup> Henri GREGOIRE, *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française : essai historique et patriotique sur les arbres de la liberté*, France (Nîmes), C. Lacour, 1995.

<sup>53</sup> Alphonse de LAMARTINE, « De la propriété littéraire. Rapport fait à la Chambre des députés par M. de Lamartine », in *Jocelyn*, Paris, Furne, V. Lecou, Pagnerre, 1855, p. 446.

comme par exemple la créolisation, l'expression d'enjeux, en plus d'identitaires, politiques ? Si en filigrane persiste donc un rapport de domination, il n'en est pas moins sûr que l'utilisation faite de la langue ne soit encore aujourd'hui qu'une utilisation contradictoire, allant, comme le soulignait Sartre, toujours en sens opposé, c'est-à-dire dans le sens de la lutte face à une force dominante. Au couple dominant/dominé se substituerait le couple dominant/résistant, où l'enjeu de l'Un serait de travailler autrement, par une autre manière de la (dé)construire, la langue de l'Autre. Cette perspective est-elle politique chez nos auteurs ? Ne relève-t-elle pas d'un désir de comprendre les expériences passées et présentes afin de pouvoir habiter leurs mondes, le Monde ?

Les nouvelles voix francophones ont intégré l'outil linguistique français, et même si la parenté avec des auteurs de littérature française antérieurs à la colonisation (antérieurs à l'expansion du français) n'est pas toujours révélée, avouée ou affirmée, il va de soi que cette langue reste un attelage linguistique charroyant en elle un imaginaire, un « appareil-à-penser ». Dès lors, cette constatation ajoutée à celle de l'ouverture – ou tout du moins de l'élargissement – des frontières, favorisant ainsi les rencontres entre les divers « appareils-à-penser » plus ou moins contaminés par la langue, permet d'émettre l'hypothèse d'un renouvellement langagier... l'hypothèse de la naissance de nouvelles manières de dire, de nouvelles formes d'expression, car désormais ouvertes à une multitude grandissante d'aires culturelles où, par ailleurs, étaient déjà présentes d'autres langues.

La langue française, qui a été « cette syntaxe et ce vocabulaire forgés en d'autre temps, à des milliers de lieues, pour répondre à d'autres besoins et pour désigner d'autres objets », au sein de ces aires s'est muée en une langue nouvelle, bien évidemment pas « étrangère », devenant au fil du temps, non plus l'outil de « l'ennemi », mais un outil langagier commun. Il est devenu l'une des manières de pouvoir dire, de s'exprimer, de témoigner, etc., et ce, qu'il soit utilisé en présence d'autres langues ou pas. Il ne s'agit donc plus d'un espace littéraire fermé, uniquement lié aux colonisations, mais davantage d'un lieu de rencontres et d'échanges où viennent se croiser l'ensemble des aires culturelles francophones, ouvertes les unes aux autres, se faisant écho, et par le jeu des déplacements, tendant à effacer les frontières. Le choix de notre corpus voudrait donc rendre compte de cette pluralité ainsi que de cette ouverture. Par conséquent, afin de mettre en lumière ces éléments, il peut maintenant être utile de préciser quelques fondements biographiques et critiques concernant nos auteurs. Il s'agira là de fondations qui nous permettront, par la suite, de mieux cerner les présences et les mouvements qui régissent et structurent leurs textes.



## CHAPITRE II. *Etat des lieux*

Je continue d'avancer. Un pas devant l'autre, mais c'est toujours le même pas, refait à l'infini. Un piétinement sur place, sans but autre que d'être sa propre contradiction.

Ananda DEVI, *Eve de ses décombres*.

### *Substrat biographique et état des lieux critique*

- Par ordre alphabétique des auteurs.
- Les textes qui composent notre corpus sont présentés en **caractères gras**.
- Une bibliographie générale des publications des auteurs ainsi que des publications portant sur les auteurs est présentée en annexe à ce travail.

#### *Monique AGENOR*

*Née à l'île de La Réunion en 1940<sup>1</sup>, a quitté l'île dans les années soixante et vit aujourd'hui à Paris.*

Après de nombreuses années passées *de l'autre côté de la mer*, alors qu'elle souhaitait proposer le scénario d'un film retraçant l'histoire de Françoise Chastelain (« la grand-mère de tous les Créoles » arrivée dans l'île en mai 1676 parmi les premiers pionniers), Monique Agénor se voit contrainte de renoncer à ce projet, et de ce fait publie son premier roman : *L'Aïeule de l'Isle Bourbon* (1993). Alors qu'elle avait écrit et produit des documentaires sur l'Outre-mer<sup>2</sup>, elle se lance désormais, en parallèle, dans une carrière littéraire. Ce passage par l'audiovisuel, et notamment le genre documentaire, ne semble pas

---

<sup>1</sup> Nous émettons des réserves concernant cette date : il s'agit de celle figurant dans toutes les anthologies présentant Monique Agénor, mais l'auteure la dément, sans toutefois vouloir la préciser...

<sup>2</sup> Notamment en tant que scénariste : *La Route cachalot*, (réal. Sandro AGENOR), Paris, RFO-Avidia-Sempa-Audio/Art, 1992 ; et *Taq' pas la porte* (réal. Sandro AGENOR), Paris, RFO-Avidia-Sempa-Audio/Art, 1992. Ces deux films présentent par ailleurs des thématiques récurrentes dans l'œuvre littéraire de l'auteure. Respectivement : l'histoire de la canne à sucre et des engagés indiens à La Réunion ; et l'importance de la *case* et du *savoir-vivre* réunionnais.

être sans conséquence sur sa production littéraire. Ainsi, à la suite de la publication de ce premier roman *des origines*, vient celle de **Bé-Maho** (1996), puis celle de **Comme un vol de papang'** (1998), toutes deux également fortement marquées par un réel historique, s'efforçant de retracer des *passages silencieux* de l'Histoire réunionnaise.

Ayant pour base documentaire les mémoires du père de Monique Agéonor<sup>3</sup>, **Bé-Maho** retrace la vie de « Youls »<sup>4</sup> de l'île de La Réunion durant la seconde guerre mondiale. La narration alternée oscille entre les récits de vie de ces « p'tits Blancs des Hauts » et les mémoires d'un jeune instituteur. Ces mémoires, présentés à la manière d'un carnet de bord et insérés à intervalles réguliers (un chapitre sur deux), ponctuent la narration en offrant au lecteur une documentation précise et chronologique des événements tels qu'ils se sont vraisemblablement passés dans l'île entre janvier 1942 et janvier 1943. Au cœur de ce roman documenté tout semble se mélanger : chronique et récit, *Histoire et histoires*, où se côtoient alors des anonymes fictifs et des personnalités bien réelles, servi par un langage oscillant spontanément entre oralité et écriture... Oralité principalement conférée par la présence de dialogues en créole réunionnais, se fondant au sein d'une narration, elle, majoritairement exprimée en français.

La *créolie* (non pas seulement le *parlé créole*, mais davantage la présence simultanée du créole et du français, ce qui sous-tend par conséquent la présence simultanée de multiples cultures, imaginaires, langues, etc. dans un rapport au quotidien) qui caractérise **Bé-Maho** semble également être l'un des traits majeurs de **Comme un vol de papang'** où, là encore, entre créole et français, par le biais de va-et-vient entre passé et présent, l'auteure s'attache à retracer un autre silence : celui de l'exil de la dernière reine malgache, Ranavalona-Manzaka, envoyée à La Réunion par le gouvernement colonial de l'époque. Ce nouveau roman fondé sur d'autres faits réels – mais néanmoins très peu connus – et retraçant un exil sur le sol réunionnais, ne va pas sans rappeler *L'Aieule de l'Isle Bourbon* qui, déjà, contait l'exil de l'une des premières réunionnaises... L'exil, fréquemment mis en scène dans ces textes, semble alors être une manière de rendre compte de la multitude des présences qui se sont succédées sur l'île et qui ont ainsi participé au processus de créolisation de La Réunion.

---

<sup>3</sup> Nous nous référons à la récente publication d'Eugène-Dutremlay Agéonor, père de Monique, dont une lecture croisée à celle de *Bé-Maho* permet de révéler l'appartenance de certains éléments de la fiction à un substrat réaliste (noms de personnages, situations, anecdotes, etc.) : *A l'échelle de mon île*, © Eugène-Dutremlay Agéonor (1977) et ses ayants-droits (2007), 2007. Nous tenons à préciser que l'ouvrage a été publié à compte d'auteur par la famille, et n'est donc pas destiné à la vente.

<sup>4</sup> « Youl : ainsi se font appeler les p'tits Blancs des Hauts des îles de l'océan Indien. », *Bé-Maho*, in *Glossaire*, p. 290.

Deux constantes principales marquent l'œuvre de Monique Agénor : l'inscription dans un réel historique non-fantasmé, car documenté, et la continuelle présence de l'exil qui, par le biais d'un regard distancié *et* décentré, permet une observation différente de l'Histoire, à contre-pied des versions officielles, et de la manière dont elle s'immisce dans le quotidien des personnages. La mise en écriture de l'exil semble alors devenir un prétexte à la mise en mots d'une *culture silencieuse... silencieuse* car oubliée, *silencieuse* car brimée, mais encore, du fait même de la parole, à la formulation d'une identité nouvelle, *créolisée*, actant la présence en Soi de voix multiples. Monique Agénor s'attache ainsi à témoigner des silences de l'Histoire réunionnaise, mais encore de celle du monde indiano-céanique. A l'image de *Cocos-de-mer et autres récits de l'océan Indien* (2000), elle marque son appartenance à l'île de La Réunion, et plus largement aux Mascareignes : son écriture est ouverte, non seulement par le choix d'un langage créolisé, oscillant entre écriture et oralité, mais encore par le choix de s'inscrire dans un espace culturel et imaginaire où l'Autre, bien qu'*ailleurs*, ne l'est jamais tout à fait...

Le survol de notre bibliographie concernant les études portant sur les auteurs du corpus permet d'établir un rapide constat : Monique Agénor n'a été que très peu étudiée. Reconnue en tant qu'auteure à l'île de La Réunion, elle figure dans chacune des anthologies concernant la littérature réunionnaise<sup>5</sup>, et plus largement les littératures de l'océan Indien. Mais il n'en reste pas moins qu'à ce jour aucune monographie ne lui a été consacrée (ouvrages, travaux universitaires, etc.). Seuls quelques travaux comparatifs universitaires ont pour principal sujet d'étude son œuvre, ou l'un de ses textes : il y a nos propres travaux de recherche qui proposent une étude comparée de *Comme un vol de papang'* et de *Mémoire de l'Absent* de Nabile Farès<sup>6</sup>. Il y a également, ceux de Liliane Pedurant qui proposent essentiellement de comparer l'écriture d'Agénor avec celle de la *Créolité* antillaise<sup>7</sup>. Enfin, une étude portant sur *La Littérature de jeunesse réunionnaise*

---

<sup>5</sup> La plus récente de ces anthologies étant le manuel principalement destiné aux enseignants et élèves de l'île : Agnès ANTOIR, Marie-Claude DAVID-FONTAINE, Félix MARIMOUTOU, Evelyne POUZALGUES et Jean-François SAMLONG, *Anthologie de la littérature réunionnaise*, Paris, Nathan, 2004 ; « Monique Agénor » : p. 128-129.

<sup>6</sup> Stéphane HOARAU, 2001, *op. cit.*

<sup>7</sup> Loriane PEDURANT, 2000, *op. cit.* ; un résumé de ce travail est proposé sous forme d'article : Loriane PEDURANT, « Comparaison de l'expression de la *créolité* dans les romans de Monique Agénor et de Raphaël Confiant », in *Un état des savoirs à La Réunion*, LCF, 2004, p. 210-218. Notons également qu'un autre article propose de lire l'interculturalité de Monique Agénor dans un rapport à la *Créolité* antillaise : Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, « Monique Agénor : une proposition d'écriture interculturelle pour La Réunion ? », in Jean-Luc RAHARIMANANA (dir.), *Identités, langues et imaginaires dans l'océan Indien*, « Interculturel Francophonies » n° 4, Lecce (Italie), Alliance Française, nov.-déc. 2003, p. 101-123.

d'expression française<sup>8</sup>, intègre dans son corpus deux textes de Monique Agénor : *Le Châtiment de la déesse* et *Plongée dans l'île aux tortues*<sup>9</sup>.

Notons qu'à ce jour et à notre connaissance, aucune thèse n'a été exclusivement consacrée à Monique Agénor. De plus, hormis de nombreux comptes-rendus qui font état de la publication de ses ouvrages, et de quelques entretiens donnés par l'auteure, il est difficile de se procurer des réflexions métatextuelles sur cet œuvre qui est encore peu étudié.

#### *Nabile FARES*

*Né à Collo en 1940, a quitté l'Algérie pour vivre quelques années en Espagne, puis en France (Paris), où il réside aujourd'hui.*

Dans l'œuvre de Nabile Farès, la parole est mouvance : elle est glissement d'une écriture de la fragmentation vers une parole délirante, glissement d'une parole littéraire vers une parole du *dés-œuvrement*. Témoin des troubles provoqués par les exils, son écriture – avant tout polyphonique – témoigne de la difficulté de l'être à dire son parcours dans l'errance... qu'il soit fictif ou effectif, qu'il soit physique ou verbal. Le déplacement d'un lieu à un autre semble valoir pour le déplacement d'une littérature à une autre ; celle d'un non-lieu où se croisent les maux de l'exil.

Publiés respectivement en 1972, 1974 et 1976, les trois livres qui constituent la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde*<sup>10</sup> se situent au début de la carrière littéraire de Nabile Farès ; carrière commencée en 1970 avec *Yahia, pas de chance*. Comme le précise la première note du *champ des Oliviers*, le lecteur doit restituer une parenté entre le premier livre de la trilogie, et deux autres ouvrages parus précédemment ; à savoir *Yahia, pas de chance* (1970) et *Un passager de l'Occident* (1971). Comprendons que, dès ses premiers travaux d'écriture, Nabile Farès entreprenait un travail s'inscrivant dans une continuité littéraire – un travail à compléter, et non un travail fini.

Outre leur écriture dite *atypique* ou *hors norme*, les œuvres de cette trilogie ont toutes trois en commun un souvenir : celui de Ali Saïd, un jeune homme mort violemment pendant la guerre, tué d'une balle en plein front. C'est autour de ce souvenir, et de tout ce qui s'y rattache (le pays-mère, l'origine de ce pays, et les guerres qui l'ont traversé) que va

<sup>8</sup> Eva BAQUEY, *La littérature de jeunesse réunionnaise d'expression française*, DEA, Martine MATHIEU-JOB, Université de Bordeaux 3, 2001.

<sup>9</sup> Respectivement parus en 2000 et 2001, aux éditions Syros jeunesse.

<sup>10</sup> Ces trois tomes sont : *Le champ des Oliviers* (1972), *Mémoire de l'Absent* (1974), et *L'exil et le désarroi* (1976).



se tisser la toile narrative de chacune des œuvres. Chaque protagoniste (Brandy Fax pour *Le champ des Oliviers*, Abdenouar pour *Mémoire de l'Absent* et Mokrane pour *L'exil et le désarroi*) va, à sa manière, se remémorer les déchirures qui ont divisé le pays. Autre point commun : dans chacune des œuvres, si la mémoire s'éveille pour plonger nos protagonistes dans un passé plus ou moins proche, c'est avant tout parce que, dans leur présent, ces personnages se sentent perdus. Tous sont en mouvement – en exil – tous ont quitté leur pays d'origine pour aller se réfugier ailleurs, en Occident : *Le champ des Oliviers* s'ouvre sur Brandy Fax dans un train en partance pour Barcelone ; *Mémoire de l'Absent* conte la fuite d'Abdenouar vers Paris ; et *L'exil et le désarroi* s'ouvre sur Mokrane, seul, dans une chambre à Paris.

L'exil est, semble-t-il, le moteur de ces œuvres. L'exil, et l'errance qu'il entraîne, sont les dynamiques de ces textes. Et le déplacement de l'être vaut alors pour un déplacement de la parole littéraire : perdus dans leurs fuites, et ayant perdu tout contact physique avec leurs origines, les personnages se mettent à parler, à dire leur exil ; ils se mettent, par la parole, à voyager d'un monde à l'autre, d'un Monde Ancien à un Nouveau Monde ; du passé au présent, et inversement. Cette verbalisation de leur errance va se lire dans les textes par un langage à l'image de cette errance. Délirant dans leurs fuites, perdus dans un Nouveau Monde qui semble leur faire peur, les personnages vont laisser s'échapper les voix de leurs exils.

D'une manière générale, le *schéma narratif* de chacune des œuvres est le suivant : au début, et à la fin des œuvres, nous sommes en présence des protagonistes. Entre ces moments, au moyen de diverses voix (qui sont celles du passé, des membres de leur famille, ou de personnages allégoriques), la parole quitte le monde présent (l'Occident) pour se tourner vers le temps des origines. Et, la présence de ces diverses voix crée une polyphonie vocale qui contribue à troubler la lecture... une polyphonie vocale qui confère au texte sa forme délirante, son aspect de *délire*.

Nabile Farès est un auteur qui a majoritairement été étudié dans le champ des littératures maghrébines d'expression française. Il existe à ce jour une importante somme de travaux portant sur son œuvre<sup>11</sup>. Parmi ceux-ci, nous pourrions notamment citer un ouvrage (le seul qui lui soit exclusivement consacré) : il s'agit de *Nabile Farès, la*

---

<sup>11</sup> Notons ici qu'une grande partie de ces références sont disponibles dans le dossier bio-bibliographique concernant Nabile Farès sur le site *Limag* : Charles BONN & la *CICLIM* (Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures du Magheb), *Limag (Littératures du Maghreb)*, France (Lyon), Université Lyon 2, <<http://www.limag.com>>, 1998.

*migration et la marge*<sup>12</sup>, de Charles Bonn, qui traite principalement du refus de la norme caractérisant l'écriture farésienne, et qui donne également suite aux travaux universitaires qui avaient été engagés par l'auteur<sup>13</sup>. Dans cet ouvrage qui nous a fourni de nombreuses bases théoriques concernant l'écriture farésienne, Charles Bonn propose une analyse œuvre par œuvre du « “Cycle d'Ali-Saïd”, c'est-à-dire des cinq romans dont Ali-Saïd et son flamboiement “à fleur de terre et d'horizon” sont le commun dénominateur »<sup>14</sup> (il s'agit des cinq premières œuvres de Farès, qui vont de *Yahia, pas de chance* à *L'exil et le désarroi*). Par ailleurs, notons enfin que la plus grande partie des travaux consacrés à Nabile Farès sont des travaux universitaires (thèses, mémoires, articles, etc.) qui ont majoritairement été réalisés dans les années 1980-1990. Concernant leurs axes, nous pouvons relever plusieurs tendances principales :

- Des études régionales, qui se proposent d'étudier les œuvres dans le contexte géographique et historique des origines de Nabile Farès (perception et écriture de l'Algérie, notion de berbérisme, etc.).<sup>15</sup>
- Des études plus ciblées, qui mettent davantage en évidence l'un des traits propre à l'écriture farésienne. Que ce soit un thème (l'errance, le délire, l'oralité, la figure de l'ogresse, etc.), ou une constituante de sa *modernité* (perte du récit, déstructuration de l'écriture, refus normatif, etc.).<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Charles BONN, *Nabile Farès : la migration et la marge*, Algérie (Casablanca), Afrique-Orient, 1986.

<sup>13</sup> Charles BONN, *Le Roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, TDE, Simon JEUNE, Université Bordeaux 3, 1982 ; et Farida BOUALIT, *Pour une poétique de la chromatographie : les cinq textes-programme de Nabile Farès*, DNR, Claude DUCHET, Université Paris 8, 1993.

<sup>14</sup> Charles BONN, 1986, *op. cit.*, p. 5.

<sup>15</sup> A titre d'exemple, nous pourrions citer pour les travaux universitaires : Mohamed Saïd EL ZEMOURI, *Le Berbérisme dans la littérature Maghrébine d'expression française. Le cas de Driss Chraïbi, Mohammed Khaïr-Eddine, Yacine Kateb, Nabile Farès.*, TDE, Université de Tétouan, 1997 ; et : Isaac Célestin TCHEHO, *Les paradigmes de l'écriture dans dix romans maghrébins d'expression française des années 70 et 80*, DNR, Charles BONN, Université Paris 13, 1999. Et pour les articles : Fatima AHNOUCH, « Ecrire l'Algérie à travers une poétique de la fracture, dans “Mémoire de l'Absent” de Nabile Farès », in Habib SALHA (dir.), *Ecrire le Maghreb*, Tunis, Cérès, 1997 ; ou encore : Charles BONN, « Entre Paris et Constantine. Le dialogue des villes identitaires chez quelques classiques du roman », in *Ecarts d'Identité*, France (Grenoble), S.A.I.D./A.D.A.T.E., 1997, n° 82 « Dédicace pour la Méditerranée ».

<sup>16</sup> Pour les travaux universitaires nous pouvons souligner : Rachida SAIGH, *Polysémie et béances des direx dans le roman maghrébin de langue française à partir de 1967*, TDE, Charles BONN, Université Paris 13, 1988 ; et : Sana SMYEL, *L'oral et l'écrit à travers l'œuvre de Nabile Farès*, DNR, Bernard MOURALIS, Université de Cergy-Pontoise, 1995. Et pour les articles : Jacqueline ARNAUD, « Exil, errance, voyage dans “L'Exil et le désarroi” de Farès, “Une vie, un rêve, un peuple toujours errants” de Khaïr-Eddine et “Talismano” de d'Abdelwahab Meddeb », in Jacques MOUNIER (dir.), *Exil et Littérature*, Grenoble, France, Ellug, 1986 ; et aussi : Farida BOUALIT, « L'ogresse farésienne : de l'oral du conte à l'oralité de l'écriture (ou du fabuleux au sémiotique) », in *Revue de la Fac. De Fès*, Fès, Faculté des Lettres, 1992, n° 8.

Dans ces deux principaux types d'analyse, certaines études proposent de travailler les textes farésiens en comparaison avec d'autres auteurs, qu'ils soient originaires ou non du Maghreb<sup>17</sup>. Néanmoins, lors d'études comparatives, les textes de Farès ont été majoritairement travaillés en parallèle à ceux de Kateb Yacine ou de Mohammed Dib<sup>18</sup>. Concernant la thématique de l'exil, elle a souvent été étudiée dans l'œuvre farésienne<sup>19</sup>. En revanche, hormis nos précédents travaux de Maîtrise et D.E.A., concernant l'étude de ce thème, il n'existe pas de travaux ouverts proposant de confronter l'un des textes de cet auteur à ceux d'un auteur originaire d'un autre espace de la francophonie.

Par ailleurs, nous devons encore noter qu'en tant qu'enseignant, ethnologue et psychanalyste, Nabile Farès a lui-même produit un nombre conséquent de travaux sur la littérature. Ceux-ci, bien que ne portant pas sur sa propre production littéraire, peuvent apporter un éclairage : nous pouvons citer sa thèse de Doctorat portant sur l'un des thèmes abordés de manière récurrente dans ses œuvres littéraires, celui de l'« ogresse »<sup>20</sup>, mais encore noter ses nombreuses participations, en tant que chercheur, dans un grand nombre de revues (littéraires ou autres)<sup>21</sup>. De plus, certains thèmes abordés parmi ces publications semblent chers à l'auteur, comme notamment ceux de l'identité<sup>22</sup>, de l'interculturalité<sup>23</sup> et

<sup>17</sup> Pour les études comparatives, nous pensons par exemple à : Gisèle HERRY, *L'univers clos chez Wright, Farès et Beckett ; étude thématique et lexicale assistée par ordinateur*, D3, Raymond JEAN et Anne ROCHE, Université Aix-Marseille 1, 1983 ; ou à : Brigitte RAYBAUD, *Poésie-Lutte, ou les moyens d'une représentation textuelle (Aimé Césaire, Abdellatif Laabi, Noureddine Aba, Tahar Ben Jelloun, Nabile Farès)*, D3, Antoine RAYBAUD et Raymond JEAN, Université Aix-Marseille 1, 1983.

<sup>18</sup> Dans le cas présent, les références les plus marquantes peuvent par exemple être : Habib MEJDOUB, *L'image de la guerre dans la littérature algérienne d'expression française : « Yahia, pas de chance » de Farès, « Nedjma » de Kateb, « Les enfants du nouveau Monde » d'A. Djébar, « Qui se souvient de la mer » de Dib, « L'opium et le baton » de Mammeri*, D3, Raymond JEAN et Anne ROCHE, Université Aix-Marseille 1, 1980 ; et pour les articles : Charles BONN, « Le Sud mythique chez Nabile Farès, Mourad Bourboune et Mohammed Dib », *Le Sud : Mythes, images, réalités* (T2), Paris, S.F.L.G.C., 1984 ; et encore : Antoine RAYBAUD, « Roman algérien et quête d'identité : l'écriture-délire de Kateb Yacine et Nabile Farès », in *Europe*, Paris, 1976, n° 567-568 « Littérature algérienne ».

<sup>19</sup> Parmi les travaux portant sur ce thème, nous pourrions citer : Reda BENSMAIA, « The exiles of Nabile Farès, or how to become a minority », in *Yale French Studies*, E.U. (New Haven), Yale University Press, 1993, n° 83 ; et aussi : Farida BOUALIT, « Le chromatope de l'exil dans la production de Nabile Farès », in Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations. 2) Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995.

<sup>20</sup> *Signification de l'Ogresse*, D3 (Germaine TILLION), Paris EHESS, 1971 ; publié sous le titre : *L'Ogresse dans la littérature orale berbère. Littérature orale et anthropologie*, Paris, Karthala, 1994.

<sup>21</sup> Parmi ces nombreux périodiques, nous pourrions par exemple citer : *Annuaire de l'Afrique du Nord* (Paris, CNRS), *Awal, cahier d'études berbères* (Paris/Alger, Maison des Sciences de l'Homme), *Détours d'écriture* (France, Aix-en-Provence, Sillages), *Intersignes* (Paris, Alef), *Itinéraires et contacts de cultures* (Paris, Université Paris-Nord / L'Harmattan), *L'Afrique littéraire et artistique* (Paris), etc.

<sup>22</sup> A titre d'exemple : « Les avatars juridiques d'une dénomination sociologique : le concept de Société d'immigration », in *Peuples méditerranéens*, Paris, avril-septembre 1985, n° 31-32 ; et : « Sujet en construction », in *Intersignes*, Paris, Alef, automne 1993, n° 8-9 « Sujet et citoyenneté ».

<sup>23</sup> « Les réalités mythiques de l'interculturalité », in *Revue de la Faculté des Lettres de Marrakech*, Maroc (Marrakech), Faculté des Lettres, 1996, n° 14 « L'Interculturel : problématique et espace de création » ; et : « De la culture et de l'échange », in Pierrette RENARD et Nicole DE PONTCHARRA (dir.), *L'imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000.

de l'exil<sup>24</sup>. En somme, la lecture en amont de ces *écrits autres* de l'auteur nous ont permis sinon de constituer un matériau de réflexion métatextuelle sur son œuvre, du moins de nous aider à tracer des pistes d'études la concernant.

*Jean-Marie Gustave LE CLEZIO*

*Né à Nice en 1940, parcourt les continents africain et américain tout en effectuant de fréquents passages en Europe, et vit aujourd'hui au Nouveau Mexique (Etats-Unis).*

La vie de Jean-Marie G. Le Clézio est avant tout *parcours*. Et, de ces nombreux voyages qui ont ponctué son existence, il résulte une somme d'ouvrages imprégnés de cultures et d'imaginaires variés, avant tout marqués par l'errance. Tout y est mouvement : d'une famille littéraire à une autre, cette carrière commencée par un apparentement au Nouveau Roman français se poursuit par une forte inscription dans l'espace littéraire francophone<sup>25</sup>. Il est ainsi possible, en lisant sa bibliographie, de retracer son parcours : né à Nice (*Le Procès-verbal*, 1963 ; *La Fièvre*, 1965 ; *Etoile errante*, 1992), il passe une partie de son enfance en Afrique avec son père (*Onitsha*, 1991 ; *L'Africain*, 2004) où il retourne bien plus tard, entre autres lieux, au Maghreb (*Désert*, 1980 ; *Poisson d'or*, 1997). Après avoir encore traversé le continent américain (*Relation de Michoacán*, 1984 ; *Le Rêve mexicain*, 1988 ; *Diego et Frida*, 1993 ; *La Fête chantée*, 1997), tout en ponctuant ces voyages par des passages en Europe, il a aujourd'hui posé ses bagages au Nouveau Mexique où il enseigne le français.

Cet imaginaire marqué par les voyages et les rencontres trouve aussi ses racines dans le parcours de ses ancêtres : *Sirandanes et son petit lexique de la langue créole et des oiseaux* (1990), seul texte de l'auteur écrit exclusivement en créole mauricien, témoigne de l'importance de ses « origines mauriciennes »... origines qu'il est possible de retrouver dans ce que Danielle Tranquille nomme « une trilogie sur la trace des origines, de ses origines »<sup>26</sup>, à savoir : *Le Chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1986) et *La Quarantaine* (1995).

---

<sup>24</sup> « Exil et métaphore », in *Recherches et travaux*, France (Grenoble), Université Grenoble 3, 1986, n° 30 « Littérature de l'exil ».

<sup>25</sup> Pour un portrait plus détaillé, axé sur le rapport de ce « plus grand écrivain-voyageur de sa génération » à la francophonie, voir : Bénédicte MAUGIERE et Bruno THIBAUT, « Le Clézio : La Francophonie et la question postcoloniale », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, vol. 20, n° 2, automne 2005, pp. 9-15 (notons que ce numéro de *Nouvelles Etudes Francophones* est consacré à l'auteur).

<sup>26</sup> Danielle TRANQUILLE, *Paroles d'île. Analyse de l'espace dans les romans « mauriciens » de Jean-Marie Le Clézio, Ananda Devi, Marie-Thérèse Humbert et Carl de Souza*, République de Maurice, Educational Production Limited, 2000, p. 13.

*Voyage à Rodrigues*, « texte séminal »<sup>27</sup> se retrouvant dans *Le Chercheur d'or*, retrace le parcours d'un jeune homme sur l'île éponyme, à la recherche des traces de son grand-père, lui-même ayant auparavant quêté d'autres traces, celles d'un corsaire ayant jadis parcouru l'île pour y cacher un trésor (*Le Chercheur d'or*). La quête de l'ancêtre est avant tout quête de soi, et l'errance de ce jeune homme sur cette île des Mascareignes vaut pour une introspection : ce trésor qu'il est venu chercher, l'or de son (défunt) grand-père, c'est en lui qu'il va le trouver. Passé et présent se confondent et la quête de l'aïeul se meut en une quête identitaire. La recherche assidue des racines, par le travail de la mémoire, est encore au cœur de *La Quarantaine*.

Dans cette « trilogie » dont le *troisième volume* a été publié près de dix ans après les deux premiers, Jean-Marie G. Le Clézio affirme son appartenance à une francophonie ouverte : la langue est française, mais l'imaginaire est *autre*... l'exil de ses ancêtres en terre inconnue, la culture et l'imaginaire mauriciens qui en résultent et qui ont bercé son enfance, son exil présent et le souhait – au moins par l'écriture – de renouer avec ses origines perdues, sont autant de motifs qui contribuent à façonner, dans ses textes, un imaginaire de l'exil et de la rencontre. Mais, cette « trilogie mauricienne » n'est pas isolée dans sa biographie. Elle trouve des échos dans un ensemble bibliographique marqué par d'autres exils, d'autres rencontres : rencontres entre les temps où se croisent inlassablement passé et présent, mais surtout rencontres entre les espaces où viennent simultanément cohabiter Europe, Amérique, Afrique, océan Indien. Rencontres encore continuellement renouvelées, comme peut en témoigner la récente publication de *Révolutions* (2003).

Avec Nabile Farès, Jean-Marie G. Le Clézio est l'auteur de notre corpus qui a été le plus étudié. Sa renommée internationale, acquise depuis le prix Renaudot attribué pour sa toute première publication (*Le Procès-verbal*, 1963), est encore confirmée par des distinctions littéraires telles que celle du « plus grand écrivain francophone » (magazine *Lire*, 1994) et celle du Puterbaugh pour l'ensemble de son œuvre (1997). Elles font de lui l'un des auteurs francophones le plus lu (son œuvre est traduite en anglais, en allemand, en chinois, en espagnol, en hébreu, italien, japonais, portugais, russe, etc.) mais encore l'un des plus étudiés à travers le monde ; non pas parce que cette œuvre parle à *tout le monde*, mais plutôt parce qu'elle s'adresse à *chacun*. Le Clézio est en effet lu et étudié dans tous

---

<sup>27</sup> *Idem*.

les espaces qu'il a visité : en Amérique du Nord et du Sud, en Afrique, dans l'océan Indien, etc. Ce n'est semble-t-il pas la marque d'une mondialité, mais plutôt d'un amarrage marqué et affirmé, simultanément, dans chacun de ces lieux du monde. Il existe donc à ce jour un nombre considérable de travaux (ouvrages, travaux universitaires, articles, etc. dans diverses langues) traitant soit de la totalité, soit d'une partie de son œuvre. Les axes d'étude le concernant sont donc multiples. Il est par ailleurs possible d'en dégager certains dans les grandes lignes :

- Les études d'œuvres choisies : soit d'une œuvre en particulier, soit de plusieurs œuvres, par rapport à un thème choisi (*Désert* étant sans conteste celui qui a suscité le plus d'engouement auprès de la critique<sup>28</sup>). Par ailleurs, ce type d'analyse se retrouve également dans des ouvrages plus larges, ayant pour objectif de parcourir l'ensemble de l'œuvre de Le Clézio<sup>29</sup>. Notons ici que *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* ont déjà fait l'objet d'études de ce type, soit individuellement<sup>30</sup>, soit de manière comparative<sup>31</sup>.
- Les études formelles, traitant de l'une des particularités de l'écriture et de la littérarité de l'auteur (étude générique, étude stylistique, etc.).<sup>32</sup>
- Les études thématiques, s'attachant davantage à interroger un thème particulier propre à l'œuvre leclézienne (les plus fréquents sont : la

---

<sup>28</sup> A titre d'exemple, en seulement trois ans, quelques années après sa publication, trois ouvrages ont été exclusivement ou partiellement consacrés à ce roman : Madeleine BORGOMANO, *Désert de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992 ; Simone DOMANGE, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993 ; et : Bruno DOUCET, *Désert de Le Clézio*, Paris, Hatier, 1994.

<sup>29</sup> Nous pensons à l'ouvrage : Jean ONIMUS, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994 ; au recueil d'études : Sophie JOLLIN-BERTOCCHI (dir.), *Lecture d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, Paris, UVSQ, 2004 ; et à la récente thèse : Marina SALLES, *Le Clézio « peintre de la vie moderne ». La représentation du monde contemporain, du "Procès-verbal" à "Révolutions"*, TD, M.-F. CANEROT, Université de Poitiers, 2004.

<sup>30</sup> A titre d'exemple, la récente réédition d'un ouvrage portant exclusivement sur l'un de ces textes : Isabelle ROUSSEL-GILLET, *Le Clézio, Le Chercheur d'or*, Paris, Ellipses, 2005 ; ou encore cet article portant sur *La Quarantaine* : Madeleine BORGOMANO, « *La Quarantaine* de Le Clézio et le vertige intertextuel », in *Cahiers de Narratologie*, n° 13 « Nouvelles approches de l'intertextualité », France (Nice), Revel@Nice - CIRCLES, <<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=317>>, sept. 2006.

<sup>31</sup> Nous pensons par exemple à : Bruno THIBAUT, « La Métaphore exotique : l'écriture du processus d'individualisation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio » in *The French Review*, Vol. 73, n° 5, avril 2000, pp. 845-861.

<sup>32</sup> En ouvrage : Martha PARDO SEGURA, *La réflexion de J.-M.G. Le Clézio sur l'écriture*, France, PU du Septentrion, 1998 ; et : Michelle LABBE, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; et pour les travaux universitaires : Mohamed BENJELLOUN, *La Métaphore dans l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio. Etude stylistique.*, TD, Université El Jadida, 1999.

solitude/le silence<sup>33</sup>, L'espace/le rapport au monde<sup>34</sup>, l'altérité<sup>35</sup>, la quête identitaire<sup>36</sup>, le mythe<sup>37</sup>, et la nostalgie de l'enfance et des origines<sup>38</sup>).

- Les études régionales : celles-ci portant en général sur un espace géographique défini présent soit dans une œuvre, soit dans un ensemble d'œuvres. C'est d'ailleurs dans ce type d'analyse que se retrouvent le plus souvent étudiés les rapports de l'auteur aux îles india-océanes, et notamment Maurice<sup>39</sup> ; mais aussi Nice<sup>40</sup>.
- Enfin, des études plus globales concernant un genre, une période, un thème ou une figure littéraire, ne portant pas spécifiquement sur l'œuvre leclézienne, mais se servant de celle-ci comme repère contemporain.<sup>41</sup>

Bien évidemment, les axes définis ici ne sont pas fermés, et entrent parfois en interaction. Toutefois, ce sont là les principales orientations choisies par la critique. Pour ce qui est du thème de l'exil dans l'œuvre de Le Clézio, il a parfois été abordé : dans

---

<sup>33</sup> Exemples : Ruth AMAR, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004 ; ou : Jacqueline MICHEL, *Une mise en récit du silence. J.-M.G. Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986.

<sup>34</sup> Teresa DI SCANNO, *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Naples / Paris, Liguori / Nizet, 1983 ; et : Anne VIEL, *L'Espace dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio. La dialectique du réel et de l'imaginaire*, D3, Y.-A. FAVRE, Université Paris 4, 1985.

<sup>35</sup> Exemples : Jeana JARLSBO, *Ecriture et altérité dans trois romans de J.-M.G. Le Clézio : Désert, Onitsha, La Quarantaine*, Suède (Lund), Université de Lund, 2003 ; et : Pasquier GUILLERMET, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, TD, J. PIERROT, Université de Rouen, 1993

<sup>36</sup> Martin BRONWEN, *The Search of Gold in J.-M.G. Le Clézio*, London/Dublin, Philomel, 1995 ; et encore : Jacqueline DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>37</sup> Par exemple : Jennifer WAELTI-WALTERS, *Icare ou l'évasion impossible. Etude psycho-mythique de l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Canada (Sherbrooke), Naaman, 1981.

<sup>38</sup> Véronique PAGES-JODLOWSKI, *Ecriture et nostalgie des origines dans l'œuvre de JMG Le Clézio*, TD, F.-C. GAUDARD, Université de Toulouse 2, 2000 ; et : Thomas JAPPERT, *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, D3, R. JEAN, Université Aix-Marseille 1, 1983.

<sup>39</sup> Danielle TRANQUILLE, *Paroles d'île, op. cit.* ; et pour les articles : Alessandra FERRAO, « Espaces réels, espaces rêvés dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J.-M.G. Le Clézio », in *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala/Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 485-495 ; et : Kumari ISSUR R., « Multilinguisme, intertextualité et interculturalité dans la littérature mauricienne. Le cas de M.-T. Humbert, A. Devi, et J.-M.G. Le Clézio », in *Ecrire en langue étrangère. Interférences de langues et cultures dans le monde francophone*, France (Réunion), Nota bene (Les Cahiers du CRELIA), 2003, p. 339-355.

<sup>40</sup> A ce sujet, l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio (créée en 2005) proposera en première publication un recueil d'études (de type régional) portant sur Nice et ses représentations dans l'œuvre de l'auteur (parution des *Cahiers Le Clézio* n° 1 prévue pour 2007, cf. <www.associationleclézio.com>).

<sup>41</sup> Il s'agit par exemple des ouvrages : Roger MATHE, *L'Exotisme : de Homère à Le Clézio*, Paris, Bordas, 1985 ; ou de : Vijayan VALAYDON, *Le Mythe de Paul et Virginie dans les romans d'expression française et dans Le Chercheur d'or de J.-M.G. Le Clézio*, Maurice, Océan Indien, 1992 ; et nous pourrions encore citer la thèse de : Patrick MAISONNEUVE, *L'Univers mythologique du roman français contemporain d'Alain Robbe-Grillet à J.-M.G. Le Clézio*, D3, J. LEVAILLANT, Université Paris 7, 1971.

l'ouvrage de Jean-Xavier Ridon<sup>42</sup>, ou celui de Gérard De Cortanze<sup>43</sup>, par exemple, qui se propose entre autres de retracer le parcours de l'auteur. Mais, ces études ne traitent ce thème que dans une perspective interne à l'œuvre leclézienne ; il n'y a pas ici de comparatisme. Par ailleurs, concernant la lecture de ce thème, ce sont les articles qui mettent à jour le plus grand nombre de références, et notamment dans le champ des analyses de type régional liées à l'espace india-océanique<sup>44</sup>. Si dans les quelques exemples présentés ci-dessus il est possible de constater que cet auteur a été comparé avec d'autres, rares sont les références (par rapport à l'importance de la production critique le concernant) à proposer une étude comparative de son œuvre ou de l'un de ses textes avec, notamment, d'autres auteurs francophones<sup>45</sup>. Il n'y a donc à ce jour aucune lecture croisée de l'écriture de Jean-Marie G. Le Clézio avec celle des auteurs de notre corpus.

Par ailleurs, comme pour Nabile Farès, la production de Jean-Marie G. Le Clézio n'est pas qu'artistique : il est également possible de trouver un grand nombre de références de l'auteur proposant soit des études d'œuvres littéraires<sup>46</sup>, soit des textes portant sur d'autres domaines artistiques, entre autres le cinéma<sup>47</sup>. Ce type de production n'est pas anodin dans la mesure où, comme l'a par exemple souligné Germaine Brée<sup>48</sup>, il semble possible de lire dans le parcours de Le Clézio une interaction entre littérature et cinéma. La lecture de *Ballaciner*, paru cette année, peut en apporter un témoignage.

*Jean LODS*

*Né en Montbéliard (France) en 1938, a passé son enfance et son adolescence à l'île de La Réunion et vit aujourd'hui à Paris.*

---

<sup>42</sup> Jean-Xavier RIDON, *Michaux, J.-M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.

<sup>43</sup> Gérard DE CORTANZE, *Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Le Chêne, 2001.

<sup>44</sup> Par exemple : Jean-Philippe IMBERT, « J.M.G. Le Clézio, Writer of Exile : A Traitment of Childhood and Exile in *Désert* and *Etoile errante* », in *Exiles and Migrants : Crossing Thresholds in European Culture and Society*, Angleterre, Sussex Academic, 1997, pp. 201-211 ; ou encore : Bénédicte MAUGIERE, « Le Mythe de Robinson revisité par Tournier et Le Clézio », in *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala/Presses de l'Université de Maurice, 2001, pp. 463-474.

<sup>45</sup> L'un de ces travaux propose une étude comparative de l'œuvre de Le Clézio et de celle de Mimouni, par le biais des analyses de leurs incipit et clausules : Khalid ZEKRI, *Etude des incipit et clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de Doctorat sous la direction de Charles BONN, Université Paris 13, 1998.

<sup>46</sup> Nous pouvons citer ici son mémoire sur Michaux (*La Solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*, mémoire de Diplôme d'Etudes Supérieures, Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1964), ou l'une de ses nombreuses contributions à la *Nouvelle Revue Française*, portant notamment sur l'œuvre de Lautréamont...

<sup>47</sup> Nous pensons notamment à la préface des *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson (Paris, Gallimard, 1988), ou encore au texte « La Magie du cinéma » présenté dans *Les Années Cannes : 40 ans de festival* (France / Suisse, 5 continents / Hatier, 1987).

<sup>48</sup> Germaine BREE, *Le Monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 1990.



Après avoir longtemps fait débat sur l'île, le statut de Jean Lods ne fait plus polémique aujourd'hui : écrivain « de nulle part » dont l'imaginaire baigne dans celui de La Réunion, il lui est désormais accordé une place méritée dans le répertoire de la littérature réunionnaise<sup>49</sup>. N'ayant vécu qu'une partie de sa vie dans l'île (son enfance, jusqu'en 1956) et écrivant à partir d'un *ailleurs* (Paris), Jean Lods, par son écriture, propose des rencontres : rencontres géographiques entre des espaces continentaux et insulaires, entre la métropole française et l'île india-océane, mais aussi rencontres temporelles entre le présent et le passé. Tout est déplacement, mobilité, entre des zones géographiques et temporelles distinctes qui tentent, sans cesse, de s'amarrer... et, comme un pont tendu entre ces rives, dans l'ensemble de son œuvre revient toujours une même question : comment se (*re*)trouver et se (*re*)construire lorsqu'on est de nulle part et de partout à la fois, lorsqu'on est en exil ?

Son écriture est avant tout marquée par un mouvement de perpétuel va-et-vient, *réel* ou *imaginaire*, entre l'île et la métropole, entre le passé de l'île et le présent de ce qui ressemble de plus en plus à un exil : *La Morte saison* (1980), son premier « roman réunionnais », retrace l'histoire de Martin qui, après une vingtaine d'années d'absence, décide de retourner à Salazie (l'un des trois cirques de l'île de La Réunion), pour y retrouver les images de son enfance ; *Le Bleu des vitraux* (1987) retrace celle d'un homme qui tente de retrouver, à La Réunion, la couleur perdue de ses souvenirs et de son enfance ; et encore *Mademoiselle* (publié en 1994, mais écrit bien avant, entre 1987 et 1991) vient boucler ce *tournant réunionnais*... Après ce dernier « roman réunionnais », les narrateurs ne seront plus de plain-pied sur l'île, mais ils y voyageront par l'imaginaire, comme c'est le cas dans *Sven* (1991) où le narrateur est situé sur une autre île (celle des Wadden dans la mer du Nord) et qui, par le travail de la mémoire, essaie de reconstituer le puzzle de son enfance passée sur la première île – La Réunion – devenue trop lointaine...

La trame narrative de ses romans est souvent, à quelques variantes près, la même : un personnage, par le travail de la mémoire, fait un pèlerinage sur les lieux de son enfance, et revisite le passé de l'île. Tout se mélange alors, se croise, et le présent devient passé, et inversement ; ce qui peut être illustré par *Quelques jours à Lyon* (son dernier roman, publié en 1994,) où, continuellement, par le jeu des va-et-vient, le narrateur quitte l'Europe – qui est pourtant le lieu du présent – pour se plonger dans l'océan Indien, dans La Réunion des

---

<sup>49</sup> Un témoignage de cette ancienne polémique peut être lu au travers d'un article de Jean-Louis Joubert : « Jean Lods, réunionnais par l'écriture », in *Littératures de l'océan Indien*, France (Vanves), EDICEF, 1991, p. 235-236.

années 1940-1950, afin d'y conter l'histoire d'un père absent : depuis Lyon, il imagine alors l'enfance de ce dernier sur l'île. Les repères s'effacent et disparaissent au fil d'une écriture qui tente toujours de remonter le temps, et qui inlassablement – et peut-être même inévitablement – à chaque fois, semble s'ancrer au large de l'espace réunionnais<sup>50</sup>.

Tout comme Monique Agénor, Jean Lods figure dans les anthologies concernant la littérature réunionnaise contemporaine<sup>51</sup>. Egalement, en comparaison avec celles de Le Clézio ou de Farès, l'œuvre de Jean Lods n'a été que peu étudiée.

Les principaux axes d'études concernant les ouvrages de Jean Lods s'inscrivent dans des perspectives différentes et complémentaires : des études comparatives et thématiques (l'*exil*, en comparaison avec des textes de Nabile Farès et de Jean-Marie G. Le Clézio<sup>52</sup>), et des études monographiques ciblées portant essentiellement sur la *figure maternelle*<sup>53</sup> ou sur la mise en œuvre d'une *littérature personnelle*<sup>54</sup>. Concernant ce dernier axe, nous tenons à souligner que les travaux d'Annick Gendre ont abouti à une importante thèse soutenue en juin 2007<sup>55</sup>. A ce jour, et à notre connaissance, il s'agit de la seule thèse monographique consacrée à Jean Lods. Dans cette étude, Annick Gendre porte essentiellement ses interrogations sur la manière dont la dialectique de « l'espace triangulaire reliant La Réunion, l'Europe et l'espace nordique »<sup>56</sup>, par des jeux de croisement, travaille en profondeur l'œuvre lodsienne (du *Silence des autres* à *Mademoiselle*). Par ailleurs, il est également possible de trouver quelques références sur l'écriture lodsienne dans diverses études qui concernent, de manière plus large, l'étude du roman réunionnais contemporain. Ces études abordent par exemple les problématiques de

---

<sup>50</sup> Pour un portrait de Jean Lods par lui-même, une présentation personnelle des interactions entre son parcours personnel et son écriture, nous renvoyons au texte intitulé « Exil et Ecriture » qu'il nous a fait parvenir le 14 septembre 2007 (cf. Annexe I bis).

<sup>51</sup> Agnès ANTOIR, Marie-Claude DAVID-FONTAINE, Félix MARIMOUTOU, Evelyne POUZALGUES et Jean-François SAMLONG, 2004, *op. cit.* ; « Jean Lods » : p. 90-93.

<sup>52</sup> Stéphane HOARAU, 2002, *op. cit.*

<sup>53</sup> Karine PAYET, *Figures et lieux du maternel dans Le Bleu des vitraux et Mademoiselle de Jean Lods*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Mr Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 2001.

<sup>54</sup> Annick GENDRE, *La Représentation de soi dans le Bleu des vitraux de Jean Lods*, Maîtrise, Martine JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 1995 ; et : Annick GENDRE, *Bilan des écrits critiques sur les littératures personnelles : prolégomènes à une lecture de l'œuvre de Jean Lods*, D.E.A., Martine JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 1996.

<sup>55</sup> Annick GENDRE, *La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais : étude de l'œuvre de Jean Lods*, TD, Martine MATHIEU-JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 2007.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 78.

l'*altérité*<sup>57</sup>, de la *mort*<sup>58</sup> ou de l'*enfance*<sup>59</sup>. Enfin, aucun ouvrage ne lui a pour le moment été exclusivement consacré<sup>60</sup>. Par ailleurs, puisque nous avons souligné les rapports de Monique Agénor et de Jean-Marie G. Le Clézio au cinéma, il peut être intéressant de préciser également celui de Jean Lods à cet art. Depuis plusieurs années, dans un cadre associatif, en tant que directeur de publication et rédacteur, Jean Lods participe activement à la réalisation de revues cinématographiques<sup>61</sup>. Le cinéma est donc présent dans sa vie, ce qui ne manque semble-t-il pas de laisser des traces dans sa production littéraire...

### *Singularité des exils*

#### *Cohésion interne des œuvres*

D'une manière générale, il y a une grande irrégularité concernant l'étude par la critique de ces auteurs et de ce corpus : il existe un grand nombre de productions sur les textes de Nabile Farès et de Jean-Marie G. Le Clézio, alors que, à l'inverse, les œuvres de Monique Agénor et de Jean Lods ont très peu été étudiées. Mais ce déséquilibre peut, semble-t-il, constituer un atout : en effet, il nous permet non seulement de poser un regard autre sur les œuvres des auteurs très étudiés (par rapport aux thématiques nouvelles qui peuvent être dégagées de celles des auteurs les moins étudiés pour le moment), et à l'inverse, en s'appuyant sur les nombreuses analyses concernant Farès et Le Clézio, de pouvoir mieux éclairer la structure, l'organisation et les perspectives des œuvres d'Agénor et de Lods. De plus, comme nous l'avons précédemment suggéré, il conviendra de ne pas

---

<sup>57</sup> Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, *Le roman réunionnais. Une problématique du Même et de l'Autre. Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie*, TD, Robert LAFONT, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 1990.

<sup>58</sup> Jean-François SAMLONG, *La Mort dans le roman réunionnais contemporain*, TD, Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 1994 ; Jean-François Samlong est également l'auteur de deux articles portant sur ce thème dans l'œuvre lodsienne : « Jean Lods : la maison du silence et de mort », in Jean-Claude C. MARIMOUTOU et Jean-Michel RAUCAULT (textes réunis par), *L'Insularité : Thématique et Représentation*, Paris, L'Harmattan, 1995, et : « Quand la mort se cache dans le désir d'amour (une lecture de *La Morte saison* de Jean Lods) », in *Travaux et documents*, « Le discours et ses sites. Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Michel Carayol », (textes réunis par Jean-Claude MARIMOUTOU), France (Réunion), Université de la Réunion, n°6 & 7 – juin-octobre 1995.

<sup>59</sup> Sylvaine Lydie CONDAPANAÏKEN-DURIEZ, *L'enfant dans le roman réunionnais contemporain d'expression française. Proposition de lecture du texte romanesque réunionnais*, TD, Jean-Louis JOUBERT, Université Paris-Nord XIII, 1999.

<sup>60</sup> Il est envisagé une publication pour la thèse d'Annick Gendre.

<sup>61</sup> Nous pensons par exemple à *La Lettre de Pro-fil* dont Jean Lods est le président (cf. Annexes : Bibliographie générale des auteurs).

gommer les particularités propres à chacun des auteurs, mais, tout en étudiant conjointement chacun d'eux, de voir, à partir de ces particularités, ce qui peut permettre de penser notre corpus comme un ensemble cohésif participant à la vie de l'une des hétérogénéités francophones possibles.

Chacun de ces auteurs francophones est né dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Contemporains, ils ont tous vu le jour dans une période coloniale organisant administrativement et culturellement le Monde selon un rapport de centre et de périphéries : le centre étant la *nation coloniale*, et les périphéries les *zones colonisées*. Ces auteurs, de par leurs origines, ont tous un lien étroit avec les espaces alors pensés comme « périphériques » ; soit qu'ils y sont nés, soit qu'ils y ont passé une partie de leur enfance, soit qu'ils y ont des attaches familiales. Aussi, n'ont-ils commencé à publier des textes qu'à partir des années 60 (c'est-à-dire après le tournant de la décolonisation) en s'attachant, dans une partie ou dans la totalité de leur œuvre, à mettre en mots la mémoire de ces espaces dans lesquels ils ne vivent pourtant plus aujourd'hui, mais encore semble-t-il, en s'attachant à défaire le rapport hiérarchique instauré durant la période coloniale. Non pas en se posant en tant qu'auteurs anti-colonialistes, mais, comme l'a souligné Lieven D'Hulst, davantage en proposant une mise en œuvre différente des rapports aux autres, à l'histoire et à l'espace :

[...] l'œuvre francophone possède la faculté de *ruser* avec des positions périphériques « réelles ». Aussi, l'étude de celles-ci devrait-elle constamment tenir compte des dispositions d'écriture qui consistent à embrayer l'extratextuel et le textuel, au point de « dissoudre » le spatial dans le textuel, ou de redistribuer l'institutionnel selon des hiérarchies nouvelles voire inversées. Que celles-ci soient virtuelles et le demeurent ou au contraire soient l'annonce et même l'agent d'un changement réel [...].<sup>62</sup>

C'est dans une temporalité post-coloniale que ces quatre auteurs ont commencé à produire des textes. Également, ils ont quitté un espace qu'ils présentent dans leurs œuvres comme *originel*, et ils problématisent tous leur rapport au monde : comment habiter un lieu, lorsqu'on vient de *quelque part* et qu'on parcourt désormais l'*ailleurs* ? Comment penser l'Autre, lorsqu'on est déjà *un autre* dans le nouvel espace à investir ? Comment se

---

<sup>62</sup> Lieven D'HULST, « Centre/périphérie », in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, France (Limoges), Pulim, 2005, p. 34.

penser et se dire, lorsqu'on vient d'un espace où, du fait de l'Histoire, l'identité insulaire a été confisquée ? Comment récupérer cette identité, afin de se poser en tant que *sujet* de sa propre histoire, et non plus *objet* de l'histoire d'un autre ?

Nous avons donc décidé d'inclure dans notre corpus des textes produits dans les années 1970 et 1990, et par conséquent proposant déjà de s'interroger sur leur post-colonialité : écrire à la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans l'espace francophone, est-ce s'inscrire dans une post-colonialité, ou bien est-ce s'ouvrir à une autre modernité ? Ces auteurs ont tous des liens étroits avec d'anciens espaces coloniaux, du Maghreb ou de l'océan Indien, ils proposent tous par leurs œuvres d'investir les dimensions passées et présentes de ces espaces : l'Algérie colonisée puis décolonisée pour Nabile Farès ; l'île Maurice et ses environs pour Jean-Marie G. Le Clézio ; et La Réunion des années 1940-1950 pour Jean Lods et Monique Agénor. Mais, cela signifie-t-il pour autant que l'écriture soit inévitablement liée à une forme de *postcolonialité* ? Par exemple, mettre en œuvre La Réunion des années 1940-1950, est-ce nécessairement témoigner de sa *colonialité* d'alors ? Nous verrons par exemple que l'écriture de Jean Lods, *a priori* marquée par l'absence de tissus sociaux, peut à ce sujet être complexe...

Comme il a été souligné, chacun de ces quatre auteurs s'inscrit avant tout dans des sphères spatiales et temporelles qui leur sont propres, se modulant selon les histoires vécues, les paysages parcourus, les rencontres faites, etc. Mais bien que les modalités d'inscription géographique et historique puissent différer selon ces écritures, il semble possible de lire dans chacune d'entre elles des lignes directrices se déployant dans des perspectives similaires. Par conséquent, le choix des textes au sein de l'œuvre des auteurs relève d'un souci d'homogénéité. Pour chacun d'entre eux, les sphères se croisent et s'entrelacent au sein d'un premier espace d'ensemble, homogène : le livre. Mais en raison de leurs autonomies propres, chacun des livres – en tant qu'espaces hétérogènes cette fois-ci – s'inscrit déjà dans un autre espace homogène, plus large : l'œuvre. Dès lors, il semble nécessaire de penser ces ouvrages comme étant l'expression d'un *projet littéraire*, conscient ou inconscient, où viennent se rencontrer, par divers moyens, les paysages successifs qui ont façonné l'imaginaire de l'auteur.

Proposant de penser en un ensemble solidaire un nombre de textes produits et publiés à des périodes différentes, la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* de Nabile Farès, en trois parutions successives de 1972 à 1976, s'interroge sur l'histoire de l'Algérie. Se présentant d'emblée comme un *projet littéraire* affirmé par l'auteur (il a découpé cet ensemble en trois « livres »), cette trilogie qui s'inscrivait déjà dans la

continuité des deux premières publications de 1970 et 1971 (*Yahia, pas de chance* et *Un passager de l'Occident*) s'ancre tout à la fois dans des espaces et des temps qui se superposent et se complètent par chacune des narrations : la mémoire des origines berbères, le passé colonial algérien, et le présent de l'errance sur le continent européen. L'ensemble se solidarise autour du souvenir d'Ali Saïd, jeune homme assassiné d'une balle en plein front pendant la Guerre.

La solidarité qui se crée entre les trois textes choisis de Jean-Marie G. Le Clézio est autre : c'est un rapport familial qui vient souder le triptyque. Les espaces invoqués dans les trois textes de Le Clézio choisis ne s'inscrivent pas dans les mêmes géographies et temporalités que celles de Nabile Farès : *Le Chercheur d'or*, le *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* se situent tous trois dans des îles india-océanes des environs de l'île Maurice, îles qui ont toutes été parcourues par des ancêtres de l'auteur. Par conséquent, à l'unité spatiale s'ajoute une unité généalogique : chacun de ces textes narre le parcours de personnages issus d'une même famille. Le narrateur du *Voyage à Rodrigues* est le fils du narrateur du *Chercheur d'or* et est encore le petit-fils de l'un des personnages de *La Quarantaine*... Les noms des personnages diffèrent dans chacun des textes, leur conférant une autonomie propre, mais la présence de liens familiaux permet de penser cet ensemble en un triptyque généalogique.

La préoccupation d'un ordre généalogique est encore au cœur de la production de Jean Lods : dans cette œuvre, il ne s'agit pas de mettre en scène plusieurs générations par le biais de plusieurs narrations successives, mais de présenter, en deux ouvrages solidaires, l'inscription d'un narrateur dans le même lieu de son enfance : l'île de La Réunion. Chez Lods, la relation établie entre *La Morte saison* et *Le Bleu des vitraux* s'opère donc par le biais d'un lieu et d'un temps : l'île de La Réunion, et l'enfance du narrateur. Dans ces deux romans, par le jeu du langage, le narrateur s'évade du présent pour aller se retrouver dans le temps de l'enfance où surgissent respectivement deux figures parentales : le rapport au père est central dans *La Morte saison*, il s'accompagnera par la suite dans *Le Bleu des vitraux* du rapport à la mère. Ces mêmes rapports seront par ailleurs les objets exclusifs des narrations de *Quelques jours à Lyon* et de *Mademoiselle*. Comme dans le triptyque leclézien, c'est une approche généalogique qui permet de souder entre eux nos textes choisis.

Enfin, chez Monique Agénor, la relation est plus complexe : les espaces traités sont toujours les mêmes (l'île de La Réunion), mais les époques narrées diffèrent : d'abord dans *Bé-Maho* l'auteure propose une chronique de l'année 1942 dans la colonie française. Puis,

elle proposera de raconter l'exil d'une reine malgache dans cette même île dans *Comme un vol de papang'* ; exil dû à la colonisation de Madagascar. Le roman s'ancre alors simultanément dans l'espace malgache et réunionnais en deux temps qui se succèdent : avant l'exil de la reine, sur la Grande Île, et après l'exil de la reine, sur l'île de La Réunion. Les personnages de *Bé-Maho* et de *Comme un vol de papang'* n'ont aucun lien entre eux, mais c'est l'île et la mise en scène de pans historiques mal connus de cet espace qui permettent de penser ces deux œuvres comme un diptyque cohérent.

L'ensemble de ces textes s'inscrit donc dans des démarches et des perspectives similaires : par le biais de la mémoire, chacun de ces auteurs se propose d'interroger, en un ensemble de textes cohérent, les mémoires respectives de leurs origines. Ils ont tous un lien étroit avec les espaces qu'ils écrivent, mais ont également tous opéré une rupture : chacune de ces œuvres a été produite en des lieux autres (Paris pour la plupart), établissant une distance entre *le présent de l'ailleurs* et *le passé de l'origine*. Ils paraissent donc tous participer d'une circulation commune : celle d'expressions francophones contemporaines en mouvement.

Notons encore que l'écriture de Monique Agénor est fortement marquée, comme peuvent en témoigner les glossaires présents dans chacun de ses deux textes, par le créole réunionnais. Oscillant continuellement entre français et créole, les écritures de *Bé-Maho* et de *Comme un vol de papang'* problématisent le rapport de l'auteure à la langue. Il est cependant possible de relever les tendances principales de l'insertion du créole dans le texte en français : les dialogues entre personnages sont transcrits en créole réunionnais, alors que la narration, bien que souvent habitée par des expressions ou des tournures créoles, se réalisent principalement en français. Même si l'ensemble de ses textes n'est pas entièrement écrit en créole réunionnais, (comme ce peut être le cas chez d'autres auteurs de l'île comme Axel Gauvin ou Daniel Honoré par exemple<sup>63</sup>), ou tout du moins, s'il est écrit selon une *graphie étymologique*, l'œuvre de Monique Agénor s'apparente à une œuvre créolophone. Par ailleurs, le choix de cette *graphie étymologique* (c'est-à-dire au plus près du français) pour les termes et expressions créoles employés dans les textes fait que cette écriture se distingue de la production réunionnaise contemporaine d'expression créole qui, elle, utilise des graphies tendant à s'éloigner du français (écriture *Oktob 77*, écriture *KWZ*,

---

<sup>63</sup> Nous pensons par exemple pour Axel Gauvin à *Kartié-troi-lète* (France, K'A, 2006 [1984 : *Kartyé trwa lèt*]), et pour Daniel Honoré à *Vativien* (France, K'A, 2006), qui sont tous deux des textes écrits en créole réunionnais selon des choix graphiques propres aux auteurs.

écriture *Tangol 2001*, etc.)<sup>64</sup>. En revanche, bien que Jean Lods fasse indéniablement partie aujourd'hui du paysage littéraire réunionnais, son œuvre est entièrement non-créolophone, et donc exclusivement écrite en français. Ces deux types d'écritures, ajoutés à ceux des autres auteurs réunionnais contemporains, témoignent donc de la diversité de la production locale : la littérature réunionnaise contemporaine s'écrit en français (Jean Lods), en français et en créole (Monique Agénor et Axel Gauvin), et en créole (Axel Gauvin encore, Daniel Honoré, et bien d'autres). Nous attachant ici à l'étude d'un champ littéraire plus *francophone* que *créolophone*, nous avons donc choisi, pour la littérature réunionnaise, de porter notre attention sur des textes où prime le français, mais qui sont tout de même marqués par l'imaginaire insulaire de l'île. Il en est de même pour notre choix concernant Jean-Marie G. Le Clézio et Nabile Farès puisque, là encore, si le choix a été fait pour les auteurs d'écrire en français, il n'en reste pas moins que leurs imaginaires soient avant tout marqués par des espaces où existent déjà d'autres *langues* (le créole mauricien ou le kabyle par exemple). Ce corpus pose donc d'emblée le problème de la langue : comment l'espace, alors même qu'il est déjà porteur de langue(s) insulaire(s), vit-il au sein d'une autre langue, le français ? Le français s'écrit-il et se vit-il alors autrement ? Comment ?

Notre corpus se compose de quatre œuvres qui font vivre une même langue, le français, selon des modalités différentes : une œuvre créolophone de La Réunion, une œuvre non-créolophone de cette même île, une œuvre se rapportant à d'autres îles de l'océan Indien, et enfin une œuvre qui habite l'espace maghrébin. La distance qui sépare les espaces propres à chacune de ces œuvres est-elle telle que rien ne leur permet de s'inscrire dans un même système littéraire ? Ces auteurs sont tous francophones... De plus, chacun de ces textes s'inscrit encore dans une unité interne à l'œuvre globale de chaque auteur : diptyque sur l'histoire silencieuse de La Réunion pour Agénor ; diptyque encore d'une histoire familiale silencieuse pour Lods ; triptyque îlien sur ses origines mauriciennes pour Le Clézio ; et enfin trilogie de la découverte d'un *Nouveau Monde* pour Farès. Pour chacun des points d'analyse qui sera abordé dans notre étude, nous choisirons de nous appuyer principalement sur l'un des textes de chaque auteur selon sa représentativité par rapport à la stratégie d'écriture mise en œuvre dans chacun des ensembles unitaires.

---

<sup>64</sup> Pour des précisions concernant les différentes graphies du créole réunionnais, nous recommandons l'essai d'Axel Gauvin : *L'Écriture du créole réunionnais. Les indispensables compromis*, France (Réunion), UDIR, 2004.



*La diversité des voix*

Les différents niveaux et les différentes natures d'exils précédemment notifiés dans les résumés de nos textes permettent d'affirmer que, comme il existe différents exils, il existe aussi différentes manières de les transcrire. Devrait-on alors pour les clarifier proposer une grille de classification des différents niveaux et des différentes expressions de l'exil ? A mon sens, cette entreprise serait vaine. Non pas qu'elle ne pourrait aboutir à une éventuelle grille, mais plutôt qu'elle ne pourrait, en aucun cas, rendre compte de la multiplicité et de la complexité des enjeux liés aux exils : chaque synonyme – chaque nuance ? – qu'il est possible de donner à ce terme renvoie non seulement à une situation particulière, mais encore à un vécu et à un ressenti particulier : « ban, bannissement, déportation, expatriation, expulsion, lettre de cachet, ostracisme, proscription, relégation, transportation », « départ, éloignement, isolement, réclusion, renvoi, retraite, séparation »<sup>65</sup> ; et nous pourrions encore ajouter à cette liste d'autres notions aux significations toutes aussi évidentes : déplacement, désorientation, dépaysement, déracinement, acculturation, amputation, etc. Voilà autant de nuances qui rendent si différents les exils, et par là-même imperceptibles dans un sens global.

Pour clarifier ce point, il paraît nécessaire de s'appuyer d'abord sur les définitions les plus couramment usitées du terme « exil ». Par ailleurs, celle du dictionnaire le *Nouveau Petit Robert* que nous avons proposé en exergue à l'introduction ne constitue pas en soi un point d'arrivée, mais plutôt un point de départ, permettant de tracer les premières lignes du chemin qui mènera à la compréhension de l'exil. Et, plutôt que de s'arrêter à cette trop courte définition, pour affiner ces premières tentatives de compréhension, nous recommandons la lecture de « définitions générales » plus complètes, comme par exemple celle du *Dictionnaire culturel en langue française*<sup>66</sup>, ou encore celle du *Dictionnaire du littéraire*<sup>67</sup>.

Ces récentes définitions tentent de faire, en quelques colonnes, l'historique de l'exil – dans la littérature – dans ses périodes, ses genres, et ses causes les plus variées. Encore une fois, la tâche est immense, et tenter brièvement de retracer l'historique de cette notion, depuis Homère jusqu'à nos jours, ne peut assurément pas aboutir à l'exhaustivité.

---

<sup>65</sup> Synonymes donnés par le *Dictionnaire des synonymes*, Henri BERTAUD DU CHAZAUD, Paris, Le Robert, 1995 ; article « EXIL », p. 291.

<sup>66</sup> Alain REY (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005 ; Article « EXIL », Tome II, p. 797-798.

<sup>67</sup> Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire* (2<sup>e</sup> édition revue et augmentée), Paris, PUF, 2004 ; Article « EXIL », p. 214-216.

Cependant, leur lecture permet d'approcher avec un peu moins de distance cette notion aux champs si vastes. De manière générale, ces définitions aboutissent – notamment pour celle du *Dictionnaire du littéraire* – à une conclusion qui place l'exil comme l'un des moteurs de la création artistique, toute période et tout mode d'expression confondus :

Ainsi l'exil, de la littérature de l'émigration aux littératures migrantes qui marquent aujourd'hui la création tant en Europe qu'au Québec, et de l'expérience à l'imaginaire littéraire, est un trait obsédant de la création.<sup>68</sup>

Plus modérée sur ce point, la définition proposée par le *Dictionnaire culturel en langue française* ne perçoit pas un lien atemporel étroit entre *exil* et *création*, mais plus particulièrement un lien historiquement situable (né au XIX<sup>e</sup> siècle) entre *exil* et *politique*, *exil* et *engagement* :

Au XIX<sup>e</sup> siècle, sous la figure de l'oiseau empêché de voler (albatros, cygne), une tradition protestataire a établi une relation entre poète et exilé : le cas de Victor Hugo, exilé sous le second empire est emblématique, car l'exil a structuré l'histoire même de sa vie et fourni un des thèmes majeurs de son œuvre : « Un exil, c'est un lieu d'ombre et de nostalgie » (Hugo, *l'Année terrible*, Juin, V).

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la multiplication des régimes totalitaires a produit des exilés politiques en grand nombre ; certains firent de l'exil un thème poétique central, tel le poète communiste turc Nazim Hikmet : *C'est un dur métier que l'exil*.<sup>69</sup>

D'après ces deux définitions, nous pouvons constater qu'il est une évidence que nous nous devons de souligner : l'exil ne se définit pas en soi, mais il est défini par les textes eux-mêmes, par la manière dont il peut se lire dans les productions littéraires, selon les époques. L'exil est donc sujet à mouvement, puisque, selon les situations historiques et/ou politiques, il peut être affirmé dans sa nature ou redéfini (nous suggérons par là de ne pas appliquer de manière arbitraire les définitions déjà existantes de l'exil sur les textes de notre corpus, mais à l'inverse de tenter de lire la manière dont nos textes, par leur contemporanéité, tendent à redéfinir cette notion). De plus, les deux définitions présentées ci-dessus se recoupent en un autre point : l'exil est, de manière plus ou moins marquée, un

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>69</sup> *Dictionnaire culturel en langue française, op. cit.*, p. 798.

moteur de la création littéraire. Quelle que soit la cause du départ, le simple fait d'être *ailleurs* plutôt que *ici*, stimule la création. Un lien étroit se tisse alors entre l'exilé et l'espace... espace bien réel, mais désormais habité « d'ombre et de nostalgie » ; « ombre et nostalgie » qui, semble-t-il, investissent le nouveau champ imaginaire, et par là même le nouvel espace langagier alors devenu pluriel. C'est donc bien d'un ressenti personnel qu'il s'agit, mais de cette perception résulte la naissance d'un imaginaire altéré désormais habité simultanément par l'*avant* et l'*après*, par l'espace perdu et l'espace nouveau à investir. Les perpétuels mouvements entre les espaces passés et présents, imaginaires et réels, que nous avons notés dans les textes de notre corpus, semblent par conséquent relever de cette frustration : celle de ne pas pouvoir réaliser son désir d'habiter le présent, tout en y préservant sa dimension passée ; celle de pas parvenir à établir un pont entre ces deux rives spatiales et temporelles. La conciliation de ces deux entités – *avant* et *après* – devient alors, pour les personnages en présence, l'objet même de la quête : rétablir le pont qui les a fait passer de l'*avant* à l'*après*, et réaliser par le langage la survivance du temps perdu. C'est ce dont témoignent par exemple les narrateurs du *Chercheur d'or* et du *Voyage à Rodrigues* de Jean-Marie G. Le Clézio en tentant, par des processus d'identification, de réinvestir les corps passés de personnages fantasmés (respectivement ceux du Corsaire et du grand-père décédé). C'est encore ce même désir, né d'une même frustration, que nous pouvons lire dans les paroles du narrateur du *Bleu des vitraux* lorsqu'il affirme :

Il n'y a pas de passerelle entre « avant » et « après ». Il y a deux mondes discontinus, et l'on se retrouve dans le second sans même avoir compris que l'on a quitté le premier.

(Lods, *BV*, p. 127)

Ce trouble exprimé par le personnage face au manque de « passerelle » entre les deux espaces énoncés, bien plus que de marquer la présence simultanée dans le langage de ces deux entités, caractérise encore le fait que la « passerelle » participe de la structure même de l'écriture : l'écriture est le lieu de passage, l'écriture est le pont invisible qui rétablit la continuité entre les « mondes discontinus ». Au sujet de la thématique du pont, du lien artificiel qui peut rétablir la communication entre deux espaces distincts, Michel Serres remarque :

Le pont est un chemin qui connecte deux berges, ou qui rend une discontinuité continue. Ou qui franchit une fracture. Ou qui recoud une fêlure. L'espace du

parcours est lézardé par la rivière, il n'est pas un espace de transport. [...] La communication était coupée, le pont la rétablit, vertigineusement.<sup>70</sup>

De par leurs natures, leurs formes et leurs origines, les voix en présence dans notre corpus sont toutes singulières. Pourtant, dans l'expérience de l'exil, elles se retrouvent toutes sur une même voie : un *pont vertigineux*, établissant – ou rétablissant – une liaison entre les espaces parcourus. Pour « recoudre la fêlure » provoquée par l'exil (la rupture entre *avant* et *après*), l'utilisation d'un langage structuré en pont(s) semble devenir nécessaire. En ce sens l'exil est effectivement un moteur de la création littéraire, puisqu'il impose la mise en forme d'une écriture appropriée, susceptible de connecter les deux berges spatiales et temporelles, réelles et imaginaires, entre lesquelles erre désormais l'exilé. L'exil provoque le trouble, la conscience du manque, et détermine l'écriture du livre qui tente ainsi de rétablir la communication entre les temps, passé et présent, proposant des ponts structurels entre le temps révolu d'avant l'exil et celui présent de l'errance. Par conséquent, c'est bien là qu'il semble falloir situer la parole de l'exilé : dans l'espace vertigineux de la connexion des deux rives, sur le pont qui unit passé et présent, entre l'*avant* et l'*après*, c'est-à-dire *pendant* l'errance.

De plus, ce pont que les personnages tentent de rétablir entre leurs dimensions passées et présentes, nous pouvons le franchir à un niveau autre : ne se dessinent-t-il pas ici, entre les textes du corpus, les premières fondations de ponts autres faisant se rencontrer les œuvres mêmes par le biais d'un désir commun ? Ce fantasme de la réalisation simultanée du passé et du présent, du passé dans le présent et inversement, ne caractérise-t-il pas chacune des œuvres en présence, jusqu'à les conditionner, les organiser ? C'est ce qui nous amène à nous poser la question de la désignation possible de ces textes par *écritures de l'exil* ; dénomination dont le pluriel serait de rigueur, puisque chacun des auteurs, par la mise en mots de brèches et de plis qui leurs sont propres, garde une identité avant tout marquée par l'imaginaire des espaces culturels particuliers qu'il a parcouru et parcourt encore de manière réelle et/ou imaginaire. En premier lieu, ce sont les « fêlures » formées par ces ruptures qui semblent pouvoir se lire dans chacune des écritures, creusant par leurs mouvements des gouffres itératifs aux œuvres d'où s'échappent, sur les voies de l'exil, les voix liées aux origines absentes.

---

<sup>70</sup> Michel SERRES, in Claude LEVI-STRAUSS (dir.), 1983, p. 28.

### CHAPITRE III. *Les plis et les creux*

De quelle nature sont ces soldats qui font la guerre en brisant les écuelles et les marmites dans les villages ? Ils incendient les rizières et les champs, empoisonnent les puits, massacrent les troupeaux, déplacent les femmes et les vieillards. Ne laissant que cadavres et désolation, ils n'apparaissent nulle part ! Ils survolent les terres, nous bombardent. Ils filent sur les rails, nous mitraillent.

Jean-Luc RAHARIMANANA, *Nour*, 1947.

#### *Présences : les plis*

##### *Les v(i)oleurs de terre*

Nous nous attacherons dans notre seconde partie intitulée « Les mouvements de l'exil : errances et constructions de réseaux d'échanges », à lire la manière dont les textes se structurent à partir de mouvements d'errances et de quêtes pour relater et métaphoriser les exils. Mais, avant de pouvoir penser les errances – qui sont consécutives aux exils – il semble au préalable nécessaire de penser les exils eux-mêmes : comment s'expriment et se lisent dans notre corpus les expériences de l'exil ? Il conviendra donc de relever, selon les particularités propres à chaque auteur, les représentations de l'exil : quelle(s) définition(s) donnent-ils par leurs textes de l'exil ? Qu'est-ce qui conduit les êtres en présence à devenir des exilés ? Pourquoi ont-ils éprouvé à un moment de leur histoire la nécessité de quitter un espace, de partir vers d'autres lieux ? Ce mouvement relève-t-il d'ailleurs d'une volonté délibérée ? C'est donc seulement après avoir relevé ces modalités que nous pourrons nous interroger sur la nature propre des exils narrés : quels sont-ils ? Relèvent-ils du bannissement ? De la fuite ? Ou d'autre chose ? De quoi ?

Nous verrons d'abord que semble prendre forme au sein de chacun des textes un jeu d'équilibre entre *des pleins* et *des vides*, entre *des plis* et *des creux* : les plis semblant se

rapporter à des présences, lourdes et pesantes, qui forcent les exils ; alors que les creux, à l'inverse, semblent relever de non-dits, de maux qui ne veulent pas rester muets. *Plis* et *creux* semblent donc être en premier lieu les formes qui caractérisent les expériences liées aux exils narrés, faisant se mouvoir le langage en vagues successives qui vallonnent ou creusent les livres. Par ces mouvements naît alors une prise de conscience : celle de la perte du lieu originel et de la racine... perte vraisemblablement causée par d'écrasantes présences. La mise en mots de ces mouvements de pleins et de creux, de présences et d'absences (absence de Soi dans son lieu d'origine, mais encore absence du lieu même, puisqu'il n'est plus habité par Soi) semble donc exprimer une prise de conscience : celle du déracinement... celle de son absence au monde, causée par la brutale survenance d'un Autre, oppresseur, forçant *les présents enracinés* à s'exiler, et à *devenir des absents*. Il importera dès lors, pour chacun des personnages en exil, de se questionner sur les causes de son absence en mettant en scène son rapport à la force dominante, aux présences oppressantes, et ce afin de comprendre sa situation. C'est là une quête : celle de l'origine et de la racine perdues. Par conséquent, quêtes de l'origine et de la racine sont dans l'expérience de l'exil les premiers symptômes du trouble, mais encore l'expression du désir de comprendre : pourquoi et comment l'exil ?

Introduisant sa partie de la *Poétique de la Relation* portant spécifiquement sur « l'errance, l'exil », Edouard Glissant propose de s'interroger en premier lieu sur ce qui, dans l'expérience de l'exil, fait nécessairement défaut, la racine : « De l'exil à l'errance, la mesure commune est la racine, qui en l'occurrence fait défaut. C'est par là qu'il faut commencer »<sup>1</sup>. Nul doute que dans l'ensemble des œuvres qui composent notre corpus, « la racine [...] fait défaut ». Que ce soit chez Jean-Marie G. Le Clézio, chez Nabile Farès, chez Monique Agénor ou chez Jean Lods, l'écriture exprime un profond désir de retrouver, par l'expérience du langage, une origine absente. Mais comment comprendre l'absence si au préalable nous ne nous interrogeons pas sur ses causes ? Comme le suggère Glissant, c'est donc bien par *ce qui fait défaut* qu'il faille commencer : la racine, et plus particulièrement par la manière dont s'est opérée la rhizotomie traumatique.

Parmi nos œuvres, c'est dans celles de Monique Agénor que ce type d'opération est présentée de la manière la plus explicite. Dans *Comme un vol de papang'*, le déracinement ne se présente pas comme un état de fait, mais bien comme une coupe réalisée par une tierce entité, le colonisateur. Dès les premiers mouvements du livre, les faits sont exposés.

---

<sup>1</sup> Edouard GLISSANT, 1990, *op. cit.*, p. 23.

D'abord par une métaphore : Herminia (surnommée « Minia »), « jeune conteuse de contes et légendes de l'océan Indien » (p. 9), après avoir travaillé avec ses élèves la récitation et la traduction en créole d'une fable de Jean de La Fontaine sans équivoque, celle du *Geai paré des plumes du Paon* (p. 11), apprend qu'un « diseur-crâneur voulant rivaliser avec [elle], héritière de l'âme d'une belle esclave libre » (p. 37) aurait plagié ses carnets intimes où elle avait, justement, confiné les mémoires de la belle esclave libre en question, sa grand-mère Fanza :

Chaque mot, chaque phrase qu'elle s'était efforcée de trouver justes en les réécrivant, avaient recomposé peu à peu son identité éparpillée. L'écriture avait fait bouillir ses viscères et son cœur, éclairant ses pensées d'un souffle à un autre, lui apportant aide et soutien dans sa volonté de se chercher et d'affronter ici et là-bas. Là-bas, l'Histoire de son pays, à l'atmosphère lourde, aux étendards de haine et à la cuirasse de fer. Mais aussi l'Histoire au visage de beauté parfumée de jeunesse.

(Agénor, *CVP*, p. 72)

Cet événement – le plagiat de ces mémoires confinées – est le moteur du livre, puisque c'est à la suite de sa survenance que la jeune conteuse décide de raconter à son entourage son histoire qu'elle n'avait encore jamais révélée. A cause de la « band'voleurs du genre humain », des « fans garces de la terre, pollueurs des écrits, des corps et des âmes, du profane et du sacré. Des chieurs d'encres qui se vautreient dans leurs propres vomis. Des souillards qui encrottaient le ti-moune et le grand-moune. Des vandales qui dérespectaient l'humanité. Des charognards » (et cette litanie exprime bien le mépris du personnage pour *ces voleurs...*), « le miroir dans lequel son image s'était si longtemps superposée à celle de Fanza venait de se briser ». Souillée, elle ne pouvait plus se reconnaître dans sa propre histoire, celle « des Malgaches mêle-mêlée à celle des Français » (p. 71-72). A partir de cet événement qui s'intègre à la narration principale, le texte s'ouvre sur un ailleurs : celui des origines de Minia. Alors que Minia habite l'île de La Réunion (« ici » dans le texte), ses origines prennent racine dans un autre espace, dans un autre temps : Madagascar à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (« là-bas » dans le texte), peu de temps avant la prise de possession de cette île par le gouvernement français.

Dès lors, à partir du mouvement suivant, l'« Acte I », la conteuse plonge les habitants de son quartier dans l'univers de la Grande Île, à ce moment non encore colonisée. Cette histoire parallèle est celle du combat de la reine Manzàka (dont Fanza est « l'esclave favorite et affranchie », p. 21) face aux « Vazàhas, ces étrangers grands blancs

sortis de l'au-delà des mers, de l'andafy, et venus troubler la quiétude et la paix des Malgaches » (p. 21). Prend forme ici un premier pli : si nous pouvons visualiser la « quiétude des Malgaches » comme une surface plane, nous voyons que l'arrivée des Européens, décrits de manière péjorative, consiste en la formation sur cette surface d'une plissure. Le premier acte qui ouvre alors une succession d'autres à venir, conte les balbutiements des troubles et de la mésentente qui conduiront les étrangers à prendre possession de l'île, et à bannir la reine et sa servante vers La Réunion. Les racines de Minia se plantent donc dans un temps largement antérieur à sa naissance, et dans un espace autre que celui qu'elle habite désormais. Aussi, le rapport dont elle fait état entre les malgaches et les colons français semble-t-il être à l'origine du trouble, à la source de ce qui « fait défaut ». Nous nous souvenons de la fable de La Fontaine, traduite en créole réunionnais, qui ouvrait le livre :

Bel z'oiseau l'arc-en-ciel, té y perde son plime.  
 Papang' voleur la ramasse à li, la met' sur son ki,  
 Et puis l'est parti vavanguer, en cranèr clair de line.<sup>2</sup>

(Agénor, *CVP*, p. 11)

Cette traduction, métaphoriquement, précise les enjeux du texte : comme le « *papang' voleur* » s'empare des plumes du « *bel z'oiseau l'arc-en-ciel* » pour aller se pavaner – « *vavanguer* » –, un « pisseur-de-copiage » (p. 37) s'empare des mots de Minia pour se les attribuer. Parallèlement, dans l'autre histoire (celle contée dans les actes), l'administration française s'empare des ressources malgaches pour se les attribuer (et, peut-être est-ce encore de la part de l'auteure une marque d'ironie que de se référer pour dénoncer ce plagiat à une fable qui, elle-même, s'en inspirait d'une autre, comme peut par exemple en témoigner cette lithographie extraite des *Fables d'Esopé Phrygien* et illustrant « Le Geai et des Paons »<sup>3</sup>...). Se dessine là une nouvelle lecture possible du titre



<sup>2</sup> Il s'agit des trois premiers vers de la fable « Le Geai paré des plumes du Paon » :

« Un Paon muait ; un Geai prit son plumage ; / Puis après se l'accommoda ; / Puis parmi d'autres Paons tout fier se panada [...] ». Jean de LA FONTAINE, *Œuvres complètes, I. Fables et contes*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1991, p. 152.

<sup>3</sup> Illustration de la Fable 29 du « Geai et des Paons (ne se glorifier du bien d'autrui) », in *Les Fables d'Esopé Phrygien*, mises en Ryme Francoise. Avec la vie dudit Esopé extraite de plusieurs auteurs par M. Antoine du Moulin Masconnois, à Lyon, par Iean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1547.



même de l'ouvrage : le « papang' », comme il est précisé dans le glossaire est un oiseau de l'île, de la famille des rapaces (p. 254)<sup>4</sup>. Le « vol » mentionné dans le titre, lu conjointement à ces métaphores, se rapporterait donc plutôt à l'action de dérober quelque chose : la mémoire, l'histoire. Et c'est là tout le « désarroi » (p. 37) dont semble vouloir témoigner le livre : celui du « lance-flammes qui allait embraser Madagascar durant plus d'un siècle : LA COLONISATION ! » (p. 195). De ce fait, se multiplient dans le texte les plis d'actes traumatiques, perçus comme des rhizotomies, puisque par leurs répétitions ils conduiront au fil des pages au déracinement de la reine et de sa servante, à leur mise au ban sur l'île de La Réunion. Le vocabulaire usité pour décrire le premier des événements profanes qui conduira à la « fissure » (p. 22) des relations franco-malgaches peut permettre d'illustrer la manière dont ces plis affecteront les personnages en présence :

Des individus blancs, Français et Créoles, s'étaient permis de violer une parcelle des terres Hòvas pour en extraire l'or. Leur travail clandestin était bien avancé quand ils avaient été surpris, car la terre blessée béait largement à ciel ouvert.

Les violeurs de terre avaient été sagayés par les villageois et leurs têtes envoyées au gouvernement de la région.

(Agénor, *CVP*, p. 21)

La virulence des propos se trouve encore accentuée quelques pages plus loin par un rappel des faits : « Mais la terre rouge et humide avait été profanée. Des dragons mâles l'avaient éventrée et avaient éparpillé dans la vallée la chair des aïeux » (p. 25). Ce second extrait permet de mieux comprendre en quoi l'acte accompli est profane : la terre est sacrée parce qu'elle contient « la chair des aïeux ». Nous comprenons que les verbes usités pour décrire l'atrocité de l'acte ne constituent pas une personnification de la terre malgache puisque, véritablement, le sol *est* un corps, habité par l'esprit des ancêtres. « Blessé », « éventrer » et « violer » la terre, c'est donc déjà opérer une coupe dans la racine, puisque c'est la vider de sa substance généalogique. Ces deux extraits illustrent donc non seulement la nature de la blessure causée, mais encore, par le choix d'un vocabulaire virulent à l'égard des « pilliers d'or et de pierres précieuses » (p. 25), la profondeur et l'intensité de cette blessure. Les qualificatifs durs à l'égard de ces personnages ne manquent

---

<sup>4</sup> Plus précisément, le (ou la) « papangue » (*Circus maillardi*), plus rarement nommé « busard de Maillard » ou « busard de La Réunion », est endémique à La Réunion... Se précise donc le choix fait par l'auteur d'avoir recouru à ce symbole : cet oiseau est le seul rapace de l'île.

effectivement pas : « violeurs de terre », « dragons mâles », « éventreurs de nos terres », « ces culs de singes, voleurs d'or » (p. 28), etc.

Par conséquent, si les perforations se présentent dans la terre malgache comme des creux, dans l'écriture ils se présentent davantage comme des plis, puisque c'est là le fait d'un trop plein de présences. Les enjeux politiques et économiques par lesquels sont mus les « Etrangers » (p. 28) les forcent à investir le territoire, à se l'approprier, puisque c'est ainsi que se justifie dans le texte leur présence : « Madagascar s'imposait sur la route des Indes comme le seul et véritable atout politique et économique. Un point stratégique fort, courtisé par tous les Européens traqueurs des mers » (p. 28). Dans cette perspective commerciale, la part de sacré est totalement évacuée. Les Malgaches eux-mêmes importent peu, seule est prise en compte la position stratégique de l'île. Et, bien que « “La terre malgache appartient aux Malgaches” » comme le lance la reine (p. 25), l'importance stratégique aura raison d'une île qui ne sera en définitive pas « courtisée », mais dérobée, *v(i)olée* ; les colons prendront – *clandestinement* – possession de l'espace, nous apprend *Comme un vol de papang'*. Or, cette prise de possession retourne le principe d'appartenance énoncé par la reine, faisant des malgaches des absents sur leur propre terre. En effet, c'est à cause de la trop forte présence des « pilleurs » et des « violeurs » que la reine et sa servante se trouvent dépossédées de tout, famille, terre, statut, etc. et sont bannies :

Un lourd voile noir tout taché de sang enveloppa le royaume et son peuple, l'engloutissant dans l'infini d'un puits. La nuit d'une éclatante lumière allait se transformer en jours sombres et douloureux de deuils.

(Agénor, *CVP*, p. 27)

La présence de l'Etranger est un pli. La conséquence de sa présence est un creux. Un creux qui vide l'espace de son essence et de sa racine, « l'engloutissant dans l'infini d'un puits ». En contrepoids, le pli qui prend forme est donc celui du processus historique colonial qui, du bombardement de Fort-Dauphin en signe de représailles de la part des Français (p. 26) à la proclamation officielle du statut colonial de la Grande Île par le général Galliéni (p. 195), videra l'espace de ses présences originelles, sectionnant une à une les racines. Les « actes » de *Comme un vol papang'* content donc comment à cause d'une présence oppressante, *violente*, Madagascar se videra de sa substance ; les personnages seront coupés de leurs racines géologiques et familiales. Les enjeux politiques

et économiques, comme ils ont contribué à creuser le sol, creuseront aussi l'écriture dont les trous et les troubles témoigneront de la section des racines. Elles font effectivement défaut, mais c'est justement pour cette raison que survient le langage : fécond, il rebouche les plaies béantes.

*L'envahisseur invisible*

Si dans *Comme un vol de papang'* le trop-plein de présences oppressantes, de forces dominantes, contribue à plisser et creuser le livre, dans la trilogie farésienne il semble en être de même. Mais à la nuance que dans cette écriture *l'ennemi* ne semble pas avoir de visage. Dans le premier livre de la trilogie, *Le champ des Oliviers*, le discours s'organise en deux principaux mouvements qui se succèdent et dont les titres mêmes marquent un système dichotomique : « *L'ogresse au nom obscur* » et « *Les grives au nom diurne* ». Ces deux titres mettent en lumière un clair-obscur qui se lit déjà par le contraste qu'ils expriment ; l'un se réfère à la nuit, l'autre au jour. Pour le moment, nous nous intéresserons davantage aux plis, c'est-à-dire à la partie du livre qui se nomme ici par sa clarté, celle qui se réfère au jour. Par ailleurs, si l'oiseau présent dans le titre du roman d'Agénor renvoyait aux oppresseurs, voleurs et violeurs de terre, l'oiseau du titre du second mouvement du texte de Farès (la *grive*) se rapporte à l'entité inverse : celle qui s'est vu dépossédée de son territoire, à savoir les algériens, et plus précisément, semble-t-il, les résistants algériens.

*Le champ des Oliviers* retrace le parcours de Brandy Fax de Paris à Barcelone. Durant ce parcours, le protagoniste se perd dans les méandres de sa mémoire, se plongeant par le biais de diverses voix dans l'Histoire de son pays d'origine, l'Algérie. Par rapport aux premiers mouvements du livre où la présence de Brandy Fax, bien que parfois *dissimulée*, était lisible, à partir des « *grives* » (premier mouvement des « *grives au nom diurne* »), une rupture semble avoir lieu. Ainsi, durant sept parties, Brandy Fax disparaîtra pour ne réapparaître qu'à la fin du livre (dans XII « *Barcelone* », XIII « *Barcelone* » et XIV « *L'inscription* »). Cette disparition laisse place au récit « *grives* » (VI), figure métaphorique désignant les insurgés de 1954 ayant *pris le maquis* (p. 111), et s'étant plus tard repliés et retrouvés isolés aux abords des frontières nationales<sup>5</sup>. Ce passage du livre

---

<sup>5</sup> Pour plus de précision concernant la résistance algérienne et ses maquis (wilayas), nous pourrions conseiller l'un des travaux filmographiques de Bernard Favre et Benjamin Stora : *Les Années algériennes*. Ce documentaire, en quatre parties, retrace l'histoire de la Guerre d'Algérie en tentant d'éviter les écueils d'un point de vue centriste, en rendant la parole aux deux principales entités qui se combattaient alors : les

narre donc la marche de l'un de ces groupes sur une colline... marche contre l'ennemi qui se conclura par un drame : la mort de l'une des jeunes grives, c'est-à-dire de l'un des jeunes combattants. Le statut, comme le combat des « grives », n'y est jamais explicitement nommé. Simplement suggéré, il se devine plus qu'il ne se lit :

Il y a là plusieurs corps. A peine dissimulés par l'herbe. Dans l'herbe. Plusieurs corps étendus. Frileux. Tout barbouillés de boue et de terre un peu rouge. La radio annonçait que l'exil allait prendre fin. Que l'on rendrait la terre à ceux qui l'avaient ardemment désirée conquise par la durée de leur corps. La radio annonçait que le printemps allait enfin venir.

(Farès, *CO*, p. 106)

L'Histoire est présente ici : nous devinons qu'il s'agit de celle de la résistance contre l'occupation française, pourtant, celle-ci n'est pas nommée. Seuls sont présents les insurgés, « ceux qui avaient ardemment désirée conquise par la durée de leur corps » la terre algérienne (« durée » qui est celle de la guerre elle-même). Afin d'éclairer cet extrait, nous pouvons citer les paroles de celui qui est désigné par le « Vieux Maître » (XI) et qui, tout en rappelant aux hommes les blessures causées par la première guerre de 1871, précise les exigences de l'acte de résistance : « *“Nous allons inventer les Grives oui Les Grives, en approche de ce monde ; celui que nous voulons conquérir car, il n'existe pas d'autre solution pour nous, que de conquérir ce nouveau monde”* » (p. 177). Le « nouveau monde » est celui d'une nouvelle présence, oppressante, qui chasse les anciennes, les retranchant aux limites du pays, les condamnant à « l'exil ». Refusant de se laisser déposséder et chasser du territoire, les « grives » se mettent alors à marcher contre cette présence qui tente de s'imposer par la force et de former un pli dans leur paysage, les faisant disparaître.

Les grives, oiseaux pourtant migrateurs, qualifient donc étrangement dans le livre des êtres enracinés dans le territoire algérien. Ce pays, rappelle le texte, « ce pays du meurtre » (p. 99), s'est ouvert au « double mouvement de dix-neuf cent cinquante-quatre » (p. 103), celui de la guerre et des exils : « *Vient / le mouvement / à / l'incidence / d'un automne / meurtrier. / La grive / ouverte. / L'air / dur / comme / une / pierre. / Et / mon être part / (étendu) / dans le mouvement / aigu / d'une guerre* » (p. 102-103). Deux forces

---

résistants et les colons. Bernard FAVRE et Benjamin STORA, *Les Années algériennes*, Paris, Ina/France 2, 1991.

s'expriment ici, à savoir celle d'un départ forcé causé par la guerre, et celle d'une guerre causée par la survenance inattendue d'une présence meurtrière : « *Je / vois / l'Autre. / Celui / de / mon ventre. / Celui / de / mon heurt / de / mon exil / de / ma haine [...]* » (p. 102). A ces deux mouvements – *avoués* – relevés, s'ajoute un troisième qui ne se dit pas, mais qui se lit : celui de l'écriture. Témoignant de la blessure provoquée par la guerre, le texte se déchire à son tour, faisant par les vides créés écho aux présences narrées, tentant ainsi de les désintégrer. L'ennemi contre lequel s'exécute la marche n'existe étrangement pas, car il n'est jamais nommé. Est-ce là un moyen pour l'auteur, par l'écriture, de participer à la lutte des « grives » ? Est-ce là la recherche d'un équilibre entre la mise en mots des absences dues aux exils et des présences ennemies ? Est-ce là une manière de se libérer de « l'omniprésence du monde et de l'être » (p. 99) ? Du monde créé par « l'Autre » ? L'auteur est bien là, présent, et nous précise même le sens de sa démarche, celui de la marche de son écriture contre la présence autre : « Par-delà le mouvement. Œuvrer au négatif. Contre le négatif » (p. 100). Les pages, tantôt pleines, tantôt vidées, montrent par leur typographie leur entrée en résistance. Elles produisent du vide en évitant de trop en dire sur la présence de l'Autre et de la douloureuse Histoire qu'il a apporté (il existe en effet dans le texte très peu de repères, qu'ils soient géographiques ou temporels), mais dans un même mouvement elles tentent de témoigner des douleurs consécutives à ces intrusions. Entre le vide et le plein des pages, l'écriture oscille entre les silences et les cris, dévoilant à peine l'Histoire, s'attachant davantage à rendre compte des troubles provoqués. Ainsi, l'Autre est laissé dans le texte « A la limite de son envahissement » (p. 108).

Ce premier mouvement de résistance contre une force qui tente de s'imposer sur le territoire, se lit donc par ce que nous pouvons nommer, nous référant aux travaux comparatifs de Karine Chevalier portant entre autres sur les premiers romans farésiens<sup>6</sup>, une *politique du retournement*, qui implique nécessairement une *poétique du retournement*. Aucun nom, aucun visage ne sera jamais attribué à cette présence autre dont le texte tente de se vider :

L'autre. Placé en face. En face de ma durée. De son jour. De notre vie. L'autre.  
Qui activait son pouvoir au-dessus de l'herbe. Là. A ce lieu. Cet espace. Où il

---

<sup>6</sup> Karine CHEVALIER, *La Poétique de la mémoire : trace, masque, palimpseste, chaos dans les œuvres romanesques de Nabile Farès, Juan Rulfo, Daniel Maximin et Salman Rushdie*, Thèse de Doctorat sous la direction de Nabile FARES et Debra KELLY, Université Stendhal - Grenoble 3 / Westminster University - Londres, 2004 ; « Chapitre I : La trace dans l'écriture de Nabile Farès » <<http://www.limag.refer.org/ThesesSommaire.htm#C-G>>.

affrontait le monde. Le monde autre. Celui qu'il fallait quitter. Pour devenir  
Soi. Soi.

(Farès, *CO*, p. 105)

L'ennemi est « l'autre »... il n'est *que* « l'autre ». Il ne se nomme pas, ne se voit pas, ce qui peut être confirmé par ce nouvel extrait qui relate une fusillade :

Tout autour. A intervalles réguliers. Des coups furieux montés du sol. En fumée. Des touffes fumeuses. Que l'on voyait partir du sol. Et s'échapper dans l'air au-dessus des arbres. Pas très loin de nous. Des coups de feu partis de terre.

(Farès, *CO*, p. 111)

C'est une succession de métonymies qui révèle la présence de « l'autre ». Il se distingue par des « coups furieux », des « touffes fumeuses », des « coups de feu », mais véritablement, il n'existe pas. Nous nous sommes interrogés à ce sujet et avons émis deux hypothèses : la première serait qu'il s'agit là d'une *chouannerie* inversée où « l'autre », ayant pris possession du territoire, parvient à se fondre dans l'espace jusqu'à y devenir indiscernable. La seconde serait une tentative d'amoindrir par l'écriture la présence autre, de la désintégrer et la faire disparaître par un retournement de sens et de perspective. Cette *politique du retournement* consisterait à mettre en œuvre celle appliquée par les oppresseurs afin de prendre possession du territoire. C'est-à-dire, défaire la présence de l'autre, l'annuler par une omission langagière et nominative. Comme l'a si justement souligné Françoise Vergès au sujet de la puissance connotative du mot « nègre » dans la société esclavagiste occidentale (et d'une manière plus générale dans la société occidentale même), « les maîtres du sens sont aussi les maîtres de la société »<sup>7</sup>. Retourner l'Autre par un choix nominatif qui creuse le texte, c'est reprendre possession du sens usurpé, c'est devenir « maître » de sa parole, c'est devenir « maître » à la place de celui qui prétendait à ce statut. Notre hypothèse se confirmera d'ailleurs à la fin de ce mouvement du *champ des Oliviers*, juste avant le retour sur scène de Brandy Fax. Reprenant des mots et un vocabulaire propres à « l'Autre », le « Vieux Maître » précise encore :

Les hommes acceptaient l'administration, les papiers d'identité, le recensement,  
l'école, mais, en aucun cas, *ils* n'acceptaient le servage. « *Ils* se croient encore

<sup>7</sup> Françoise VERGES, Préface de *Nègre, Négrier – Traite négrière. Trois articles du Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle de Pierre Larousse*, France, Bleu autour, 2007, p. 9.

libres » pensait l'Autre « Nous allons leur dire que jamais *ils* ne seront (vous serez) des esclaves, mais des *travailleurs*. »

(Farès, *CO*, p. 176)

Reprenant les mots d'une doxa populaire propre à l'ordre dominant, le texte s'insurge en les condamnant. Ce pronom *impersonnel*, accentué par sa répétition et sa mise en italique, se rapporte au choix langagier engagé par « l'Autre » pour désigner les hommes du territoire. Mais, les paroles du « Vieux Maître » reprennent ces choix pour les retourner et les appliquer à ce même « Autre ». Ainsi, comme dans le discours dominant – le discours émis par les dominants – les algériens n'avaient ni visage, ni identités (l'utilisation du pronom personnel pluriel est dénoncé parce qu'il se réfère à une entité impersonnelle), dans les paroles du « Vieux Maître » il en sera tout autant. Il en est alors de même dans le livre qui, comme nous l'avons constaté, tente de résister contre la présence oppressante, tente d'écraser les plis formés par les expériences de guerre et de colonisation, en les désignant de manière impersonnelle, sans repères précis... en les effaçant de la narration. Par le retournement de la politique de l'ennemi, l'écriture s'allège non seulement du poids de l'Autre, mais encore de l'*impedimenta* de son Histoire. C'est donc pour se désencombrer des plis de l'Histoire que la parole du lieu émerge du puits dans lequel elle s'était retrouvée enfouie.

« Je rêve d'être parmi ceux qui constituent le monde » (p. 104) disait la jeune « grive » assassinée lors de la marche dans les maquis. Ce rêve, l'écriture l'exauce, puisque cette parole participe au mouvement global du livre. Son langage constitue déjà une part du monde, le *Nouveau Monde* interne de la trilogie où « le lieu du monde est maintenant bouleversé, changé, et, comme, *retourné*... » (*E&D*, p. 70).

### *Le joug familial*

Nous constatons que dans les écritures présentées ci-dessus, la reconquête de *ce qui fait défaut*, la racine, passe par la récupération d'une parole usurpée. Chez Monique Agénor comme chez Nabile Farès un pli – l'Histoire – s'est formé dans l'espace, plongeant par ses mouvements les présences insulaires dans les creux de l'oubli. L'expérience du langage est alors de retourner cette situation vécue comme un trouble, afin de renverser l'ordre dominant établi, afin de faire des plis un creux, et des creux un pli : faire ressurgir les paroles de la mémoire des creux de l'oubli afin de faire disparaître les présences oppressantes. Dans les œuvres de Jean Lods et de Jean-Marie G. Le Clézio que nous nous

proposons d'étudier, cette démarche semble être similaire : une force oppressante provoque un pli dans le paysage des personnages, les forçant à se replier dans les creux de leurs mémoires respectives. Mais dans leur oeuvre le pli n'est plus à proprement parler l'Histoire, il paraît avant tout se former sous l'effet de pressions familiales et sociales.

*La Morte saison* et *Le Bleu des vitraux*, tous deux, débutent par la mort : « Ce matin-là comme tous les autres il y avait une morte dans l'étang » est la phrase énigmatique qui ouvre *La Morte saison* (p. 13). Martin, le jeune narrateur des trois premiers mouvements du livre, propose à partir de cet instant de raconter les événements traumatiques de sa vie d'enfant. Suite au décès de sa mère, et abandonné par son père, après un bref séjour chez une tante, il est recueilli par charité chez les « Villette », une famille fortunée de l'île possédant le cirque de Salazie « d'une extrémité à l'autre », et chez qui « il y avait des crucifix partout, et à peine moins de domestiques que de cafards » (p. 41). Ces derniers l'hébergent dans leur grande demeure « au centre du cirque » (p. 41). Isolé du reste de l'île, le personnage vit là dans un double enfermement : d'abord géographique du fait de la situation de la maison dans le cirque (espace clos empêchant toute communication avec le reste de l'île) ; ensuite par son isolement au sein même de la famille où il est rejeté... famille au comportement ambigu, puisqu'elle y est présentée par le narrateur comme étant à la fois vénéneuse et nourricière, prenant davantage qu'elle ne donne. L'amour recherché par le garçon ne lui sera jamais distillé que goutte à goutte, sous la forme d'un poison qui le poussera dès la fin de ces trois premiers mouvements du livre à tenter de se suicider ; il n'est encore qu'un enfant.

Quant au *Bleu des vitraux*, d'emblée, il s'ouvre sur une négation problématique :

- Vous voulez la voir ?

- Non.

(Lods, *BV*, p. 9)

A la lecture des phrases suivantes, le lecteur comprend : Yann, le narrateur, est en présence du corps de sa mère, Anne-Sylvie, décédée il y a peu. Cette réponse négative correspond au souhait exprimé par Yann de ne pas voir le corps de celle-ci. Mais, à partir de cet instant, dès lors que le corps de sa mère réapparaît dans sa vie (il avait rompu tout contact depuis plusieurs années) Yann se met à se souvenir : il se souvient de l'histoire de ses parents, de la manière dont sa mère est arrivée sur l'île de La Réunion et y a rencontré son père, René Toulec, mais encore de la manière dont celle-ci s'en est allée,



l'abandonnant dans l'étroit cercle familial restant (celui principalement composé par son père et sa grand-mère paternelle entourée de dévots).

Dans les deux cas, à partir d'une expérience de la mort, s'ouvrent des récits croisés où les narrateurs se plongent dans le souvenir de leur enfance respective. Chacun des deux romans, en plus de proposer un double ancrage dans le présent de la narration et dans le passé de l'enfance, propose encore de mettre à jour les liens ambigus entretenus avec les familles durant l'enfance. Ces rapports y sont lourds, pesants, écrasant la personnalité des narrateurs jusqu'à conditionner toute leur vie à venir. C'est donc au cœur d'espaces clos marqués par des présences familiales et sociales écrasantes que prennent racines les dires de *La Morte saison* et du *Bleu des vitraux*. Les enjeux semblent alors être pour les narrateurs, par l'énonciation des maux de leurs enfances, de réinvestir leurs histoires familiales afin de se retrouver Soi, en tant qu'individu. C'est là semble-t-il la mise en mots de quêtes qui ne peuvent se réaliser que, d'abord, par la mise à jour des rapports familiaux et sociaux douloureux. Dans *La Morte saison* comme dans *Le Bleu des vitraux* les narrateurs s'attèlent à dénoncer les jugs sous lesquels ils ont grandi et qui sont les causes de leurs troubles présents.

Plus précisément dans *La Morte saison*, le lecteur comprend dès les premières pages qu'un rapport ambigu à la famille Villette est à la source du problème. Elevé chez les Villette, Martin tente symboliquement de gagner l'amour de la famille en s'éprenant d'Eléonore, leur fille unique. Mais cet amour se conclut par un échec : la jeune fille se refuse à lui, et de plus, un rival (Patrice) survient pour la lui enlever, définitivement. C'est que Mme Villette et le curé qui lui tient sans cesse compagnie préfèrent ce jeune homme : « “Je sens que je les marierai, ces deux là” » dit le Père ; et à Mme Villette de répondre : « “Si c'est la volonté de Dieu [...]. Mais je dois dire que j'en serais heureuse. Nous connaissons bien Patrice, il est de bonne famille” » (p. 112). La famille Villette est donc elle-même sous l'emprise d'autres jugs, ceux des conventions sociales et religieuses. En effet :

Peut-être après tout avait-ce été quand même Lui [Dieu] qui avait poussé les Villette à s'intéresser à mon cas, et à nourrir un sentiment où il entraînait beaucoup de pitié, avec un nuage d'affection. Mais ç'avait été un échec : d'orphelin j'étais devenu bâtard.

(Lods, *MS*, p. 41)

La présence de la religion n'est pas anodine, puisqu'elle constitue le terreau sur lequel se base la famille pour nourrir ses liens à l'enfant. Sceptique, le narrateur n'aura de cesse de dénoncer la dévotion des personnages environnant : de sa mère par procuration, et du curé omniprésent... curé à qui l'enfant aurait aimé entendre Madame Villette dire : « “Mon père [...], j'ai tout compris : vous ne pensez qu'à vous faire entretenir, à dormir dans mes draps et à manger mes poules et mes choux” » (p. 102). Mais il n'en sera rien. En lieu et place de ces paroles fantasmées par Martin, se trameront des conciliabules entre Madame Villette et le curé :

De temps en temps je les regardais. C'était toujours madame Villette qui parlait. Le curé opinait de la tête. Il avait des mains courtes, aux doigts blancs et gras qui attiraient les mouches. Madame Villette était penchée vers lui. Elle parlait avec excitation de son mari et ses mains ne cessaient pas de s'agiter. Dans les lunettes du curé les reflets étaient remplis d'indignation. Mais ils s'éteignaient petit à petit à mesure que le soleil commençait à plonger derrière les montagnes du cirque. Le murmure des voix baissait en même temps. Leurs visages se fondaient dans l'ombre, leurs corps devenaient indistincts. Je me demandais « s'ils » se tenaient les mains mais je n'osais pas me lever pour regarder. Ils avaient oublié que j'étais là. Je m'enfonçais lentement dans le mur entre la fenêtre et la bibliothèque.

(Lods, *MS*, p. 75)

Dans cette description péjorative d'un curé « aux doigts blancs et gras qui attiraient les mouches », l'enfant soupçonne des intentions déplacées. Toutefois ce ne sont pas ces intentions caractérisant *la mauvaise foi* qui attirent notre attention, mais la manière dont l'enfant, progressivement, disparaît aux yeux des conciles jusqu'à se fondre totalement dans le décor de la pièce. De même que le couple improbable disparaît à son tour à mesure que tombe le jour, Yann fond et s'isole dans un espace et dans une situation sur lesquels il n'a pas prise. Tout lui échappe, et la *mère*, elle, ne le voyant plus, ne s'en tiendra qu'aux percepts du curé, la poussant sans cesse à rejeter Martin, ce garçon qui, à cause de la mort de sa véritable mère et de l'abandon de son père, n'est plus perçu que comme un « bâtard ». « N'oubliez pas qu'il est damné, lui, malgré la miséricorde infinie de Notre Seigneur » (p. 71) rappellera d'ailleurs le curé au sujet de l'enfant.

En premier lieu du trouble, il y a donc un poids moral qui pèse et écrase les individualités. Ce poids est par ailleurs à l'origine du rejet de Martin du cercle familial. La religion ne fait pas naître en lui un sentiment d'exclusion, mais provoque une exclusion de

fait. Le narrateur ne se sent pas *a priori* exclu du cercle familial, mais plutôt, la famille lui rappelle sans cesse qu'il ne fait pas partie du cercle : « Je m'effaçais du sillage d'Eléonore : c'était elle l'enfant de la maison. Moi j'étais étranger, et toujours sous la menace de me voir retirer ma carte de séjour » (p. 42). Et à Eléonore de confirmer : « “Tu n'es pas chez toi” » (p. 84). En somme, en raison d'une pression morale et sociale forte, Martin vit au sein de la famille comme un clandestin sous la menace perpétuelle de devoir quitter le territoire. Ce qui arrivera et qui sera à l'origine de son mal-être d'adulte : l'enracinement lui a été refusé. Mais nous n'avons pas encore pris en compte le fait que, le précédant, son père n'était déjà pas parvenu à s'enraciner lui-même. Soupçonné d'entretenir des relations adultérines avec Madame Villette, il avait, sous la pression de cette société normative, dû quitter l'île, abandonnant son fils. De ce fait, si l'écriture prend forme aujourd'hui dans le temps de l'âge adulte de Martin, c'est parce que ce dernier tente de comprendre les raisons de ces rejets dont il a été victime : d'abord le tout premier, celui de son père, et ensuite celui de celle qui disait lui offrir une *famille*. La mise en scène de ces maux lui permet alors de se libérer de la culpabilité qui le rongait lorsqu'il était enfant, lorsqu'il n'avait pas encore conscience de ces enjeux : « Je pensais que c'était encore de ma faute, et qu'il ne se serait rien passé si je n'avais pas été là » (p. 77).

Le poids de la religion est encore ce qui vient encombrer les rapports sociaux dans les souvenirs de Yann, narrateur du *Bleu des vitraux*. Reprenant le schéma de *La Morte saison*, ce roman condamne également un couple formé par une marâtre (une grand-mère cette fois) et un curé, stigmatisant encore l'étouffement du narrateur dans son environnement. Voici comment Yann se souvient de la manière dont sa grand-mère procédait pour accomplir son œuvre moralisatrice :

J'ai tout oublié de moi comme pour mieux garder intacte cette pression sèche contre ma peau qui me transporte instantanément au pied des colonnes de la véranda, face à ma grand-mère gigantesque sous ses voiles qui s'agitent comme s'ils étaient vivants. Elle remplit l'espace contre les colonnes. Elle remplit la véranda des dalles au plafond. [...]

Elle pèse sur mes épaules, elle m'oblige à m'agenouiller sur les dalles. Prie ! fait-elle en me forçant à saisir un chapelet sorti du gouffre noir de ses voiles. Prie ! [...] Trente ans après je sens encore les billes d'ébène sous mes doigts et l'argent de la petite croix brille sous la lune.

(Lods, *BV*, p. 80)

Les plis – et le poids – religieux ne sont plus ici que métaphoriques : cette description d'une grand-mère « gigantesque » qui bouche l'espace de « la véranda des dalles au plafond », sous un mode fantastique, montre comment le personnage et les symboles dont il est porteur écrasent de manière réelle l'individu. Il s'agit là d'un trop plein de présence qui, par la pression qu'elle exerce, conduira à vider l'espace d'une présence pourtant nécessaire à l'épanouissement du narrateur : celle de sa propre mère qui partira à cause de l'oppression familiale. Dans *Le Bleu des vitraux* la démarche est donc similaire à celle de *La Morte saison*. Des plis se forment dans le paysage jusqu'à provoquer une rupture. Cette rupture, dans le premier roman, est due au départ du père, et dans le second, à celui de la mère. La motivation de l'écriture est alors de révéler ces plis conventionnels formés afin de comprendre les motifs du rejet parental : le père de *La Morte saison* est parti à cause du poids social trop pesant ; la mère du *Bleu des vitraux* en fera de même. La culpabilité ressentie par le narrateur s'en trouve alors effacée, puisque la mise en mots de ses souvenirs lui permet de comprendre qu'il n'est pas la cause de son propre rejet, mais qu'il est le rejet d'une société dévote, *contre-nature*, rendant impossible toute possibilité d'épanouissement au sein du foyer. En somme, comme la grand-mère remplit l'espace, ses symboles remplissent le texte, le pliant à ses exigences dont il tente, au fil des pages, de s'émanciper. Yann ne veut pas apporter un plaidoyer de plus à une morale qui l'a détruit, mais il tente de la dénoncer, de la révéler au grand jour, de la sortir des *voiles agitées* du passé. Et ce, tout comme le narrateur de *La Morte saison* qui lui aussi tentait de comprendre la situation qui ne lui avait pas permis de s'enraciner. Il constate : « C'était la situation elle-même qui était vénéneuse, et il n'y avait rien à en tirer » (p. 40).

Il est par conséquent un paradoxe notable : alors même que les protagonistes des romans narrent leur impossibilité de s'enraciner dans la société de leur enfance, l'écriture, elle, s'enracine dans cette même société. Nous ne lisons dans les livres aucun autre lien de parenté que ceux montrés ici... L'écriture dénonce les plis formés par les conventions sociales et religieuses de la société réunionnaise des années 1940-1950, mais dans un même mouvement elle *encre* cette même société, relatant l'échec d'un modèle social. Quelle place y avait-il pour un enfant « étranger », qui plus est issu d'une autre classe sociale ? Quelle place y avait-il pour la différence ? Marquant son trouble face à l'un des personnages qu'il interroge pour comprendre sa situation, le narrateur de *La Morte saison* avoue :

Elle me fixa avec une sorte d'étonnement brutal, et il y avait dans ce visage rapetissé par un soudain durcissement des traits une sécheresse qui fit passer en moi une peur de même essence que celle que j'éprouvais autrefois face aux Villette. L'image inattendue me revint de ce colon qui, à genoux sur les marches du perron, suppliait qu'on ne le chassât pas, et qui avait été mis à la porte malgré ses pleurs. Par une curieuse identification il m'avait semblé alors que c'était à moi que l'on disait de partir. Aujourd'hui, de nouveau, j'étais à la fois ce colon à genoux et cet enfant qui le regardait de loin. C'étaient ces personnages-là que j'avais cru chassés de moi, et voici qu'ils réapparaissaient, trente ans plus tard.

(Lods, *MS*, p. 91)

Le tissu social, dans l'ensemble des deux romans, est ténu. Mais cette maigreur n'est pas synonyme d'absence ; elle métaphorise un creux. Cet extrait nous confirme que l'écriture lodsienne se réalise à partir de non-dits, tentant ainsi de les faire ressurgir du silence dans lequel ils avaient été plongés par la société d'alors. En outre, le foyer symbolise la société : l'histoire de Martin, celle de sa clandestinité dans une famille de propriétaires terriens, permet de lire au travers des lignes celle d'une écrasante machine sociale ayant confiné dans le silence des conciliabules l'histoire d'une colonie de l'océan Indien, témoignant ainsi de l'échec de cette société et des valeurs qu'elle tentait d'imposer.

#### *L'arrivisme des « grands mounes »*

Le constat d'une situation « vénéneuse » qui creuse l'espace et empêche tout enracinement se lit également dans l'œuvre de Jean-Marie G. Le Clézio. L'échec d'une société coloniale bourgeoise s'y lit notamment par le biais de protagonistes refusant de se conformer à un modèle social. Si ce refus naît dans la parole des protagonistes, c'est parce qu'il a été causé par une « ruine progressive » de leurs propres valeurs et de leurs propres familles ; il renvoie à l'éclatement du cocon familial dans lequel les protagonistes avaient passé une *enfance confortable* (*COr*, p. 25). *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* retracent tous trois l'histoire d'une même famille dont les aïeux se sont installés à l'île Maurice, ont tenté d'y faire fortune, mais n'y sont pas parvenus. Chacun des trois livres revient sur ce qui est présenté là comme le lieu du trouble, devenu symbolique parce qu'il a été perdu. Il s'agit de la demeure familiale, « celle du temps de sa splendeur, à la fin du siècle dernier [le XIX<sup>e</sup> siècle], quand elle régnait encore comme un château de bois au centre du décor à demi sauvage de Moka », à Maurice (*VR*, p. 125-126). Chacun à sa manière, les narrateurs des trois textes y reviendront. Les noms différeront

selon les oeuvres, mais la demeure, les frustrations et les troubles qui y sont liés et qu'elle procure, seront toujours les mêmes, nourris à la fois par une forte incompréhension et une profonde nostalgie. Il s'agit du domaine de l'« Enfouissement du Boucan » pour *Le Chercheur d'or*, de « Euréka » pour le *Voyage à Rodrigues* et de « Anna » pour *La Quarantaine*.

Après un long séjour passé sur l'île éponyme, le narrateur du *Voyage à Rodrigues* conclut son récit par la présentation de ce lieu « mythique » :

C'est cette maison à laquelle il faut que je revienne maintenant, comme au lieu le plus important de ma famille, cette maison dans laquelle ont vécu mon père, mes deux grands-pères (qui étaient frères), mon arrière-grand-père (Sir Eugène) et mon arrière-arrière-grand-père (Eugène premier) qui l'avait fondée en 1850. Maison pour moi mythique, puisque je n'ai entendu parler que comme d'une maison perdue.

(Le Clézio, *VR*, p. 125)

Après avoir passé plusieurs mois sur l'île de Rodrigues, sur les traces de son grand-père, le petit-fils comprend que le véritable objet de sa quête n'était pas un quelconque trésor caché, mais était le lieu lui-même, façonné par les précédentes recherches de son ancêtre. C'est l'histoire de sa famille qu'il est venu chercher, *son* histoire. Or, celle-ci passe inévitablement par le lieu originel fondateur de sa généalogie. En fondant Euréka, ses aïeux ont exprimé le souhait de s'enraciner dans un territoire, l'île Maurice. Cette racine, symbolisée par la perte de la maison – muséifiée nous précise une note de bas de page (p. 125) – est le véritable objet de la quête. Mais elle fait défaut... et avec ce manque constaté, ce sont des symboles qui s'écroulent : « Euréka ! – la maison comme un symbole de la beauté et de la paix, loin du monde, loin des guerres et des malheurs » (*VR*, p. 127). Perdre Euréka, la quitter, c'est donc entrer dans le « monde », celui « des guerres et des malheurs ». Et c'est effectivement ce que nous narrera chacun des textes, puisque tous trois retracent l'histoire des personnages y ayant vécu : par la voix du petit-fils, celle des deux frères grands-pères dans *La Quarantaine*, et celle de l'un d'eux dans le *Voyage à Rodrigues* ; et par la voix du père dans le *Chercheur d'or*, celle encore de l'un de ces deux frères. Chacune de ces histoires, chacune de ces narrations, est donc d'abord celle d'une rupture originelle, d'un enracinement échoué. Et cet échec est à chaque fois dû, comme dans les œuvres lodsiniennes, à un poids social qui contraint les propriétaires à abandonner la *demeure mythique*.

Dans les premières pages du *Chercheur d'or*, le narrateur Alexis (le grand-père du narrateur du *Voyage à Rodrigues...*) conte son enfance heureuse dans l'Enfoncement du Boucan, « ce domaine imaginaire limité par les deux rivières, par les montagnes et la mer » (p. 35). Le lieu est en soi un espace d'épanouissement pour l'enfant. Il façonne son paysage, et lui permet de jouir d'une « liberté » (p. 35) totale. Mais ce bonheur ne sera que de courte durée, puisque des impératifs économiques et sociaux viendront troubler cette paix. Voulant apporter un progrès aux habitants de l'île, l'électricité (p. 44), son père entreprend un important chantier. Mais un cyclone viendra tout détruire, ruinant ses ambitions. Cet événement qui occupe toute la première partie du roman est fondamental, puisque c'est à sa suite que l'oncle Ludovic – riche propriétaire pour lequel le narrateur affiche un profond mépris – forcera la famille à quitter le domaine du Boucan. Faut-il lire dans ce cyclone la métaphore de violents impératifs économiques qui ravinent les ambitions du père ? Après le passage du cyclone, la famille vit repliée dans son domaine et « c'est durant ces jours-là que tout va se jouer [...] ». Nous sentons, informe Alexis, cette menace plus précise. Cela vient avec les premières nouvelles de l'extérieur [...] » (p. 91). Le monde extérieur, celui dont il était protégé lors de la prospérité de la maison, vient contaminer et défaire son environnement. Le fait est que, à la suite de la « banqueroute » (p. 37) dont saura profiter l'oncle, la famille sera « chassée » (p. 106) du domaine. « C'était comme le déluge » confirmera le narrateur (p. 95) : un déluge familial qui provoque non seulement la perte du lieu mythique, mais encore celles du père et de « Mam », la mère, qui n'y survivront pas.

Le premier mouvement du *Chercheur d'or* se conclut par la formation d'un creux qui sert de nœud narratif : « Nous partons, nous quittons cela, et nous savons que plus rien de cela n'existera jamais, parce que c'est comme la mort, un voyage sans retour » (p. 99). Puis encore, quelques pages plus loin, lorsque Alexis et sa sœur sont installés *ailleurs*, dans leur nouvelle « mort », sans possibilité de retour : « Cette mort brutale survenant après la chute de la maison où nous étions nés avait pour moi, comme pour Laure, quelque chose d'incompréhensible et de fatal qui nous semblait un châtement du ciel » (p. 113). La mort est un creux qui, en raison des enjeux économiques (de la banqueroute du père), se forme dans la vie des personnages. Cette mort est alors perçue comme un exil, puisque « c'était moins de pauvreté que nous souffrions, que d'exil » confirmera-t-il (p. 110).

Ainsi, tout comme l'exprime les écritures de Agénor, Farès et Lods, un pli venant de l'extérieur se forme dans le paysage des personnages, les poussant à se replier dans les

précipices de l'exil. Par un double mouvement, l'écriture tente donc de remodeler son paysage afin de reboucher les creux et d'écraser les plis. Ce mouvement se réalise ainsi par la dénonciation de valeurs sociales, morales et/ou économiques qui ont contraint les êtres à s'exiler. Dans le cas présent, l'exil est dû à la nécessité pour le narrateur de « fuir les gens du “grand monde”, de la méchanceté, l'hypocrisie » (p. 315). Ce propos se réfère à son mépris pour l'oncle Ludovic et les valeurs qu'il véhicule. Déshumanisantes, elles ont contribué à déraciner le narrateur et sa famille en détruisant l'espace de liberté originel. S'opposent donc dans *Le Chercheur d'or*, comme dans les autres textes, deux systèmes de valeur antagonistes. Dans le cas présent : celui du père qui, en apportant l'électricité tente d'œuvrer *pour* la communauté ; et celui de l'oncle Ludovic qui lui, œuvre *pour* sa fortune, *grâce* à la communauté... il transformera le domaine en exploitation sucrière. Nous voyons qu'en toile de fond, malgré le fait que les narrateurs content des histoires individuelles et particulières, prennent toujours forme les plis de l'Histoire. Ils conditionnent chacun des textes, puisque c'est à partir d'eux que se forment les ruptures. L'exil est à chaque fois nourri par une expérience sociale et historique douloureuse dont rendent compte, de manière délibérée ou non, les auteurs.

Pour l'illustrer, nous pouvons encore citer *La Quarantaine*. La mutation du domaine d'un espace de liberté en celui d'une exploitation agricole que nous avons lu dans *Le Chercheur d'or* trouvera un écho dans la dernière parution du triptyque mauricien de Le Clézio. Principalement, le lecteur peut y lire l'histoire d'un voyage se déroulant au XIX<sup>e</sup> siècle : celui de deux frères, Jacques et Léon, dont le premier est accompagné de sa femme Suzanne, vers l'île Maurice<sup>8</sup>. Après que leurs propres parents aient été chassés de leur demeure mauricienne, les deux frères ont dû aller vivre sur le continent européen. Ils décident alors de retourner sur l'île Maurice pour y récupérer leur maison familiale, « Anna ». Mais à cause d'une épidémie de variole, leur bateau – l'*Ava* – doit s'arrêter sur une autre île, au large de Maurice : l'île Plate. Les personnages y sont placés en quarantaine. A partir de cet instant se lira une histoire d'amour entre l'une des habitantes de l'île, Suryavati, et Léon. *A priori* les enjeux sociaux et économiques qui régissaient la vie mauricienne de cette époque ne sont pour rien dans cette escale forcée.

C'est lors de sa quarantaine, en se baladant sur l'île, que Léon – le narrateur de cette histoire – rencontre Surya. Cette dernière est indienne et arrivée là avec sa mère il y a plusieurs années. En raison de son amour grandissant pour cette jeune femme, le narrateur

---

<sup>8</sup> Rappelons ici que ces deux frères sont les « deux grands-pères » présentés dans le *Voyage à Rodrigues*, et que par ailleurs l'un d'entre eux, Jacques, est le père du narrateur du *Chercheur d'or*.



s'ouvre et s'interroge sur la véritable histoire qui l'a conduite à échouer sur Plate ; c'est son frère Jacques qui l'informerá :

C'est Jacques qui m'a parlé du millier d'immigrants venus de Calcutta à bord du brick *Hydaree*, abandonnés cette année-là [1856] sur Plate en raison de la présence de variole et de choléra à bord. Comme nous ils ont attendu jour après jour, scrutant l'horizon vide, la ligne de Maurice, dans l'espoir de voir venir le bateau qui les emmènerait. Ils ont dû envoyer des messages désespérés, allumer de grands feux sur la plage pour attirer l'attention de ces inconnus, là-bas, de l'autre côté, qui les condamnaient à une mort lente. Presque tous ont succombé à la maladie, au dénuement. Quand enfin le gouvernement de Maurice a décidé d'envoyer du secours, trois mois s'étaient écoulés, et ceux qui arrivèrent sur l'île ne trouvèrent que quelques rares survivants, et la terre jonchée d'ossements.

(Le Clézio, *LQ*, p. 149)

Tout comme le lecteur, le narrateur découvre l'histoire du lieu. A partir de cette découverte, il n'aura de cesse de chercher les traces de ces immigrants. Mais « le seul souvenir des coolies abandonnés sur l'îlot en 1856 » sont quelques citernes construites par ces derniers (p. 293). C'est qu'il s'agit là d'une histoire silencieuse qui n'a pas laissé de traces, et qui a elle aussi été mise en quarantaine, semble-t-il, par les « grand[s] moune[s] » de Maurice (p. 115). Ces mêmes « grands mounes de Maurice, égoïstes et conformistes » (p. 20) qui, dans *Le Chercheur d'or*, avaient contraint la famille à quitter le domaine de l'Enfoncement du Boucan. Prend alors forme une figure identique à celle de l'oncle Ludovic, sous le nom de l'oncle Alexandre. Et, bien plus que de supposer de la part de ce dernier une manigance identique à celle de l'oncle Ludovic du *Chercheur d'or*, il l'accuse d'avoir mis, lui et son frère, au ban sur l'île Plate. Ce sont encore des conventions sociales qui semblent motiver ce rejet. S'interrogeant sur sa propre famille et sa parenté, dans ce lieu où ne vivent que des reclus parqués par l'oncle Alexandre et le gouvernement mauricien, il comprend que les raisons de son isolement sont moins dues aux épidémies qu'à un refus de voir débarquer sur l'île des indésirables. Entre autres, Léon fait partie de ces indésirables, puisque, apprend-il encore de son frère, sa « mère était eurásienne [...] née en Inde » (p. 183). Il comprend alors que c'est son oncle Alexandre qui tente de le tenir à l'écart de Maurice en le confinant sur le rocher de la Quarantaine : « Mais c'est mon sang, le sang mêlé de ma mère. Ce sang que l'oncle Alexandre haïssait, qui lui faisait peur, et pour cela il nous avait chassé d'Anna, il nous avait rejeté à la mer » (p. 182). Le sort des

deux frères ainsi que celui des coolies se joue donc sur des intérêts sociaux qui s'embarrassent de conventions et de normes. Les exilés de *La Quarantaine* ne sont pas conformes aux normes établies, et sont donc abandonnés à leur sort sur une île déserte. Tous sont pris « dans le piège de la Quarantaine » (p. 147), tous subissent les conséquences d'une société arriviste et déshumanisante dans laquelle prime le poids des conventions et des enjeux économiques. Oui, économiques, puisque Léon apprendra encore que l'ignominie du sort réservé aux coolies correspond à un besoin de main d'œuvre pour les plantations sucrières de Maurice : « Le bateau est revenu. Jacques l'avait prévu : la saison de la coupe va commencer à Maurice, les planteurs vont avoir besoin de tous les bras » (p. 379). C'est donc de cette prise de conscience que naît le mépris du narrateur (comme des personnages dont il est proche) pour ce « grand monde » déshumanisé et déshumanisant : « Jacques a élevé Noël [son fils] dans la haine de tout ce qui se rapportait à la canne à sucre. “Plutôt être damné que de faire de mon fils un sucrier”. Jacques disait “sucrier” comme il aurait dit “négrier” » (p. 428-429).

Le « spectre de l'*Hydaree* » (p. 146), nouveau « négrier », plane sur l'ensemble du livre comme plane celui de l'Histoire au-dessus de ceux de Monique Agénor, de Nabile Farès et de Jean Lods. Elle forme des plis, elle creuse également des trous, tentant de pousser dans les fosses de l'oubli des histoires qui, justement, ne veulent pas être oubliées. Le mouvement de l'écriture, dans chacune des œuvres de notre corpus, est donc de faire ressurgir du silence des creux les maux qui sont à l'origine des exils.

### *Absences : les creux*

#### *Les ignorés*

Les interrogations portant sur les origines des exils dans nos textes ayant été levées, il nous reste maintenant à nous questionner sur les modalités de ces exils. Nous savons que la racine fait défaut, puisque dans chacun des cas elle a été coupée. Nous savons également de quelles manières ont été opérées les rhizotomies. L'origine est à chaque fois perdue, mais cette perte induit-elle pour autant un même *mouvement migratoire* pour tous ? L'absence de l'origine, l'absence des personnages sur les lieux de leurs origines est un creux. Ils disparaissent sous l'effet de pressions sociales et morales, historiques, les forçant à s'exiler en d'autres lieux, spatiaux et temporels. Ainsi, comme nous avons relevé

comment se lisent les creux par le contraste qu'ils forment avec les plis, nous devons encore nous interroger de manière plus précise sur la nature propre de ces creux, de ces absences *au monde d'avant l'exil*. Les personnages sont certes tous en exil, mais ces exils sont-ils pour autant tous les mêmes ? Correspondent-ils tous à un même mouvement réel et/ou imaginaire, ou se réalisent-ils selon des modalités particulières propres à chacune des écritures en présence ?

Nous ne nous sommes pour le moment pas encore penchés sur le cas de *Bé-Maho* de Monique Agénor. Ce texte qui alterne narration et chronique, contrairement à l'ensemble des autres œuvres du corpus, s'enracine dans un seul espace et un seul temps : l'île de La Réunion durant l'année 1942. La narration principale nous est contée par une voix omnisciente qui retrace la vie des habitants des hauts de l'île dans cette période historique. La guerre qui sévit au-delà de l'océan, sur le continent européen, est au cœur de cette histoire. Malgré la distance, elle s'immisce dans l'île faisant sortir Médéo et ses « cousins-cousines » de Plateau Cochons de leur quotidien habituel (p. 22). En participant chacun à leur manière à la résistance qui s'organise sur l'île, ils tiennent tête à la guerre, « question de ne pas se laisser impressionner par les imprévus de la vie » (p. 21). C'est que dans leur isolement des hauts plateaux de l'île où ils vivent en autarcie et de manière consanguine depuis plusieurs générations, la guerre intervient effectivement comme un « imprévu de la vie » :

Le cousinage était la spécialité du pays. Depuis que l'Île s'était faite île, ils vivaient ensemble, entre eux, rien qu'entre eux. Dans les coins et recoins du pays où se nichaient leurs îlettes<sup>9</sup>, inconnues de la terre entière, protégées par les précipices, les torrents et les montagnes, ils se réjouissaient de n'avoir qu'eux-mêmes à contempler, leur indépendance et leur liberté.

Marcy, feu l'ancêtre de cent quinze ans passés, ayant pressenti la mort bientôt à l'honneur, était venu déréglementer un si bel ordonnancement [...].

(Agénor, *BM*, p. 9-10)

Rien, pendant plusieurs générations, « depuis que l'Île s'était faite île », n'était venu perturber la quiétude des habitants des hauts plateaux. Grâce à son relief, l'espace même les protégeait de toute *contamination non-consanguine*, et par là même de toute intrusion extérieure, fut-elle historique. Mais ces remparts sont un piège, puisque cette indépendance

---

<sup>9</sup> « *Îlette* : nom donné aux villages perchés au-dessus des ravins, entre les montagnes. », in Glossaire, p. 287.

et cette liberté qui les réjouissent font aussi d'eux, à l'image des îlettes, des « inconnus de la terre », « protégés » mais oubliés du monde. Se profile là une première forme d'exil : bien que profondément enracinés dans un territoire, ces habitants vivent en marge de tout mouvement. Comme les sociétés du reste de l'île et plus généralement du monde n'existent pas pour eux, ils n'existent pas pour ces mêmes sociétés. Mais, pour que puisse prendre sens l'exil, faut-il encore que ces personnages aient eux-mêmes conscience de leur situation. C'est ce que viendra leur apporter Marcy. C'est donc par le biais du rappel de la « déréglementation », autrement dit des révélations faites par feu l'ancêtre, que s'ouvre le livre ; sur l'histoire, ignorée par tous les habitants de la fondation de leur propre société. Bé-Maho s'ouvre donc sur l'énonciation d'une absence, celle d'une information fondamentale qui manque aux protagonistes, mais qui sera immédiatement comblée :

Au commencement, avait raconté Marcy, des colons blancs étaient venus s'installer dans l'île déserte. Avant que la canne à sucre ne l'ait complètement envahie, ce fut par le café, le tabac et la vigne que les gra'mounes avaient commencé. La culture marchait bien et elle attirait toujours de plus en plus de monde qui débarquait d'en-France et des pays du monde entier par bateaux-marchands ou par bateaux-pirates.

C'est ainsi que parmi les débarqués d'un navire de la flibuste, un bougre qui se disait gentilhomme, le sieur de La Brière...

- La Brière ? C'est ton nom même ça, Marcy !

(Agénor, *BM*, p. 11)

Par une réplique, l'un des membres de l'auditoire s'étonne d'apprendre que Marcy soit le descendant du flibustier. Or, si les membres de l'auditoire (du fait de leur autarcie et de leur consanguinité) sont les descendants de Marcy, alors c'est que tout l'auditoire lui-même est descendant dudit flibustier... Ce constat par déduction que nous posons sera par la suite confirmé :

- Alors depuis tout ce temps-là, nous l'a habite là-même ?

- Ouais, mounoir. Nous l'a reste là-même. On s'est marié avec les aut' Blancs des aut' îlettes, mais à force, tout le monde l'est devenu cousins, semés de germains. C'est pour ça, nous l'est en caïembou<sup>10</sup>, avait soupiré Marcy.

(Agénor, *BM*, p. 13)

Marcy précise encore les raisons de cet isolement : ayant perdu sa propriété et ses esclaves à la suite d'un cyclone, le sieur de La Brière, fondateur de la société de Plateau Cochons, pour « ne pas déchoir à travailler pour autre Blanc, pour [rester] libre et indépendant » avait dû se retirer sur les hauts plateaux de l'île (p. 12). L'auditoire des « contemporains » prend dès lors conscience du mouvement qui les a fait vivre en ce lieu : voulant fuir le regard de la société, leur premier ancêtre s'était replié en un lieu isolé, s'était exilé en ce lieu même. Par cette genèse qui leur est dévoilée, ils prennent conscience du caractère de leur réclusion : ils vivent au ban de la société, de l'île, du monde. Mais ils réalisent encore que, bien que désormais enracinés dans leurs îlettes, ils s'inscrivent dans un mouvement historique antérieur à leurs naissances respectives dans ce lieu. Un premier lien se tisse alors entre l'île et l'Europe ; déjà leur isolement est rompu.

C'est par conséquent dans cette première brèche que vient s'engouffrer la guerre qui se déroule en Europe, révélant non seulement les exils fondateurs de leur univers, mais encore de leur ouverture au monde. Le lien établi avec l'extérieur est donc d'abord économique : commencée au XVII<sup>e</sup> siècle, l'entreprise de peuplement de l'île a entraîné dans son sillage des populations venues de plusieurs espaces géographiques pour cultiver et travailler les ressources importées. Ignorant de cette histoire, l'assemblée de « p'tits Blancs des Hauts » ici présente prend la mesure de sa parenté : Europe, mais encore les autres « pays du monde entier », Asie, Afrique, etc.

En somme, à l'origine il y a un exil fondateur, celui des premiers colons européens. A partir de cette révélation faite par l'ancêtre, il y aura rupture de la racine : les personnages qui vivaient jusque là dans l'ignorance de leur parenté extérieure à l'île, réaliseront qu'ils font partie d'un mouvement global auquel ils ne peuvent pas tenter d'échapper. C'est donc par le biais d'une guerre que leur parenté les rattrapera, celle de 39-45. Arrivant pourtant de loin, de l'*étranger*, au-delà des océans, elle bouleverse le quotidien des personnages les forçant à sortir de leur autarcie. L'Histoire est donc un pli arrivant de l'extérieur de l'île, mais née d'un creux : du fait même de l'ignorance des personnages et de leur enracinement dans un espace qu'ils habitent désormais (la terre est

<sup>10</sup> « *Caïembou* : épouvantail à moineaux. », in Glossaire, p. 284.

cultivée, etc.), l'Europe a déjà été désintégrée. Le lecteur ne s'y rendra d'ailleurs pas. Mais, cette présence pèse tout de même et bien qu'il n'y aura pas d'ancrage géographique réel en Europe dans l'ensemble de l'œuvre, le fait que celle-ci se révèle par la mise en mots et l'aveu d'une parenté, témoigne de la manière dont cet espace sera *pourtant* présent : par l'imaginaire donc, à cause de la parenté des personnages, mais encore de manière plus palpable par la contamination de la guerre. Ainsi, bien que la présence européenne ne reste que fictive dans la totalité du livre, l'écriture continuera à serrer les liens entre l'île et le continent, révélant aux personnages leur histoire particulière. Mais elle tente également de s'en émanciper : si par le passé il avait été à l'origine de la création du lieu, dans le présent de la narration il n'apporte rien de plus que des « tracasseries », celles de la guerre.

En d'autres termes, l'Europe est un creux, mais l'Histoire qu'elle apporte se pose en plis. S'organise alors une lutte, une résistance (au sens propre du terme puisque les protagonistes *résistent* contre le régime de Vichy qui veut burlesquement s'imposer sur l'île) qui, pour être menée à bien, exigera des personnages qu'ils sortent de leur quotidien, qu'ils quittent les hauts plateaux de l'île, qu'ils s'exilent *une nouvelle fois* comme pour mieux se retrouver. Mais surtout, pour marquer et affirmer leur présence au monde. Si jusque là ils avaient vécu repliés, isolés et ignorés de tous, l'arrivée de la guerre et la nécessité de ne pas la laisser contaminer leur entour, leur imposera le besoin de *sortir de leur monde pour entrer dans le monde*. L'année 1942, la guerre, serait donc un prétexte littéraire permettant de conter l'entrée au monde d'une société recluse :

Mais surtout, depuis les révélations de son arrière-grand-père feu Marcy de cent quinze ans passés, il s'était découvert pour ses contemporains youls et pour lui-même une bonne dose de raison de croire à un profond ébranlement dans la population Plateau Cochons, même si apparemment tout le monde s'en foutait.

(Agénor, *BM*, p. 22)

Le « profond ébranlement » sera donc celui de la fin de leur repliement consanguin, par l'accession à un statut autre que celui de bannis. L'isolement sera rompu, les faisant non seulement découvrir qui ils sont (quelles sont leurs origines, etc.), mais encore exposer leur présence au reste de la société, au reste du monde. Grâce à la *TSF*, Médéo communiquera avec les *Forces française libres* du continent : il révélera ainsi sa présence, et affirmera son souhait de participer à l'élaboration d'un monde dans lequel il veut désormais exister en tant que sujet.

Par ailleurs, la résistance contre la guerre se lira encore dans l'écriture par la juxtaposition aux passages narratifs des carnets de Julien Saint-Clair. L'instituteur des hauts de l'île, y propose mois après mois après la chronique des événements qui secoueront l'île de « Janvier 1942 » au « 1<sup>er</sup> janvier 1943 : ils les posent en faits avérés, voulant restituer de cette manière les passages silencieux d'une Histoire officielle qui n'a pas toujours été assumée. Sa démarche est ainsi similaire à celle de Marcy, puisque ses carnets se posent contre les non-dits, et révèlent à leur auditoire – composé des lecteurs cette fois – les creux d'une Histoire ignorée.

L'exil se présente ainsi dans *Bé-Maho* sous différentes formes : en toile de fond il y a celui des pionniers fondateurs et de leur histoire revisitée, et plus en avant celui des « p'tits Blancs des Hauts », s'exilant de leur quotidien, afin de rompre leur isolement et de marquer leur appartenance au monde ; ils vivent en exil de la société réunionnaise et du monde depuis plusieurs générations, depuis l'exil fondateur, ignorés de tous, et participer à la lutte résistante contre la guerre venue d'Europe, est une manière pour eux d'entrer dans le monde. L'écriture, elle, face à ces deux mouvements qu'elle rapporte simultanément, s'exile à son tour : tantôt narration omnisciente, tantôt chronique. Les *ignorés ignorants* de Bé-Maho s'exilent donc d'un espace qu'il croyaient habiter et maîtriser mais qu'ils ne comprennent finalement pas, puisqu'ils n'ont pas toutes les clés pour : ils ignorent leurs passés faits déjà de différents exils successifs. La guerre, elle apporte la preuve de la non-maîtrise de l'espace : à cause d'elle, les personnages risquent de se perdre dans une identité dans laquelle ils ne se reconnaissent pas, à savoir celle de la France de Vichy. D'où la nécessité pour eux de sortir de leur cloisonnement, de s'exiler et de prendre du recul (ce qui correspond encore à la propre démarche de l'auteure puisque, rappelons-le, Monique Agénor écrit depuis Paris).

Nous constatons par conséquent que, à cause de la guerre, prend forme un lien avec la mère patrie « d'en-France ». Mais, c'est là sans compter sur les effets néfastes de ce lien dans le présent de l'année 1942 ; la France est alors occupée. Exceptés les quelques personnages pétainistes, personne parmi les protagonistes du livre ne veut de cette *contamination*, synonyme pour eux d'intolérance. Dans *Bé-Mého*, l'écriture *prend d'une main ce qu'elle repousse de l'autre* : le lien entre l'île et le continent est tissé, avéré et affirmé, puisqu'il est à l'origine de la fondation des sociétés narrées. Mais ce lien se défait également à mesure qu'il se tisse, marqué par le refus d'un régime politique indésirable (et indésirable). S'opère alors une rupture entre la mère patrie « d'en-France » et l'île (rupture opérée par la volonté des habitants, devenus seuls capables de décider de leur sort). De ce

double mouvement naît une double conception identitaire. Ces exilés originels ne sont pas apatrides, mais ils sont doublement *patrides* : *français* de par leurs origines, et *créoles* de par leur inscription avérée dans l'espace îlien qu'ils ont libéré et façonné selon leurs choix, leurs convictions. Les mouvements de l'exil leur permettent alors de se reconnaître dans une identité plurielle... Mais nous anticipons là sur des points d'étude à venir. Il conviendra d'abord de vérifier si c'est là un trait spécifique à *Bé-Maho*, ou bien s'il s'agit d'un point de convergence pour les autres ouvrages étudiés.

### *Les apatrides*

D'emblée, le titre même de notre partie, « les apatrides », annonce une rupture par rapport à l'écriture de *Bé-Maho*. Ce choix dicté par les œuvres du corpus relève de ce que, dans l'écriture farésienne, par exemple, l'assertion à un ordre social et identitaire se réalise non pas au sein d'un texte, mais dans la continuité des œuvres, tout au long de la trilogie. A la fin du *champ des Oliviers*, par la voix de Brandy Fax, l'auteur intervient et note que « (nous les exilés sans culture) [...] nous appartenons à toutes les cultures du monde... Qu'il n'est pas une seule des cultures de ce monde qui nous soit fondamentalement étrangère... » (p. 216). Dans un même mouvement, Farès *prend d'une main ce que Agénor avait repoussé de l'autre*. Cette définition est celle d'un apatride – d'un *acculturé* (« nous les exilés sans culture ») – pourtant elle dit aussi combien l'exilé peut s'ancrer tout à la fois dans une pluralité de culture : « nous appartenons à toutes les cultures du monde ». La différence, nous le voyons, est dans le pluriel. Le singulier dans l'expression « sans culture » s'oppose diamétralement au pluriel dans celle de « toutes les cultures du monde ». La différence entre ces deux écritures réside donc dans le fait que l'une propose une définition précise de l'identité et de l'être *culturé* – en tant qu'ancré dans une ou plusieurs patries culturelles – alors que l'autre refuse de nommer une identité culturelle précise. Mais la mesure commune à ces textes est toutefois de s'inscrire dans un système culturel pluriel et ouvert. *Français* et *Créole*<sup>11</sup> pour Agénor, innommé mais multiple pour Farès. Ce qui nous conduit donc à nous interroger sur la manière dont pourrait se révéler au fil de la trilogie farésienne le creux nominatif concernant ces « exilés sans culture ».

D'une manière plus générales, il est une mesure qui, à la lecture de l'ensemble des textes de notre corpus, semble encore être commune : toutes les voix en présence témoignent de troubles provoqués par l'expérience d'une rupture. Entre un *avant* et *après*,

---

<sup>11</sup> Nous porterons plus tard toute notre attention sur ce concept et sur le processus de *créolisation* qui est déjà porteur d'un pluriel, puisque le *créole* est la somme, la résultante, d'une multitude de cultures rencontrées.



elles se perdent toutes dans les méandres d'un parcours qui *est* leur discours. Protagoniste du *champ des Oliviers*, Brandy Fax ne déroge également pas à cette règle : originaire de l'Algérie, dans un train en partance pour Barcelone « il pense aux deux mois gelés qu'il vient de passer à Paris » (p. 16). La plus grande partie de ce premier livre de la trilogie plonge alors le lecteur dans son parcours, de Paris à Barcelone. Mais, Brandy Fax « pense », il se souvient. En parallèle à ce parcours ferroviaire sur le continent européen, il s'évade par la pensée et le langage, sur l'autre continent, celui de ses origines : l'Afrique du Nord. Ce livre est donc la réalisation de ces parcours parallèles : l'un ferroviaire, d'une ville européenne à une autre ; l'autre imaginaire, de l'Europe au Maghreb. Mais, la linéarité attendue ne se réalisera jamais. Le personnage se perd dans la multiplicité des voix invoquées dans son parcours. Oui, des voix, puisque « la culture de Brandy Fax est toute faite d'oralité » (p. 16) nous informe l'auteur par une parenthèse dans les premières pages du livre. L'une d'entre elles, celle d'Abdenouar, jeune homme qui « disparut en 1961. Au cours de la manifestation silencieuse à Paris » (p. 173), propose à partir de la partie intitulée « *Alger* » (VIII, p. 125) une incursion parallèle de plus entre les deux continents puisque, à son tour, ce personnage conte sa propre migration d'Alger à Paris. Les paroles du « *Vieux Maître* » qui viennent conclure cette *évasion narrative* (p. 173) informe sur les motivations de cette incursion imbriquée :

« [...] Abdenouar ? Qui pourra bien me parler de cet Abdenouar. Cet Abdenouar aux cheveux rouges. [...] Disparition parmi d'autres disparitions. Il paraît que mon langage est incompréhensible. Pourtant le travail que je fais est assez simple : je donne une sépulture oui *une sépulture* à cette migration, *en ce monde.* »

(Farès, *CO*, p. 173)

Comprenons que le langage, dans le projet farésien, tente de lutter contre les silences et l'ignorance. Abdenouar a disparu, et lui donner droit de parole dans le livre – il est l'un des actant des parties VIII à X –, mais encore proposer comme le fait le « *Vieux Maître* » un discours sur son parcours, permettent de métamorphoser son absence en présence, et de rompre le silence qui enveloppait jusque là sa disparition. Par ailleurs, à la suite de la « sépulture » langagière et mémorielle qui lui a été offerte dans le *champ des Oliviers*, Abdenouar se verra attribuer une nouvelle sépulture. Protagoniste et narrateur principal de *Mémoire de l'Absent*, ce second volet lui rend une nouvelle fois la parole. Le

« Livre II » de *La Découverte du Nouveau Monde* est par conséquent celui de la parole rendue à un personnage qui pourtant, comme le souligne déjà le titre, est « absent ». Dès lors se précisent des interrogations se rapportant au choix même du titre et aux multiples possibilités de lecture du livre : de quelle « mémoire » s'agit-il ? Celle de l'Algérie ou d'Abdenouar ? Et quelle est cette « absence » ? Celle d'Abdenouar, jeune homme disparu qui réapparaît dans *et* par le livre ? Ou cette « absence » se réfère-t-elle à l'Algérie, puisque Abdenouar a été contraint de la quitter ? La *mémoire* et l'*absence* nommées dès le titre du livre conduisent d'emblée à une ambiguïté : ces deux notions semblent pouvoir se rapporter à la fois au pays et au personnage. De plus, ce personnage étant présent dans les deux livres, une lecture croisée des deux premiers volets de la trilogie permet d'éclairer chacun des textes, ainsi que le rapport ambivalent aux notions présentées dans le titre du second.

*Mémoire de l'Absent* s'ouvre sur une incertitude : à Paris, dans un taxi et en compagnie de sa mère, le jeune Abdenouar s'interroge sur les possibilités de revoir un jour son père, emprisonné en Algérie dans un camp. Le lecteur, lui, possède la réponse à cette question, puisque le *champ des Oliviers* l'avait déjà informé des modalités de ce retour :

On revit le père en l'année 1959 à Paris. La famille avait quitté Alger car. Après le camp de Paul Cazalles où il était resté après la fin de son interrogatoire. Le territoire lui avait été interdit. Et. Comme en ce temps-là, et comme en tout autre temps, l'ironie avait place dans la tragédie humaine. On l'avait libéré sur la France. Paris. Où sa famille avait dû le rejoindre. Ou. Plutôt. Parvenir avant lui. Presque en même temps que lui...

(Farès, *CO*, p. 151)

Toute la « tragédie » qui se développera dans *Mémoire de l'Absent* est ici annoncée : à la déchirure familiale provoquée par les enjeux politiques qui secouent l'Algérie des années 50, s'ajoute une autre rupture, celle du départ forcé de cette même famille vers un autre « territoire », inconnu celui-là. Départ qui s'accompagne en plus de la certitude de l'impossibilité du retour, puisque le père a été banni, et qu'Abdenouar disparaîtra en 1961 à Paris. Ce passage du *champ des Oliviers* donne donc les clés de la compréhension de *Mémoire de l'Absent*. Mais, dans un même temps, il balaye toutes les interrogations posées dès l'ouverture de ce second livre :

En quittant la gare, parmi les lumières et les rues qui constituaient ma première vue de cette ville, et de ce pays vers lequel j'étais envoyé dans l'espoir de voir arriver le père du camp de Paul Cazalles, une pensée trouble était en moi, comme un avertissement ou, comme un puits brusquement creusé devant moi, une pensée qui emplissait la nuit et ce lieu où je venais d'arriver, avec ma mère, depuis Alger.

(Farès, *MA*, p. 9)

Cet extrait ouvre *Mémoire de l'Absent* dans le laps de temps qui, dans le *champ des Oliviers*, narre l'arrivée du père à Paris ; c'est-à-dire « presque en même temps que » sa *libération* vers la France (en 1959, deux ans avant la disparition d'Abdenouar). C'est donc simultanément au laps de temps énoncé dans le premier livre que s'ouvre le second. Dès les premières phrases, le lecteur est informé de ce qui s'y déroulera. Toute la tension narrative se trouve alors évacuée de cette première page qui se fonde pourtant sur un espoir poignant, celui pour Abdenouar de revoir son père. Nous comprenons alors que ce n'est pas la tension narrative qui importe, mais davantage le discours suscité par le parcours. Peu importe de savoir si le père reviendra ou non, seule compte l'énonciation du « trouble » et de la rupture provoquée par le bannissement de la famille. Ce « trouble » perceptible dès l'ouverture même du livre s'exprime par la mise en image d'un creux : « comme un puits brusquement creusé ». D'emblée se réalise la politique annoncée par le titre du livre : il s'agit pour l'auteur de mettre en forme l'absence – *les absences ?* – par la création d'images suggérant déjà ces absences. Dans cet extrait, nous pouvons en dénombrer deux : le pays (puisque Abdenouar découvre une nouvelle ville) ; et le père. Le vocabulaire choisi s'attache ainsi à rendre compte de ces absences par un jeu de contreponds entre le *vide* et le *plein*. Alors que le plein se caractérise par la présence de la ville, de ses lumières et de ses rues, le vide, lui, se caractérise par la mise en mots de la sensation provoquée par la situation. Alors même que le narrateur arrive dans une nouvelle ville, l'accent est mis sur son départ (« en quittant la gare » / « ce pays vers lequel j'étais envoyé »), manière sans doute de ne pas exprimer la façon dont il remplit le nouveau lieu, mais plutôt la façon dont il a vidé l'ancien, l'Algérie. A noter encore le choix de tournures passives qui démontrent bien qu'il s'agit là d'une situation subie, et non d'une volonté délibérée pour le personnage de se trouver en ce lieu. Mais paradoxalement, dans un même mouvement le vide creusé par le départ appelle un étrange effet de plein : « une pensée trouble était en moi [...], une pensée qui emplissait la nuit et ce lieu ». Le verbe « emplir » se rapporte étrangement au « puits creusé ». Comprendons que l'absence ne se dilue pas dans un puits qui serait oublié,

mais davantage, elle remplit ce trou, faisant remonter à la surface les troubles provoqués. Nous pouvons dès lors noter deux mouvements contradictoires dont l'un consiste à remplir le lieu nouveau à investir, contrebalançant le second qui, lui, consiste à vider ce même lieu de ses présences nouvelles. Les espaces vacants laissés par ces creux semblent alors servir de réceptacles faisant se remplir le puits d'absences. Le texte s'oriente donc vers l'énonciation d'un langage ambivalent oscillant déjà entre deux sphères opposées : l'une nouvelle, emplie par le langage et les troubles ; l'autre, ancienne, vidée de la présence de la famille exilée. Cette ambivalence, cette oscillation permanente entre le plein et le vide, entre les plis et les creux se lira alors dans l'ensemble du texte à suivre, mais encore dans l'ensemble de la trilogie. Puisque les personnages sont exilés, puisqu'ils ont vidé le lieu originel de leur présence, ils parleront comme pour combler ses creux. Mais encore, comme pour en creuser de nouveaux, comme pour creuser à son tour le lieu de la nouvelle présence où ils se sont retrouvés malgré leur volonté : l'Europe, lieu de l'exil.

Les textes s'organisent alors en une succession de *creux métaphoriques* : langagiers et génériques, mémoriels et historiques. Le recours à une écriture qui se creuse typographiquement et grammaticalement à mesure qu'elle se construit, marquant un profond refus de s'inscrire dans une langue ou dans un genre définis, est la première marque de cette rupture. La langue est en exil, trouant le livre par son absence, ou inversement, par sa présence altérée. Les pages qui suivent l'introduction de *Mémoire de l'Absent*, à l'image de l'ensemble de celles de la trilogie, se caractérisent alors par leurs creux. Elles se vident paradoxalement à mesure que nous avançons dans la narration. Pour illustration, ces quelques mots lâchés dans le vide de l'une d'entre elles :

C'est ainsi

:

(Farès, MA, p. 39)

La répétition de ces pages vides au cours de *Mémoire de l'Absent* (p. 42, 44, 45, 46, etc.) et plus généralement dans l'ensemble de la trilogie, procure ainsi la sensation de se trouver, étrangement, *en présence d'absences*. Abdenouar est présent, puisqu'il parle, il narre. Pourtant dit-il, c'est là un « un ailleurs où je ne suis pas, non, – réellement – : je n'y suis pas » (MA, p. 59). Sa présence est avérée, *pourtant* il n'est pas là, absent. Ainsi l'exil réel, celui de son corps se mouvant d'Alger à Paris, s'intensifie-t-il en un exil intériorisé :

puisqu'il ne peut plus être présent sur le territoire de ses origines, il prolongera cette première absence – réelle – en une seconde, métaphorique.

Par ailleurs, comme l'a remarqué Karine Chevalier dans son article portant sur « la fonction poétique et politique des “absents” dans l'œuvre de Nabile Farès »<sup>12</sup>, ces *creux métaphoriques* (que la chercheuse désigne par le terme « trou ») sont les résurgences de blessures causées non seulement par la situation d'exil, mais encore par la situation historique et politique du pays d'origine, l'Algérie :

C'est à partir d'un point de vue exilé dans tous les sens du terme, de la géographie, de l'histoire, du langage, que le récit farésien écrit et lit les absents, ces espaces vides laissés par la guerre, la colonisation, la violence, la folie. Son projet est d'être « à la fois en marge et dans la révolution algérienne ». Cette révolution est la cause de ces trous par les changements brusques entraînant l'exil, la perte des repères [...].<sup>13</sup>

La mise en œuvre d'une écriture qui creuse et désemplit les pages du livre permettrait donc de mieux rendre compte d'une situation politique et historique d'un pays lui-même déchiré et morcelé. Effectivement aucun repère ne sera donné, forçant le lecteur à aller creuser lui-même l'Histoire afin de combler les « trous » qu'elle a laissés. Il ne semble par conséquent pas possible de lire l'œuvre farésienne sans prendre en compte cette dichotomie qui se joue entre *absence* et *présence* : une Histoire, présente et pesante, écrase les présences initiales jusqu'à les faire disparaître, jusqu'à en faire des absents. Mais du même coup, le langage permet de retourner cette situation, puisque la présence de l'Histoire s'y efface, ne laissant plus place qu'à l'expression des exils et des désarrois dans leurs plus strictes intimités. En somme, par ces mouvements étranges de l'écriture, la présence de l'Histoire vient creuser les espaces, vidant les territoires de leurs populations, alors que dans un mouvement contradictoire, les absents engendrés – les exilés – viennent immédiatement emplir les espaces laissés vacants, par leurs mémoires, par leurs paroles.

Lire les creux, lire les silences qui se disent *pourtant*, c'est porter attention à la parole de l'exilé – il y dit *qui* il est – alors que lire les plis, ce qui survient *malgré tout*, c'est porter attention à ce qui a provoqué les exils : ses causes historique, sociales, etc.

---

<sup>12</sup> Karine CHEVALIER, « La fonction poétique et politique des “absents” dans l'œuvre de Nabile Farès », in Charles BONN (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives (Tome 1 des actes du colloque « Paroles déplacées »)*, Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 285.

Dans *Mémoire de l'Absent*, par l'emploi répété en quelques pages seulement du terme « effraction », Abdenouar synthétise les plis et les creux de sa situation (nous soulignons) :

Mère pleure dans ce pays où nous pénétrons par effraction (p. 23)

Effraction ? Nous pénétrons par effraction dans cette ville, de la même manière que, voilà déjà quelques temps, nous avons dû tout aussi bien vivre par effraction dans notre première ville. (p. 24)

Je sais que c'est cela notre malheur, en plus de la perte et du délire : avoir vécu dans l'effraction. (p. 24)

Oui. Dans cette effraction où se trouve noué mon être, en cette recherche désespérée du jour de la mort ma colère et ma vie ; oui, cette effraction où je demeure, dans la cassure dans du monde, violence nouée au corps ou habitudes : d'autres moi-mêmes, car c'est ainsi que je dus vivre hors du lieu, dans le découpage du lieu, en cette nature étrangère de la ville ou du voyage, à plusieurs dimensions et éloignements de cette approche ou vérité [...] (p. 25)

et si certaines fois je pense à être autre chose que ce que je suis « réellement »  
c'est par effraction que j'y pense  
oui, par effraction (p. 27)

(Farès, *MA*)

Cette énumération accumulative sur quatre pages seulement a pour effet de mettre en relief les paradoxes de la situation du personnage : il entre dans un pays comme un clandestin, par « effraction » ; alors qu'il avait précédemment vécu dans son ancien pays, encore, par « effraction ». Il est un apatride à tous les niveaux, puisque ni l'ancien, ni le nouveau territoire ne lui proposent un ancrage identitaire, culturel ou social. Il n'a dans l'un comme dans l'autre aucun statut, si ce n'est celui de clandestin. Mais la clandestinité est-elle un statut ? Rappelant à son souvenir sa vie passée au Clos-Salembier, le quartier d'Alger dans lequel il a grandi, « lieu où la colère et le mutisme vagabondèrent avant de franchir l'étroite ligne coloniale » (p. 21), il nous confirme les raisons de son absence au monde : « [il] appartenai[t] à l'ombre de la ville » (p. 21) qui lui a été dérobé par le fait colonial.

Les exilés de la trilogie farésienne n'appartiennent à aucun monde. D'où la nécessité peut-être d'en (re)créer un autre par le langage. La *Découverte* dont parle le titre de la trilogie du *Nouveau Monde* serait alors celle d'un territoire renversant la triste modernité de celui de l'origine, de celui de l'enfance, du « Clos-Salembier Ecueil du monde Nouvel Espace Ile et Colline où venaient buter tomber les déchets de la vie moderne la vie conquise la vie la vie sous-vie » (p. 20). Se déployant en révélations et en accusations successives, celles des troubles de « l'effraction », celles d'une modernité coloniale et de la « prolifération galopante de l'enfance dans les endroits mal nourris de la terre » (p. 20), l'écriture farésienne sort des gouffres les voix jusque là silencieuses en leur offrant la possibilité d'appartenir à la patrie de son langage. Nous repensons ici à la « sépulture » offerte à Abdenouar. Elle est l'image d'un gouffre dans lequel il repose désormais, mais de ce gouffre s'échappe sa voix, comme pour venir peser sur les protubérances déshumanisantes de l'Histoire qui l'y avait plongé.

#### *Les reviviscences*

Dans l'œuvre farésienne, la situation des exilés est directement liée à un état de fait historique. L'exil s'y lit d'abord sous cet angle, puisque la conjoncture politique de l'Algérie, dans son rapport à la France, rend les personnages apatrides. A partir de là, se succèdent d'autres formes d'exils : les processus d'acculturation dont font état les voix en présence dans la trilogie, puis leur difficultés à se situer dans leur rapport au monde et à l'autre par le discours, sont consécutifs à la première perte, celle due à l'éloignement forcé de la patrie, du territoire national identitaire. A cause de la perte de la racine nationale, les exilés sont plongés dans un gouffre qui fait d'eux des êtres acculturés perdus entre les espaces de leur parcours, le discours étant alors la mise en mots de cet état. C'est par conséquent la perte de la racine qui est à la cause du dire : puisque l'origine est absente, le langage se propose de la faire revivre de manière imaginaire, artistique et littéraire. Cette démarche semble être symptomatique de la formulation des exils puisque, comme nous le verrons plus tard, elle se lit également dans les œuvres de Jean Lods, de Jean-Marie G. Le Clézio et de Monique Agénor.

Le principe d'une reviviscence par la parole du premier lieu identitaire, de la racine, semble en effet régir chacune des autres œuvres de notre corpus. Flagrante dans l'œuvre lodsienne, elle se lit notamment dans *Le Bleu des vitraux* par la stratification des causes de l'exil. Le livre, avant de rendre compte d'un exil total et troublant, met d'abord en mots une succession d'exils. Dans ce roman, la première strate se lit dans les liens qui unissent

Yann (enfant) et sa mère. Les deux personnages vivent sous un joug familial serré qui rend complexe leurs rapports. Par la lecture de ces rapports, nous pouvons relever les moyens employés par l'auteur pour conter la manière dont s'opérera la rupture progressive entre le fils et la mère... dont s'opérera la marche progressive d'une première expérience de l'exil à une même sensation devenue globale, plus forte, moteur de l'écriture. C'est là le reflet d'un cheminement, à savoir celui de l'enfouissement progressif du personnage dans une succession d'expériences de ruptures qui fondent son exil.

Dans ce roman, la première expérience vécue comme une rupture profonde est celle de l'éloignement, de la distance qui sépare l'enfant de la mère. C'est en ces termes que Yann questionne l'ambiguïté de son rapport maternel : « Pourquoi me vois-je toujours à distance de l'objet de mon désir comme si mon plaisir naissait de l'amertume de cette séparation ? » (p. 59). Se remémorant un souvenir d'enfance, il décrit la manière dont il avait vécu, un jour, son départ du domaine de Bois-Rouge. Yann n'est alors qu'un enfant, et pour le sortir du cloisonnement familial, son père l'emmène rencontrer un autre enfant, Bozzo. Mais alors même que le départ n'est que provisoire, l'enfant vit avec beaucoup de difficultés ce moment : « Et Yannou, à genoux sur le siège, contemple à travers la lunette arrière la maison blanche qui rapetisse et sa mère que le nuage de poussière rouge efface peu à peu ». Puis, ajoute-t-il : « La route qui s'éloigne de Bois-Rouge est alors celle de l'exil » (p. 63). Ce n'est pas tant un « plaisir » qui naît de « l'amertume de la séparation » que le discours même : cette distance est nécessaire à la prise de conscience, et par là-même à l'enclenchement de la parole. Sans elle, il n'y aurait pas de *trauma*, pas plus qu'il n'y aurait de mots pour le dire. En somme, c'est parce qu'il se voit à distance de « l'objet de [son] désir » que le narrateur éprouve le besoin de discourir sur cette « séparation ».

Le rapport à la mère, l'éloignement et la déchirure profonde qu'elle provoque, pourrait être analysé avec les outils proposés par la psychanalyse. Mais, il nous semble que ce type d'analyse, relevant davantage de l'analyse d'un pathos de l'auteur plutôt que de son œuvre, ne permettrait pas d'apporter toutes les réponses aux interrogations posées par notre lecture. Car ce n'est pas en soi le rapport à la mère que nous voulons étudier, mais par la lecture de ce rapport, rendre compte du processus qui façonne, dans l'écriture, l'exil : comment le rapport à la mère permet-il de mieux comprendre l'exil ? En quoi ce rapport ambigu intervient-il dans la mise en forme de l'exil ? Le véritable *objet du désir* n'est-il pas l'île qui a porté la mère et l'enfant ? Or, il y a effectivement mise à distance de l'île, rupture et séparation, puisque c'est du continent que s'échappe la voix de Yann, exprimant son « amertume » d'être désormais un adulte, de ne plus être l'enfant qui, lui



seul, a pu vivre sur l'île et connaître la mère. Pour ce faire, la prise en compte du substrat biographique ne peut suffire. Nous devons prendre en compte les interactions de cette expérience entre les situations géographiques (les rapports du personnage à son espace) et historiques (les rapports du personnage à son temps) du personnage. Nous proposons donc de lier le rapport maternel à l'inscription spatiale et temporelle dans laquelle s'inscrit inévitablement l'œuvre. Comme nous l'avons précédemment constaté, il semble effectivement difficile de penser les troubles suscités par les exils lodsiens sans les rattacher à la situation qui les façonne ; ils font partie d'une même maille composée à la fois des fibres maternelles, familiales, géographique *et* historiques. Toutefois, ce peut être là l'ébauche d'un pont à construire qui, selon une lecture freudienne ou lacanienne, pourrait permettre de lire conjointement le rapport maternel exprimé ici avec des textes tels que *Ma mère* de Bataille<sup>14</sup>, *Une phrase pour ma mère* de Prigent<sup>15</sup> ou encore *À la recherche temps perdu* de Proust<sup>16</sup>. Ce dernier présentant entre autres l'intérêt de pouvoir relever les processus qui dans les textes de Proust et de Lods, par le biais du rapport à la mère, conduisent les écritures à se mouvoir entre différentes sphères, à errer entre passé et présent dans le discours d'un temps désormais révolu<sup>17</sup>. Il ne s'agit pas là précisément de notre sujet, et par crainte de trop nous en éloigner, nous ne nous y attarderons pas davantage. Cependant, peut-être que cela pourrait faire l'objet d'une étude à part entière...

Pour en revenir au texte de Lods, en somme, le livre ne semble pas délibérément s'inscrire dans un rapport exclusif à la mère, mais dans un rapport à l'espace investi par la mère. Il raconte la manière dont elle l'a vidé, ou peut-être à l'inverse, la manière dont il se vide de cette présence. D'ailleurs, nous pouvons noter que dès lors que l'éloignement a eu lieu, alors que la désignation « maman » était récurrente dans les premières pages du texte, le nombre d'occurrences diminuera jusqu'à ne plus laisser place, pour désigner la même figure maternelle, à un prénom : « Anne-Sylvie ». L'éloignement maternel se lit donc déjà par une dénomination qui témoigne de la rupture. Cet éloignement s'en trouve encore renforcé par le fait que, au yeux de sa mère, l'enfant n'existe pas. Du moins, c'est là la sensation qu'il éprouve. Adulte, se trouvant à la veillée funèbre de sa mère, Yann imagine sa mère *se réveiller*, « enjamber le cercueil », et lui dire :

---

<sup>14</sup> Georges BATAILLE, *Ma mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

<sup>15</sup> Christian PRIGENT, *Une phrase pour ma mère*, Paris, P.O.L., 1996.

<sup>16</sup> Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954.

<sup>17</sup> Pour plus d'attention à cette piste de recherche évoquée ici, nous pourrions conseiller la lecture de l'article de Esther Telermann (qui porte entre autres sur les textes de Bataille et de Prigent) : « Tuer la mère », in *Association Lacanienne Internationale*, Freud-Lacan.com, <[http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url\\_article=etellermann200606](http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=etellermann200606)>, (2006).

- Comme tu as grandi, Yannou ! Tu es plus vieux que moi maintenant, j'ai failli ne pas te reconnaître !

- Comme toujours, maman ! lui répondis-je avec une rancune venue de loin.

Mais, déjà distraite, son regard me quittait, contemplait sans la voir l'assemblée pétrifiée de stupéfaction. Cette cécité ne provenait pas de la situation où elle se trouvait, mais de ce don particulier qu'elle avait toujours eu et qui lui rendait transparentes les choses. Qui me rendait moi-même transparent à elle : debout, alors, devant le pliant où elle était allongée à l'ombre des bougainvillées, je soupçonnais ses yeux, que mon insistance avait enfin détachés du livre où ils étaient fixés, de passer à travers moi pour contempler dans mon dos les nuages qui alourdisaient le ciel au-dessus de l'océan Indien [...].

(Lods, *BV*, p. 54-55)

L'ironie de la réplique de « Yannou », accentuée par cette description du regard de sa mère qui passe au travers de son corps comme au travers d'une chose « transparente », précise la nature et la profondeur de la déchirure. Si s'éloigner de sa mère est pour l'enfant un « exil », être en sa présence l'est déjà tout autant. Il n'existe pas aux yeux du seul personnage pour lequel il aurait voulu retrouver toute son « opacité » (p. 56). En revanche, le langage dit bien combien le paysage existe à *sa place* : la description se nourrit davantage des éléments du décor dans lequel il se trouve, portant ainsi l'attention du lecteur sur « l'ombre des bougainvillées », sur les « nuages » ou sur le « ciel au-dessus de l'océan Indien ». Cette inconsistance dont il se souvient, et qui est la cause originelle de son trouble présent, lui fait prendre conscience de la nécessité de combler le vide qui le caractérisait face à sa mère. Sans la parole, « Yannou » n'existerait pas ; il serait définitivement perdu dans l'étendue du paysage qui faisait face à sa mère et auquel il se confondait. Et produire un discours sur cette « cécité » d'une part, et cette transparence de l'autre, permet de restituer sa présence, de rendre enfin opaque – pour le lecteur et pour lui-même – l'enfant qu'il était alors. Mais du même coup, cette restitution le force à s'exiler : pour faire revivre l'enfant dans les temps révolus de son histoire intime (celle de son enfance), il doit désertier son présent. Comme nous pouvons le lire dans l'extrait présenté ci-dessus, par l'éveil d'un fantasme (celui de voir sa mère sortir du cercueil dans lequel il ne veut pas la voir se reposer), le narrateur glisse du présent au passé. D'abord parce que sa mère, échappée de « sa boîte » (p. 54), promène son regard sur l'assemblée mortuaire, ensuite parce que son absence de regard sur lui, le fait se remémorer ses expériences

passées. Il glisse ainsi du présent au passé, vidant un temps de sa présence tout en en remplissant un autre... s'exilant vers son enfance. Mais, la « distance » (p. 131) entre l'adulte qu'il est, et l'enfant qu'il était, est telle qu'il ne semble possible pour lui de concevoir le « Yannou » de ses souvenirs comme un lui-même : « [...] Nous traînons le passé avec nous comme s'il constituait une preuve de notre existence sans même nous rendre compte qu'à peine détaché de nous il a cessé de nous ressembler » (p. 131). C'est que, dit-il, l'enfant qui parle n'est pas – n'est plus – Yann, l'enfant qui parle est un autre Yann, une réminiscence de Yann. Un étranger qui a son langage propre, mais qui s'exprime au travers d'un même corps, celui de son âge adulte :

Je le vois, et pourtant est-ce bien moi ce garçonnet immobile devant sa mère allongée sous l'ombre pourpre des bougainvillées [...] ? J'ai du mal à dire « je » en parlant de lui, car j'ai tant oublié de ce qui le concerne, je sais tant de choses que lui-même ne sait pas encore, je le regarde de si loin qu'il me paraît un étranger par lequel j'aurais passé un jour.

(Lods, *BV*, p. 55)

Effectivement, mis à part sous la forme de discours indirects rapportés, jamais l'enfant ne sera désigné par le pronom de la première personne du singulier. « Je » n'est que l'adulte, ce qui a pour effet de scinder le personnage en deux entités distinctes : celle du présent et celle du passé. « Yannou », celle du passé, est « un étranger par lequel [Yann aurait] passé un jour » ; il ne s'agit plus du même personnage dans deux époques de sa vie, mais de deux personnages distincts, autonomes, liés par une même mémoire. L'enfance était une autre vie, une *vie-étape*, préparant celle actuelle du présent. Par le choix d'un seul et unique « je », c'est une double identité qui prend corps dans *Le Bleu des vitraux* ; double identité dont la seconde n'est en fait que la réminiscence de la première. C'est par conséquent au choc de sa transparence que l'absence de l'enfant est devenue présence, que son mutisme est devenu langage. Cette transparence lui a imposé la nécessité de dire, de révéler l'invisibilité de son corps produit sous l'effet de la « cécité » de sa mère. Mais du même coup, en choisissant de rompre le silence qui enveloppait sa transparence, en choisissant de le dire, il se dédouble. Puisque l'enfant n'a pas existé aux yeux de sa mère, l'adulte le lui imposera. L'exil, pour le narrateur du temps présent, est alors l'évasion vers un passé, celui de l'enfance, pour en dénoncer les souffrances et les silences. C'est parce qu'enfant il était déjà exilé, parce que le regard de sa mère l'avait refoulé dans le paysage

de l'île, qu'il éprouve aujourd'hui la nécessité de manifester sa présence. Il commence donc par (re)prendre possession de son corps d'enfant jusqu'à en creuser son présent, en s'y retirant, pour aller emplir l'espace qu'il n'avait finalement jamais occupé, celui de son enfance ; le Yann adulte, par son langage, fait de lui-même une reviviscence de l'enfant qu'il était.

Le personnage qui narre *Le Bleu des vitraux* n'est pas plus réel que celui qui est l'objet de sa narration – l'enfant – puisqu'il est précisément une réminiscence de cet enfant, puisqu'il est l'incarnation de l'enfant *qui n'avait pas pu*, mais qui peut désormais se dire. L'idée d'une clandestinité de l'exilé, tout comme chez Nabile Farès, se profile là puisqu'un personnage *étrangement* « étranger » (il s'agit du même individu dans deux temps différents) prend possession d'un corps autre, dans un autre temps, pour se conférer par le discours l'opacité qu'il n'a jamais eue.

Ce roman montre que l'exilé lodsien est une métamorphose de lui-même, l'incarnation adulte de l'enfant qu'il était. Ce processus, par ailleurs, est nuancé dans l'une de ses œuvres qui présente également un dédoublement de l'être. Dans *Quelques jours à Lyon*, pour se souvenir, le narrateur se métamorphose encore. A la différence que, dans cette œuvre, le double créé n'est plus la face adulte d'un même individu, mais la progéniture d'un autre : lors d'un *pèlerinage* à Lyon sur la « piste de son père » qu'il n'a que très peu connu, Romain s'aperçoit que « ce qui le liait à ce dernier [...] était d'un autre temps, d'un autre monde » (p. 86). Il s'exile alors de son présent et se plonge dans ce qu'il désigne par l'« autre temps » et l'« autre monde » (p. 86), c'est-à-dire l'enfance réunionnaise de son propre père. Il revit par le discours les expériences vécues par ce dernier comme s'il s'agissait des expériences de sa propre enfance. Les processus qui font osciller la narration d'un temps passé au présent sont identiques à ceux usités dans *Le Bleu des vitraux* ou *La Morte saison*, et la différence entre les œuvres réside donc principalement dans le fait que ce n'est plus sa propre enfance qui est revisitée par le narrateur, mais celle d'un autre ; de son père. Signalons à ce propos qu'à partir de *Quelques jours à Lyon*, où l'auteur a mis en scène l'enfance de son père et non plus la sienne propre, à partir de cette rupture, il a cessé de publier. Ce roman est en effet, à ce jour, sa dernière publication.

L'incarnation d'une entité passée dans un corps – langagier – au présent est également ce qui régit les œuvres leclésiennes. Que ce soit dans *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine* ou le *Voyage à Rodrigues*, sur les traces d'autres personnages antérieurs à leur naissance, les narrateurs font tous revivre en eux, par leurs discours respectifs, soit les

vies de leurs propres ancêtres (des grands-parents pour *La Quarantaine* et le *Voyage à Rodrigues*), soit celles de personnages dont ils se sentent proches (les premiers exilés indiens pour *La Quarantaine* encore, et le *Privateer* pour *Le Chercheur d'or*). Révélatrice des démarches usitées dans les deux autres œuvres, le *Voyage à Rodrigues* propose de lire par le biais de la quête d'un *trésor familial*, la réincarnation d'un personnage présenté dans un premier texte (*Le Chercheur d'or*) dans le corps d'un nouveau, petit-fils du premier.

Parti seul sur l'île de Rodrigues pour y retrouver un trésor quêté par son grand-père il y a près de quatre-vingt ans de cela (il s'agit de l'histoire contée dans *Le Chercheur d'or*), le personnage arpente l'île sur les traces de son ancêtre. Dans son parcours il se prend alors au jeu de reconstruire la vie de son grand-père en ce lieu, de l'imaginer en retraçant le parcours de ce dernier : « En suivant ces traces pas à pas, j'ai la sensation de remonter le cours du temps, de renverser l'ordre mortel » (p. 101). C'est ainsi qu'il le revoit alors et qu'il le décrit :

Mon grand-père est assis donc, sur cette pierre plate, tournant le dos au ravin, regardant vers l'estuaire. Il tient comme toujours une cigarette (de tabac blanc, son seul luxe véritable) entre le pouce et le médian, à l'horizontale, comme un crayon, dont il secoue la cendre de temps en temps. Son visage maigre est brûlé par le soleil, ses yeux bleu sombre sont plissés par la lumière qui se réverbère sur les roches de la vallée. Ses cheveux longs, d'un châtain presque brun, sont renvoyés en arrière, et le bas de son visage est caché par une barbe romantique.

(Le Clézio, *VR*, p. 98)

En premier lieu, le choix du temps usité pour décrire le grand-père, le présent, témoigne déjà de la force de sa présence en ce lieu. Véritablement, il ne s'agit pas là d'un souvenir ou de la reconstitution par l'imaginaire des traits du personnage, puisque le narrateur se place avant tout en observateur : il dresse au lecteur le portrait de son grand-père qui se trouve face à lui, sur « cette pierre plate ». En outre, l'emploi d'un déterminant démonstratif, appuyé par un adjectif qui permet d'authentifier l'objet, permet également de créditer la présence du personnage face au narrateur. La description est donc abondante, elle regorge de détails tant sur le physique (morphologie du visage, couleur des yeux, caractère des cheveux) que sur les attitudes (occupation de l'espace, manière de fumer) du grand-père. Par ailleurs, la manière dont il est marqué, « brûlé », par le paysage rappelle encore la durée de sa présence sur l'île. Il l'a habitée, et semble ne l'avoir jamais quittée. Ainsi, faisant face deux générations plus tard à son petit-fils qu'il n'a pourtant pas connu,

en plus d'occuper l'espace, il vient investir le livre : le retrouvant partout, dans chacune des pages, le lecteur s'aperçoit de la confusion grandissante qui prend forme entre les deux personnages dont l'un, pourtant, est absent. C'est que, comme le rappellera le petit-fils :

Celui dont je sens la présence ici est un homme sans âge, sans racines, sans famille, un étranger au monde, comme l'était sans doute le Corsaire dont il cherche la trace. Est-il vraiment mon grand-père ? De n'avoir connu de lui que quelques photos, et cette liasse de documents, de plans et de cartes, curieusement, me rend plus proche de lui. [...] Ici, à l'entrée du ravin, il est encore guetteur éternel, sans le savoir, le gardien que le Corsaire a choisi pour veiller sur son domaine, pour l'aimer et l'interdire à jamais.

(Le Clézio, *VR*, p. 99)

La première phrase énoncée pourrait étrangement se rapporter au narrateur lui-même, car lui aussi est « sans racines, sans famille, un étranger au monde », comme l'était son grand-père. N'est-il alors *que* le narrateur ? N'est-il pas aussi le grand-père ? Cette sensation qu'il éprouve d'être « proche de lui », au fil des pages, se métamorphosera en une fusion des deux personnages. Se retrouvant à son tour à « l'entrée du ravin », le narrateur nous fait nous demander qui est véritablement ce « guetteur éternel » ? Ne serait-ce pas, par le biais de son grand-père, lui-même ? Ne serait-ce pas l'être parlant qui, par son langage, rend compte de l'existence du ravin, le rend pérenne par l'imaginaire ? Il y a ici transposition puisque, comme le confirmeront les pages suivantes, le grand-père et le narrateur se confondront : « peut-être qu'enfin je ne fais qu'un avec mon grand-père, et que nous sommes unis non par le sang ni par la mémoire, mais comme deux hommes qui auraient la même ombre » (p. 102). A la différence des protagonistes du *Bleu des vitraux* (et de *La Morte saison*) de Jean Lods, il n'y a pas dédoublement d'un même être qui se scinde en deux temps de son existence (ou de sa généalogie), mais il y a réalisation du mouvement inverse. A savoir, la fusion en un même corps de deux entités généalogiques. Le narrateur, par son discours sur le parcours de son aïeul, fait revivre, en lui, en son langage, celui qui était l'objet de sa propre quête.

Cette reviviscence du grand-père dans le discours *et* dans le corps de son descendant-narrateur est illustrée dans le texte par une rencontre. Désireux de revoir l'un des hommes qui, quatre-vingt ans plus tôt, avait secondé le grand-père dans sa recherche du trésor, il s'était rendu chez un habitant de l'île, Fritz Castel :

Maintenant, je me souviens de ma première rencontre avec Fritz Castel, en haut de la pointe Vénus. Étrangement, je n'ai même pas été étonné qu'il me reconnaisse tout de suite. Ne savait-il pas que je devais *revenir* ?

(Le Clézio, *VR*, p. 143-144).

« Étrangement », Fritz Castel a immédiatement reconnu le petit-fils de l'homme qu'il avait secondé il y a près d'un siècle de cela. « Étrangement », alors qu'il ne l'avait jamais vu auparavant, il a « tout de suite » su de qui il s'agissait. Étrange encore l'interrogation qui conclut cet extrait : pourquoi l'auteur a-t-il employé – et marqué par l'italique – le verbe « *revenir* » ? Qui est *revenu* ? S'agit-il de l'ami de Fritz Castel, le grand-père, ou s'agit-il du narrateur lui-même, l'homme que Fritz Castel ne connaît pourtant pas ? Bien plus qu'une suggestion, il s'agit d'une évidence : le petit-fils est une reviviscence de son grand-père. Sans doute est-ce là pour l'auteur un moyen de lui conférer, à lui l'homme sans racines et sans famille, une identité, une attache. Et par effet de miroir, si cet état ne peut donner de racines au grand-père, au moins peut-il lui apporter une famille, puisqu'il a une descendance. A force de mettre ses pas là où son grand-père les avait mis, le narrateur, durant sa quête, s'est pris au jeu : errant dans l'île, cherchant désespérément une réponse à son errance et à son manque identitaire, il s'abandonne à la confusion... *qui est-il* ? Il est l'homme qu'il cherche : il est à la fois l'homme du présent qui essaie de reconstruire son passé, et il est l'homme du passé... celui qui fait l'objet de sa quête présente. « Et je sens encore davantage mon étrangeté » (p. 144) confiera-t-il une nouvelle fois avant de comprendre que « La fin de toute aventure est là, figée dans l'éternité » (p. 145)... figée dans l'éternité du discours de l'un sur l'autre, du discours de la fusion de l'un dans l'autre.

C'est donc ce que réalise l'écriture : elle *fige dans l'éternité* la parenté de deux êtres qui se mêlent et se confondent, elle confirme que le trésors cherché *dans* le parcours, *par* le discours, est « l'or de l'immortalité » (p. 145). Et nous disons bien « confirme », puisque déjà le grand-père était arrivé à cette conclusion dans *Le Chercheur d'or*. Mais cet « or » a un prix, et la monnaie d'échange en est l'exil. Les personnages n'ont pu parvenir à le trouver que parce qu'en plus de s'être déracinés, d'avoir erré sur le sol rodriguais, ils se sont plongés dans un exil intérieur – *généalogique* – proposant au fil des œuvres de réincarner leur descendance.

Bien que les modalités de la survivance des voix mémorielles diffèrent dans chacune des œuvres de notre corpus, il est un point commun qui les fait toutes se rejoindre

sur un même plan : Nabile Farès, dans la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* invoque au travers des voix des personnages présents, celles disparues de leurs mémoires nationales ; Jean Lods fait se scinder le corps d'un « je » qui se cherche en deux entités distinctes, celles de l'enfance et de l'âge adulte d'un même narrateur dont le présent est réminiscence du passé ; Jean-Marie G. Le Clézio s'attache à la survivance des mémoires généalogiques d'ancêtres au travers des corps de leurs descendants qui poursuivent et achèvent les quêtes respectives ; et enfin Monique Agénor, dans un *Comme un vol de papang'* notamment, propose de réincarner une grand-mère défunte dans le corps désormais habité de sa petite-fille. Tous ces textes font donc état de creux mémoriels dûs à des plis, des pressions familiales et/ou historiques, que les narrateurs tentent de combler par l'énonciation de leurs troubles. Ces creux les poussent à s'exiler de leur présent, de leur corps, pour réinvestir les dimensions passées de leurs origines familiales et/ou nationales. La rupture provoquée par la perte de la racine, c'est-à-dire ce qui effectivement *fait défaut* dans chacun des textes, appelle donc les êtres au présent à générer une parole sur cette perte. C'est là semble-t-il leur exil : en plus d'avoir perdu tout repère par rapport à une spatialité, ils ne parviennent pas à se fixer dans leur temps, métamorphosant leur langage en une expression symptomatique de leur situation.

Toujours en mouvement, entre des sphères spatio-temporelles passées et présentes, leur langage révèle la présence d'exils qui leurs sont antérieurs, qui ont pris forme bien avant leurs naissances respectives. Tout comme il est souligné dans *La Quarantaine*, chacune des sensations d'exil exprimées est consécutive à « des générations d'exil ». Des exils générationnels et originels, donc, qui ont fait que, aujourd'hui, dans leur présent et en raison de cet héritage, les personnages *vivent comme des morts*, ceux qui les ont précédés : ils ne parviennent pas à habiter leur espace et leur temps, « ils marchent sur la plage, ils cherchent un endroit où habiter » (p. 163). Le narrateur du *Bleu des vitraux*, lui, s'interroge : « la mémoire ne témoigne pas avec franchise du passé, mais y opère une sélection qui justifie et explique le présent ? » (p. 109). Aux « générations d'exil » dont ils sont les prolongements, les voix en présence proposent toutes, en invoquant celles des générations passés, de renverser la situation, de faire le chemin inverse afin non seulement de comprendre les causes des tous premiers troubles, mais encore celles des troubles contemporains. Puisque la mémoire « opère une sélection qui justifie et explique le présent », quel meilleur moyen pour comprendre ce présent que de réaliser un discours sur les parcours qui ont justement fait naître ces mémoires ? que de révéler au grand jour les mémoires jusque là absentes, enfouies, sous la pression des présences écrasantes ? Entre la



mise en mots des voix mémorielles et la mise en scène des corps exilés, l'écriture se met alors elle-même en mouvement, oscillant incessamment entre passé et présent, entre les multiples frontières traversées (réelles et imaginaires), refusant de se fixer dans un espace trop strictement défini.

### ***Ruptures temporelles et spatiales***

#### *Exil / Migration : enjeux terminologiques*

Le mouvement que nous venons de relever dans nos oeuvres, celui de l'exil, est confronté dans certaines d'entre elles à un problème de terminologie. Les enjeux contemporains ont fait se mouvoir de nombreuses populations entre diverses frontières du globe, ce que racontent, par le biais de leurs expériences propres, nos auteurs. Le terme « exil » apparaît alors de manière récurrente dans chacun de nos textes, mais il en est un autre, notamment présent chez Farès, qui tend à modifier la nature de ces mouvements relevés ; il s'agit de la « migration ». D'après *Le Petit Robert*, la migration est un « déplacement de populations qui passent d'un pays à un autre pour s'y établir »<sup>18</sup>. Dans chacun des textes de notre corpus, il y a effectivement passage. Mais celui-ci ne se réduit pas qu'à un passage géographique de frontières nationales (entre des « pays »), puisqu'il y a encore passage entre des temps, des mémoires, etc. De plus, si la « migration », comme l'indique la définition du dictionnaire, induit une fixité, un établissement du *déplacé* au sein d'une autre frontière nationale autre que la sienne, il semble en être autrement de l'expérience de l'exil. Y a-t-il dans ce cas, véritablement, fixité ? Certes l'exil et la migration se confondent par la mise en œuvre d'un mouvement, mais ce mouvement induit-il nécessairement dans les deux cas une *fixité dans un autre pays* ?

Cette recherche actuelle s'inscrivant dans la continuité de mes précédents travaux universitaires de Maîtrise puis de D.E.A., il me semble important de revenir sur quelques maladresses passées, notamment une, terminologique, concernant justement « l'exil ». Ma première lecture des œuvres du corpus fut celle du Livre I de *La Découverte du Nouveau Monde* de Nabile Farès (*Le champ des Oliviers*) bien que mon travail ait porté sur l'étude du Livre III. En effet, pour un travail d'approche il m'a semblé plus pertinent de porter

---

<sup>18</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, *op. cit.*, article « MIGRATION », p. 1578.

mon attention sur le plus abouti des trois textes. Il ne s'agit pas là d'un jugement de valeur, mais d'une appréciation faite en fonction de la situation du texte dans la trilogie : il vient conclure l'ensemble. Cette démarche m'a donc permis de lire l'ensemble de la trilogie en me concentrant sur une seule œuvre qui, si elle n'en est pas la synthèse, tout du moins en est l'aboutissement. Mais, il ne m'était pas possible alors de prendre en compte l'évolution sémantique dans la trilogie, du premier au dernier volume. C'est sur ce point que je voudrais revenir.

Me préparant à l'écriture de cette présente étude, je concluais mon précédent travail (portant sur la possible formulation d'un *dire de l'exil*<sup>19</sup> dans des œuvres leclésiennes, lodsiennes et farésiennes) par une citation de Ignacio Ramonet publiée dans un numéro du *Monde Diplomatique* consacré aux *Histoire(s) d'immigration* :

Un vieux proverbe iroquois dit : « *Qui quitte son pays n'a plus de pays. Parce qu'il a deux pays : son ancien pays et son nouveau pays.* » La plupart des personnes entraînées dans l'odyssée de l'émigration vérifient la douloureuse exactitude de ce dicton. Une fois installées dans le foyer d'accueil, elles éprouvent un sentiment à la fois de perte et d'anxiété, d'amputation et de greffe, de manque et d'inquiétude. L'ancien est perdu et le neuf n'est pas acquis.<sup>20</sup>

Ainsi, en conclusion de ce travail de D.E.A. consacré à la thématique de l'*exil*, je mettais en évidence celle de la *migration*... Mais prenant soin de préciser que mon objectif n'était pas de suppléer à celui des sociologues, je sentais bien que le choix de cette citation pouvait poser problème : non pas qu'elle ne témoigne pas de l'expérience de la migration, mais plutôt qu'elle correspondait mal à mon propos : peut-on assimiler (*é-/im-*)*migration* et *exil* ? Ces expériences de la mobilité relèvent-elles véritablement du même mouvement ? Certes, dans chacun des cas, il y a déplacement ; mais le déplacement de la migration est-il celui de l'exil ? Ou encore, peut-être, la migration ne peut-elle pas être l'une des formes des déplacements induits par l'exil ? Celle où, comme semble l'exprimer Nabile Farès, l'être en mouvement ne parvient pas à trouver de nouveau point d'ancrage, condamné à une perpétuelle errance ? Dès les premières pages de la trilogie, au début du *champ des Oliviers*, le lecteur est averti des intentions de l'auteur, du sujet qui sera traité. En exergue à sa première partie, Farès écrit :

<sup>19</sup> Stéphane HOARAU, 2002, *op. cit.*, p. 61-62.

<sup>20</sup> Ignacio RAMONET, « Voyages sans retour », in *Le Monde Diplomatique. Manière de voir*, Paris, mars-avril 2002, n° 62 (Hors série) « Histoire(s) d'immigration », p. 6.

« L'être n'est pas donné à mi-course »,  
disait l'Amin, le Vieux Maître.  
« L'homme est une disposition. Une  
migration, en ce monde. »

(Farès, *CO*, p. 13)

Dès les premières lignes de ce premier opus l'accent est déjà mis sur le mouvement. Rien de donné, rien de figé, ce qui, bien plus que d'annoncer les migrations internes des personnages dans la *fiction*, annonce dès lors un programme d'écriture où les mots mêmes ne seront pas donnés. C'est par conséquent le mouvement amorcé dans ce propos qui caractérise le mieux la parole du livre qui s'annonce : peut-être, comme l'homme, la parole littéraire est-elle une « disposition, une migration » ? C'est donc sur ce terme qui ouvre la trilogie (mais ne la referme pas) qu'il faut, me semble-t-il, porter attention : « migration ». L'auteur annonce sa politique d'écriture, puisque ce terme induit le mouvement dans une œuvre qui, déjà, est elle-même en mouvement.

Cet extrait ci-dessus présenté, le lecteur pourra le retrouver de manière récurrente dans le *champ des Oliviers*, et par la suite dans le troisième volume de la trilogie, par le jeu d'un exergue cette fois mis en abyme, car étant affiché face à un personnage, sur un mur : celui de la chambre de Mokrane vivant ses premiers jours de lucidité *en exil*, à Paris. Le texte est ici présenté sous une forme nouvelle :

En face de lui [Mokrane], sur le mur, écrite en lettres de couleur rouge, une phrase qui marque le temps, la chambre, plusieurs années de sujétions, désirs :  
*l'être n'est pas donné à mi-course.*  
*l'homme est une disposition*  
*une migration en ce monde.*

(Farès, *E&D*, p. 27)

C'est l'occasion alors pour le lecteur de relire ces phrases, et sans doute de les approcher et de les comprendre autrement. Ainsi, l'histoire parcourue du Livre I au Livre III, mais encore le titre même du Livre III (*L'exil et le désarroi*) permet de préciser d'une manière différente le sens de cette énigme. Elle semble livrer sa réponse dans les quelques pages précédant son apparition dans le troisième volume :

C'est peut-être ainsi qu'il nous faut voir les choses et le temps, les choses et les mots : perceptiblement la réalité s'inverse d'elle-même ; les choses et les mots atteignent des degrés puis des impossibilités de reconnaissance véritable.

C'est pourquoi :

Exils et Découvrements

Pouvoirs et Renoncements

Patrie et Turpitudes

Tout est jeté sur Nous

en Vrac,

comme des vêtements

sans lendemain,

et Nous voilà Errants

– *devenus Errants* – à des milles du chemin accomplis, développant des idées, et des raisons, pour comprendre le hiatus, et l'effondrement, les massacres et les négations issus des multiples carences de la durée et du mensonge.

(Farès, *E&D*, p. 15)

Des premières lignes du Livre I de *La Découverte du Nouveau Monde*, à celles du Livre III, un premier mouvement semble s'opérer, un premier déplacement terminologique où, en lieu et place de « migration », apparaît le terme de « exil ». Les « multiples carences de la durée et du mensonge » ont conduit l'homme à l'errance. « Errance » qui est parcours, non pas sans fin, mais dont la possibilité de finitude est encore trop lointaine. « Errance » qui contribue ainsi à préciser le sens des « Exils » : il s'agit là d'un parcours dont la possibilité d'accomplissement est incertaine, et donc d'un parcours sans réelle possibilité de fixation, d'ancrage, dans un lieu précis. Or, ancrage et fixation sont justement ce qui en premier lieu caractérisent l'expérience de la migration : la migration supposant que l'homme parte de quelque part pour se poser autre part ; l'exil supposant l'errance, l'absence de point d'ancrage. A ce propos, les protagonistes de chacun des textes de la trilogie farésienne ne sont pas des sédentaires, puisque en perpétuel mouvement, toujours, entre les champs absents de leurs dimensions passées, et ceux présents du désœuvrement et de l'errance. Penser la trilogie de Nabile Farès en terme de progression – et c'est bien là un ensemble programmatique s'inscrivant dans une continuité en devenir – permet de trouver dans le dernier livre de la trilogie les éléments de réponse aux non-dits du premier : ainsi, contrairement à la migration, l'expérience de l'exil semble mieux répondre au développement qui tente de mener à la compréhension de ce que peuvent être les désarrois contemporains. L'exil, affirme Farès, est un parcours sans retour,

ininterrompu, où l'être, à la disposition « de la durée et du mensonge », semble ne jamais pouvoir se poser. C'est ainsi que d'une œuvre à l'autre, le sens des mots se précise, *s'inversant d'eux-mêmes*, atteignant « des degrés puis des impossibilités de reconnaissance véritable ». Les dernières pages de *L'exil et le désarroi*, à partir d'une série de textes fragmentés intitulés « Les Exils » (p. 85), amorceront le mouvement final de la trilogie : « Les Exils » (p. 113) est le titre qui clôture *La Découverte du Nouveau Monde*. Le pluriel, encore, démultiplie les possibilités de lecture mêlant les formes réelles et imaginaires, géographiques et ontologiques : « Nombreux / sont les Exils / à l'intérieur de nos / âmes / de nos villages / de nos champs » (p. 84).

Comme l'illustre cette progression notée dans la trilogie farésienne, du *champ des Oliviers* à *L'exil et le désarroi*, toujours, les personnages sont une « disposition », une éternelle migration ; ce qui sous-tend déjà une impossibilité d'ancrage, d'établissement dans un *ailleurs*. Ils sont « *devenus Errants* » à perpétuité, dans un espace et dans un temps inconnus, ignorés, et dont la seule possibilité d'accomplissement réside dans la compréhension des causes de leur situation... compréhension qui ne peut alors se faire que grâce *et* par le développement de la parole. Une parole revêtant à son tour les « vêtements sans lendemain » des « Exils et des Découvrements » ; parole à son tour devenue errante, *en exil*. *A priori*, ces textes nous parlent de migrations – et plus précisément d'émigration – puisque chacun d'eux nous conte le départ pour l'Occident de ses personnages. Mais dans la mesure où il n'y a jamais d'arrivée, de sédentarisation ou d'installation dans un *pays d'accueil*, le terme « migration » se renverse, et se meut en un mouvement plus large, sans fin, en un *exil*.

Au moment où prend corps, en France par exemple, entre autres projets celui d'une *Cité nationale de l'histoire de l'immigration*<sup>21</sup>, il convient de se pencher sur cette notion et sur les nuances qui semblent, dans la littérature, fonder ses différences avec celles de l'exil. Rappelons encore qu'il ne s'agit bien évidemment pas là d'un mouvement spécifique à la société occidentale, mais d'un mouvement plus large, opérant dans l'ensemble des sociétés, des littératures, et parmi elles, celles des francophonies. Comme le souligne Gilles Dupuis dans le *manuel* intitulé *Vocabulaire des études francophones* au sujet de la « littérature migrante » :

---

<sup>21</sup> Cet exemple de muséification d'un *phénomène humain* permet entre autres de prendre la mesure de la prise de conscience collective, au sein d'une nation, des enjeux sociaux, artistiques, etc. induit par le nombre grandissant des déplacements contemporains et de leurs conséquences... Pour plus de précisions concernant ce projet en cours de réalisation, consulter : Luc GRUSON (directeur de la publication), *La cité nationale de l'histoire de l'immigration*, Paris, <<http://www.histoire-immigration.fr/>>, (2006).

Le concept de littérature migrante est apparu, au Québec, au cours des années 80. Il désigne l'ensemble de la production littéraire écrite par des écrivains nés à l'étranger qui, après avoir immigré au Canada, ont choisi de vivre, d'écrire et de publier au Québec en visant une reconnaissance au sein de l'institution littéraire québécoise.

[...] La littérature migrante demeure toutefois un phénomène contemporain, lié au contexte de la mondialisation et de l'immigration généralisée que connaît l'Occident depuis une vingtaine d'année.<sup>22</sup>

Nous voyons que se confirme une approche nationale de la notion de « littérature migrante », puisqu'elle se rapporte à des auteurs immigrés « au *Canada* », publiant « au *Québec* », et « visant une reconnaissance au sein de l'institution littéraire *québécoise* ». L'accent est bien mis sur l'intégration et l'appartenance des auteurs à une nation définie. De plus, citant les travaux fondateurs en la matière de Pierre Nepveu, l'auteur précise encore dans sa définition la pertinence de ce choix terminologique par rapport à celui, plus marqué, d'« Immigrante » :

Ce dernier terme me paraissant un peu trop restrictif, mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation (ce que de nombreux textes racontent ou évoquent effectivement), alors que « migrante » insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. « Immigrante » est un mot à teneur socio-culturelle, alors que « migrante » a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle.<sup>23</sup>

Hormis le fait que ce concept ne désigne que des œuvres littéraires produites au Canada (la notion est née des études du corpus produit dans ce pays), cette acceptation s'ouvre à une problématique plus large : alors même que le « mouvement » veut être sauvegardé, il semble se heurter aux frontières d'un espace clos : une nation, et plus largement l'Occident. Ainsi, dans une acceptation élargie, la « littérature migrante » pourrait être définie comme la littérature interne propre à une région occidentale donnée.

---

<sup>22</sup> Gilles DUPUIS, « Littérature migrante », in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), 2005, *op. cit.*, p. 117-118.

<sup>23</sup> Gilles DUPUIS citant Pierre NEPVEU (*L'Écologie du réel. Mort et Naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 233-234), *ibid.*, p. 119.

Le mouvement existe, mais il se restreint à un seul déplacement : de la frontière d'une nation donnée vers l'intérieur d'une autre. Ce concept tendrait donc à la nationalisation d'une littérature nouvellement entrée dans un pays, dans l'attente de sa possible assimilation au champ plus large de la littérature nationale du *pays d'accueil*. La « littérature migrante » serait donc liée à l'émergence d'une littérature interne, venue du dehors, dans un champ littéraire national déjà établi. Ce qui suppose un processus de fixité, d'émergence, de reconnaissance, puis de nationalisation ; un processus d'assimilation... assimilation qui déjà suppose une hiérarchisation : assimilation d'une littérature émergente *mineure* (venue du dehors) au sein d'une littérature nationale *majeure* (déjà installée). Prend forme alors une dichotomie induisant un rapport hiérarchisant entre ancien/nouveau, entre national/étranger ; ce qui n'est pas sans rappeler celui de dominant/dominé qui régissait déjà les sociétés coloniales et post-coloniales. Dans ce cadre, comment pourrait-on penser le cas de Monique Agénor ou celui de Jean Lods ? Chacun de ces deux auteurs, en s'installant en France continentale, n'ont pas à proprement parlé *émigré*, puisque l'île qu'ils ont quitté est un département français. Ils se sont déplacés entre deux espaces géographiques, mais ils n'ont franchi aucune frontière nationale. Et encore, comment penser le cas de Jean-Marie G. Le Clézio qui, lui, bien qu'ayant traversé de nombreuses frontières nationales, ne s'est jamais fixé en un pays précis et n'a jamais cherché une reconnaissance au sein d'une institution nationale littéraire ? Et qu'en est-il pour Nabile Farès qui n'écrit volontairement pas des histoires d'ancrage, mais inversement qui met en mot les impossibilités d'ancrage *entre le Maghreb et l'Europe* (et non pas : *au Maghreb ou en Europe*). Nous voyons que penser ces mouvements en terme de « migration » pose problème. Faire de ces auteurs des « auteurs migrants », ce serait inévitablement les souder sur un sol national auquel ils n'adhèrent pas de plain-pied, sur lequel ils glissent pour se tourner vers d'autres *espaces*.

Dans le prolongement de l'article de Gilles Dupuis<sup>24</sup>, citons par ailleurs le choix terminologique qui avait été fait en France, notamment concernant l'un des *espaces littéraires émergents*, celui de la littérature beur. Il s'agit de l'introduction des actes d'un colloque qui, en 1994, avait proposé une réflexion croisée sur les littératures et les immigrations en Europe :

---

<sup>24</sup> L'auteur souligne en conclusion l'« intérêt qui s'est manifesté récemment pour la littérature beur et le phénomène de l'immigration en France ». *Idem*.

Le point de départ de ce colloque et de cette réflexion est un phénomène littéraire récent puisque daté d'une dizaine d'années à peine : le roman issu de la « 2<sup>o</sup> génération de l'Immigration d'origine maghrébine » en France et en Belgique.<sup>25</sup>

Pour qualifier ce champ nouveau, il avait été choisi l'expression de « littératures des Immigrations » ; expression élargie depuis la proposition de Pierre Nepveu par un pluriel puisque, comme il est précisé en introduction de l'ouvrage, le colloque voulait traiter de « toutes les Immigrations en Europe, et pas seulement [de] l'Immigration maghrébine »<sup>26</sup>. Du Canada à la France, l'idée d'une *littérature des Migrations* a donc cheminé, jusqu'à « ouvrir des perspectives comparatistes encore peu explorées jusqu'ici »<sup>27</sup> ; à savoir, ne plus se restreindre au seul champ littéraire national (ici français), et par extension, sans doute, occidental. Mais, ce concept migratoire qui suppose un enracinement *ailleurs* (l'*ailleurs* étant dans ce cadre l'Occident) ne semble plus être l'un des traits marquants des productions francophones contemporaines, et comme le signalent les précédents extraits de Nabile Farès, une terminologie n'impliquant pas un enracinement – une assimilation – *ailleurs* semble mieux pouvoir rendre compte des préoccupations littéraires contemporaines : comment *écrire ailleurs* sans pour autant couper le cordon avec son espace originel ? Comment *habiter ailleurs* sans pour autant perdre ses bagages identitaires, tout *en s'adaptant* – et non : *en s'assimilant* – au nouvel espace référentiel du présent de l'écriture ? Et surtout : comment *habiter ailleurs* tout en ne se fixant pas, tout en continuant à se déplacer vers d'autres *ailleurs* ? Mais encore, à l'inverse, comment continuer à habiter un espace mort, car absent, tout en investissant au mieux celui du présent de l'errance ? Rappelons-le, tout comme celles de Nabile Farès, comment penser les œuvres de Monique Agénor et de Jean Lods qui proposent de multiples points d'ancrage entre le continent européen et les îles india-océanes (ouvertes à l'Afrique, l'Asie, etc.) sans les fermer aux seules frontières françaises ? Et de même pour celles de Jean-Marie G. Le Clézio qui, elles, multiplient les points d'ancrage entre Europe, océan Indien, Afrique, Amérique, etc. Les mouvements réalisés par ces auteurs et dont ils témoignent dans leurs textes ne sont pas des mouvements migratoires, puisqu'ils ne visent vraisemblablement pas à l'intégration d'un champ littéraire strictement national, mais

---

<sup>25</sup> Charles BONN (dir.), 1995 (1), *op. cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>27</sup> *Idem.*



semble-t-il, davantage, à la reconnaissance d'un champ littéraire et identitaire pluriel, ouvert à la multitude des espaces traversés.

Afin de préciser ce qui, dans cette démarche, fonde la différence entre *migration* et *exil*, nous pourrions proposer la lecture de l'un des textes réunionnais qui, d'emblée, se pose comme le « témoignage » d'une « immigration ». *Zistoir Kristian, Mes-aventures, Histoire vraie d'un ouvrier en France traduite du créole*<sup>28</sup> narre le parcours d'un homme réunionnais entre deux frontières d'une même nation, la France :

Nous avons pensé qu'éditer l'histoire de Christian en français permettrait de faire connaître, d'une façon un peu concrète, la misère coloniale à La Réunion et la politique française de l'immigration. Car, en même temps qu'un témoignage rigoureux, ce roman constitue une dénonciation.<sup>29</sup>

Dès son avant-propos le texte se place sur le terrain de l'engagement politique. Et, bien qu'au moment de sa publication La Réunion soit sortie du contexte colonial depuis près de trente ans, les auteurs (présentés comme les traducteurs du texte) le pose comme un témoignage de « la misère coloniale » de l'île ; comprenons, de ses résurgences. Kristian, protagoniste éponyme du livre, voyage vers la « “*mère patrie*” » par le biais d'un organisme politique, le BUMIDOM<sup>30</sup>. Ce bureau, nous informe le texte, contribue à « *vider La Réunion de ses forces vives et [à] éviter l'explosion sociale* », ainsi qu'à « *fournir à la France une main d'œuvre bon marché et docile qui sache à peu près parler le français* » (p. 11). Même si les enjeux réels du BUMIDOM ne sont pas censés être liés à une pratique esclavagiste, nous constatons que la perception de ses activités par les auteurs (un « *nouveau négrier* » qui « *fourni[t] une main d'œuvre bon marché et docile* ») est davantage proche de celle des pratiques négrières que d'une simple *mobilité* d'individus d'un département français à un autre. La mobilité, qui est au cœur de ce roman, se lit par conséquent de manière ambiguë : lié aux revendications politiques de l'époque, *Zistoir Kristian*, conte le déplacement d'un Français d'un département à un autre, mais exprime un ressenti similaire à celui de la traite négrière... expérience humaine qui n'a pourtant rien à voir dans ses formes avec une politique d'« immigration ». Pour fuir une existence subie

---

<sup>28</sup> CHRISTIAN, *Zistoir Kristian. Mes-aventures. Histoire vraie d'un ouvrier en France traduite du créole*, Paris, Maspéro, 1977.

<sup>29</sup> *Ibid.*, Avant-propos, p. 5-6.

<sup>30</sup> Le *Bureau des Migrations pour les Départements d'Outre-mer*, créé en 1963, est pensé par les auteurs de l'ouvrage comme un « *nouveau négrier* » (p. 12).

dans les usines sucrières de l'île, et afin de trouver un travail qui ne soit plus déshumanisant comme celui de son père, engagé indien<sup>31</sup>, *Kristian* s'exile pour aller vivre en France, de l'autre côté de la mer, sur le continent européen. Mais ce départ est un leurre et sa situation se dégrade rapidement. Réapparaissent alors les maux de la servitude, non seulement due à une situation sociale précaire, mais encore due à la perte de tous repères culturels. A la fois exilé et immigrant, il se perd dans les méandres de l'administration française qui ne lui apporte aucune aide, tout en étant confronté aux affres du déracinement. « [Les Réunionnais] *ne se doutent pas, ils ne peuvent pas comprendre*, précise l'avant-propos, *qu'aller vers la "mère patrie" c'est en fait s'expatrier* » (p. 11). Paradoxe étrange que de lire une *expatriation subie* dans le parcours d'un réunionnais – donc d'un citoyen français – se déplaçant au sein des frontières nationales. C'est que le « sentiment d'exclusion » sur le continent où il se sent « *étranger* » (p. 9) est renforcé par les enjeux sociaux, économiques et politiques dont il est victime.

Se construisant de manière linéaire, ces « *Mes-aventures* » retracent le parcours de l'expatrié des usines sucrières de l'île à la France continentale. Chaque chapitre conte une étape de sa vie décrivant à chaque fois ses conditions de vie difficiles. Mais, bien qu'il y ait déracinement, dès lors que le personnage aura quitté l'île, l'espace se désintègrera dans l'écriture ; ni de manière réelle, ni de manière imaginaire, le lecteur ne s'y rendra. Il n'y a donc pas oscillation d'une rive à une autre, d'un temps à un autre, mais progression linéaire de l'histoire du personnage d'une administration et d'une mésaventure à une autre. C'est avant tout l'échec d'une émigration et d'une intégration que conte l'ouvrage. Ainsi, bien qu'apparaisse le terme « exil », *Zistoir Kristian* ne semble pas exclusivement porter sur la mise en œuvre de ce mouvement. C'est avant tout l'expérience de la migration et des maux qui lui sont propres qui régissent l'écriture. Il y a une rupture identitaire due à l'éloignement de l'origine culturelle et identitaire. Il y a déracinement, mais ce ne sont pas sur ces troubles que porte le livre ; il porte sur l'échec de l'ancrage dans le nouvel espace, hors de l'île. Nous y lisons effectivement davantage les déceptions liées au désir d'intégration au champ identitaire national (continental) que la mise en œuvre du mouvement du personnage. Ce n'est pas une mise en discours du mouvement, c'est une

---

<sup>31</sup> Après l'interdiction de l'esclavage de 1848, les grands propriétaires réunionnais employèrent des travailleurs sous contrat, des « engagés » (de Madagascar, de l'Inde, de Chine et d'ailleurs...). Notons par ailleurs que si ces arrivées massives d'engagés se situent principalement après 1848, des travailleurs sous contrat asiatiques sont employés dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, à partir de 1828. Pendant vingt ans ils sont donc nombreux à travailler sur les plantations aux côtés des esclaves, et souvent sous les ordres de commandeurs esclaves (voir la thèse d'Hubert GERBEAU : *L'esclavage et son ombre. L'île Bourbon aux XIXe et XXe siècles*, TDE, G. CHASTAGNARET, Université de Provence, 2005).

mise en discours de la déception consécutive au mouvement, une mise en discours de l'échec de la fixation. Par conséquent, le texte s'apparente à une expérience de la migration plutôt qu'à celle de l'exil, puisque le parcours n'est pas mouvance entre des espaces, mais échec d'une fixation ailleurs. Remarquons enfin que l'engagement frappant de ce texte s'inscrit, pour l'éditeur cette fois, dans une perspective éditoriale elle aussi affirmée. Publié dans la collection « La mémoire du peuple », et illustré en première page par une imagerie fortement marquée idéologiquement (un jeune porte-drapeau, debout dans des décombres, tient dans sa main droite un drapeau et dans la gauche un pistolet), cet ouvrage révèle chez l'éditeur la volonté de se porter en faux contre la domination d'un centre (la *Métropole*) sur une périphérie (La Réunion). L'avant-propos du livre mentionne d'ailleurs clairement l'« *“autonomie” revendiquée par le Parti Communiste Réunionnais* ». Ce n'est sans doute pas un hasard si ce même éditeur (François Maspero), un an plus tôt, publiait dans une autre de ses collections, « Voix », le dernier opus de *La Découverte du Nouveau Monde* de Nabile Farès, à savoir *L'exil et le désarroi*. De fait, ce choix éditorial révèle l'engagement de chacun de ces deux textes qui, ne témoignant toutefois pas d'une même expérience, présentent tous deux la volonté délibérée de dénoncer des maux post-coloniaux.

Nous distinguons bien (sans bien sûr nous baser sur un rapport de hiérarchie) les *écritures de l'exil*, toujours en mouvement et jamais fixées, de celles de *l'immigration*, qui mettent davantage en œuvre un ancrage (réussi ou échoué). A l'inverse du mouvement proposé par *Zistor Kristian*, les textes de notre corpus ne témoignent ni n'expriment une volonté délibérée de s'ancrer dans des espaces particuliers. Ils les traversent en d'incessants va-et-vient spatiaux et/ou temporels, réels et/ou imaginaires. Notons encore que, comme l'a souligné Charles Bonn en se référant à la littérature maghrébine d'expression française, dans le cas des écritures « issues de l'Immigration », la « dissémination »<sup>32</sup> et la banalisation de ces écrivains dans le champ littéraire français connotent déjà une fixation, une intégration, dans le champ national. En somme, alors que les textes issus de l'Immigration semblent se fixer à l'intérieur de frontières nationales, ceux nés des exils tendent à les transgresser. Plutôt que d'être une *fixité ailleurs*, l'exil semble davantage relever de passages perpétuels : non pas un passage d'un côté à l'autre d'une frontière, mais des passages au travers de frontières, sans point d'ancrage central,

---

<sup>32</sup> Nous faisons référence à l'article de Charles Bonn : « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents : l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'Immigration », in Jean BESSIERE, Jean-Marc MOURA, *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Champion, 2001, pp. 27-42.

multipliant *des* points d'ancrage reliés entre eux à la manière d'un tissage. C'est en ce sens que, lors de mon précédent travail de recherche, le choix de ma citation de conclusion se référant au mouvement de la migration pouvait nuire à la compréhension de ce qui avait été développé dans le corps du texte. L'*avant* était déracinement, mais l'*après* n'était pas enracinement ailleurs, mais développement, à partir d'une souche, d'une multitude de racines organisées en un réseau. A l'inverse du mouvement unique suggéré par l'émigration ou l'immigration (le déplacement d'un intérieur vers un intérieur autre, et inversement), l'exil substitue des mouvements complexes, refusant la fixité. Il tend alors à placer l'être exilé en situation de disponibilité, ouvert aux rencontres ; ce qui ne semble pas être le cas dans la situation des migrations, puisque dans ce cadre il est avant tout attendu de l'être qu'il se fixe, s'intègre au nouveau *lieu d'accueil*. En ce sens, l'exil ne peut être perçu comme une *fixité ailleurs*, mais comme un *passage*, un mouvement toujours renouvelé, entre les multiples espaces du parcours.

#### *Pour une transgression des frontières*

Mais il convient encore de préciser le sens de l'*ailleurs*, ci-dessus nommé, dans son rapport d'opposition inévitable à un *ici*. Nous inscrivant toujours dans la continuité des travaux de Charles Bonn portant sur la littérature maghrébine d'expression française, nous proposerons à notre tour de ne pas considérer, dans le cadre des écritures de l'exil, l'*ici* comme un centre et l'*ailleurs* comme une périphérie, puisque, nous semble-t-il, les mouvements repérés dans notre corpus témoignent pour chacune de ces notions d'une double inscription : l'*ici* désigne à la fois le lieu présent de l'errance *et* celui de l'origine ; inversement, par ce balancement, l'*ailleurs* désigne tout à la fois l'origine *et* le lieu de l'errance, selon que l'*ici* soit l'un ou l'autre :

On propose donc ici de considérer la Francophonie, moins en terme de communauté d'espaces culturels divers ayant en commun l'usage littéraire de la langue française sans pour autant accéder de plein droit dans l'espace de la littérarité, que comme une sorte de laboratoire dont l'« ailleurs » ne se réduirait plus à sa dimension géographique de périphérie par rapport à un centre, seul « ici » acceptable et norme en tant que tel, mais développerait une sorte de déterritorialisation de la signifiante littéraire.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Charles BONN, « Le personnage décalé, l'ici et l'ailleurs dans le roman maghrébin francophone », in Jean BESSIERE et Jean-Marc MOURA (dir.), 1999, *op.cit.*, p. 137.

Nous voyons donc qu'un rapport centre/périphérie ne pourrait pleinement rendre compte des mouvements narrés chez Farès comme chez Lods, Agénor et Le Clézio puisque, comme nous l'avons constaté, l'*ici* ne se cristallise pas dans leurs œuvres en un lieu fixe. La mise en mots de l'espace du présent peut désigner un *ici*, mais par le jeu de contreponds des imaginaires, il peut simultanément inscrire cet *ici* dans un autre temps, autre lieu. L'exemple de Lods est probant à ce sujet, puisque les narrateurs de *La Morte saison* et du *Bleu de vitraux* investissent tour à tour comme un *ici* le présent de leur âge adulte et le passé de leur enfance, faisant tantôt de l'*ailleurs* un espace passé, tantôt un espace présent. Par conséquent, de même que s'opère dans l'écriture une « déterritorialisation » des corps mouvants, s'opère par l'écriture une « déterritorialisation » de l'écriture : « l' "ailleurs" ne se [réduit effectivement] plus à sa dimension géographique de périphérie par rapport à un centre », mais désintègre les rapports ambivalents des auteurs aux espaces qui leurs sont propres. Le livre devient en soi un centre aux périphéries : il est un *ici* (celui de l'écriture et de la lecture) façonné par la somme des *ailleurs* de son discours. Dès lors que se sont diluées dans le discours, au fil du parcours, les frontières qui organisaient l'espace en un système de centre et de périphérie, le livre peut se libérer des perceptions subjectives et des enjeux idéologiques inévitablement liés à ce système d'opposition binaire.

Nonobstant, si les déplacements inhérents à ces quatre auteurs francophones tendent à gommer les frontières, il semble pour autant difficile de vouloir composer sans celles-ci. A ce sujet, portant sa réflexion sur les enjeux de la francophonie littéraire, Michel Beniamino pose le problème suivant :

Penser la limite de pertinence d'un modèle ou d'une représentation culturelle implique que l'on affronte une question : choisir entre la frontière culturelle comme *a priori* (ce qui semble être le cas du comparatisme) ou bien dire que la frontière est ouverte. Mais, s'il n'y a pas de frontière, comment penser l'objet ? Comparer ? mais comparer c'est d'abord disjoindre des cultures définies comme *a priori* différentes avant de les confronter : montrer la spécificité ou la similitude revient à d'abord entériner une frontière. Faut-il donc alors étudier la « frontière » comme point de passage et de contact, de circulation des hommes et des textes ? Les

écrivains francophones ne seraient-ils – après avoir été des voleurs de langue – *que* des *passseurs* de langues, de cultures ?<sup>34</sup>

L'exil tend vers une transgression des frontières, il n'est par conséquent pas possible de le considérer sans penser une limite. Ce qui définit avant tout l'exilé c'est qu'il est toujours de l'autre côté d'une balise, fut-elle imaginaire. Or, dans le cadre de notre recherche, la problématique de l'exil étant placée au cœur des littératures francophones, il paraît nécessaire de baliser cet espace pluriel ; tout du moins de comprendre s'il peut l'être. Comment en effet poser une limite à un champ littéraire qui en refuse ? Ce qui caractérise les littératures francophones, c'est justement cette absence de frontières qui fait qu'un écrivain, quelle que soit sa nationalité, peut intégrer les champs littéraires francophones. Dès lors, comment définir et penser les espaces qui les composent ? Comment faire de cet ensemble homogène, pourtant morcelé en une multitude de possibilités d'écriture, un tout, sans pour autant en gommer ses aspérités ?

Les littératures francophones donnent à lire, comme en témoigne la composition de notre corpus, des écritures hétérogènes s'articulant toutes autour d'un outil langagier commun, le français. Le point connexe entre toutes ces écritures serait donc l'utilisation d'une langue commune, bien que la manière de s'en servir puisse être variable du fait d'histoires, de vécus et de perceptions différentes. Par exemple, Monique Agénor intègre au français le créole réunionnais, Jean Lods n'écrit pas en présence de ce créole mais s'ouvre tout de même à son imaginaire, et Jean-Marie G. Le Clézio et Nabile Farès, selon des modalités qui leur sont propres, se servent du français pour mettre à jour des histoires qui se sont déroulées en dehors des frontières nationales de la langue. Chacune de ces écritures témoigne donc d'expériences particulières propres non seulement au regard des auteurs (à leur vécu intime, à leur engagement, etc.) mais encore à l'histoire du lieu – des lieux – qu'ils racontent. Toujours, entre les îles de l'océan Indien et le continent européen, ou entre le Maghreb et l'Europe, par les jeux de langues, ces auteurs mettent à jour les incohérences et la fragilité des liens qui unissent le couple Orient/Occident. C'est que, cette fragilité est le fruit d'une Histoire qui s'est imposée de manière écrasante, forçant les uns, sous le poids des contraintes, à se replier dans les creux de leurs mémoires. C'est cette

---

<sup>34</sup> Michel BENIAMINO, in Lieven D'HULST et Jean-Marc MOURA (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 20.

constatation qui, semble-t-il, amène encore Michel Beniamino<sup>35</sup> à souligner la pertinence des travaux d'Edward Saïd :

Ignorer ou négliger l'expérience superposée des Orientaux et des Occidentaux, l'interdépendance des terrains culturels où colonisateurs et colonisés ont coexisté et se sont affrontés avec des projections autant qu'avec des géographies, histoires et narrations rivales, c'est manquer l'essentiel de ce qui se passe dans le monde depuis un siècle.<sup>36</sup>

Puis encore :

Traverser par la pensée et interpréter ensemble des expériences discordantes, chacune ayant ses objectifs et son rythme de développement, ses configurations propres, sa cohérence interne et son système de relations extérieures, toutes coexistant et interagissant avec d'autres.<sup>37</sup>

Tenir compte des « expériences discordantes », tenir compte de la somme culturelle, identitaire et langagière des passés et histoires respectifs, des expériences qui se sont accumulées, pour chacun, en strates inégales, telle est la suggestion d'Edward Saïd. La terminologie proposée par ce dernier permet à la fois de prendre en compte l'aspect global de la francophonie, mais encore les multiples aspérités, plis et creux, qui la composent. Certes, les exils mis en œuvre par chacun de nos auteurs ne sont pas en tous points identiques, mais ils relèvent tous d'un même mouvement, d'un même ressenti, celui de l'étouffante oppression d'une Histoire qui a tenté de s'imposer à eux. Chacun d'entre eux correspond à un vécu particulier mais, comme le précise Edward Saïd, ils se réalisent tous en « coexistant et interagissant avec d'autres » ; il s'agit là d'expériences particulières propres à chacun des lieux en présence, mais il s'agit aussi d'un même mouvement d'ensemble, historique et global, ayant embarqué dans la même *aventure* la totalité des humanités concernées. En somme, la manière de peser diffère, mais le poids est le même. C'est ce dont témoignent les textes pourtant disparates de notre corpus : que ce soit chez Agénor, Lods, Le Clézio ou Farès, une présence oppressante vient former un pli dans les paysages respectifs, poussant les êtres concernés, selon des modalités qui leur sont propres,

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>36</sup> Edward SAÏD, *Culture et impérialisme* (traduit de l'anglais par Paul CHEMLA), Paris, Fayard, 2000, p. 23.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 73.

à vider l'espace encombré (c'est le mouvement de l'exil), afin de mieux pouvoir le désencombrer (c'est le travail de l'écriture). Lire de manière comparative chacune de ces « expériences discordantes », ouvrir les frontières qui jusque là les isolaient dans leurs expériences particulières, permet de mieux comprendre le mécanisme d'ensemble de leur modernité. Dans le cadre des écritures maghrébines d'expression française et celles des îles india-océanes, les expériences relevées chez les premiers permettent de mieux éclairer ceux des seconds, et réciproquement : la mise en œuvre par chacun de ce qui fait défaut, c'est-à-dire la racine, témoigne du désir partagé de renouer avec un temps révolu qui ne veut pas être perdu, celui de l'origine. Les auteurs réinvestissent tous les dimensions passées de leurs origines respectives, tous révèlent au grand jour la douleur provoquée par l'incision de la racine et le désir de ne pas la laisser béante. Tous, par un jeu de contrepoids entre les absences et les présences, tentent de renverser l'ordre établi par la force, en creusant par leur langage le *trop plein de l'Histoire*. Écrire l'exil, c'est alors refuser la fixation de l'être dans un état imposé ; écrire l'exil c'est rester en mouvement, c'est ne jamais s'ancrer en un point fixe, au centre des frontières imposées par les forces dominantes.

Ces frontières sont bien réelles, mais le jeu de la langue et le travail de l'écriture, par la mise en œuvre d'imaginaires solidaires face aux présences oppressantes, permettent de réaliser la cohérence d'un ensemble aux couleurs disparates *et* harmonieuses ; de penser l'ensemble de ces littératures comme un espace unique. Car toutes, malgré leurs « expériences discordantes », sont francophones. Cet espace littéraire est donc – pour faire écho à une formule de Mallarmé – *aux couleurs vives et bariolées*, et offre ainsi, par ses couleurs variées mais mélangées, une multitude de points de rencontres. Nous ne récusons donc pas la notion de frontière sans laquelle il ne semble pas possible d'observer les variations de tons et de couleurs, les déplacements : comme il a été constaté, vouloir penser une circulation suppose la prise en compte, *a priori*, de balises, de repères (géographie, histoire, culture, langue), chacun de ces repères façonnant un imaginaire et un langage propre à son temps, à sa géographie.

La francophonie littéraire est en perpétuelle réinvention et renouvellement, dans la mesure où elle s'élargit sans cesse, non pas sans limites de frontières, mais au contraire, au contact de celles-ci, en les ouvrant parfois illégalement, en les repoussant, en les déplaçant sans cesse, contribuant ainsi à la multiplication *et* à la multiplicité de ses possibilités d'écritures. Ce sont donc les aspérités qui permettent à l'écrivain francophone d'avoir d'autres fonctions *que de passer les langues et les cultures*, comme celles, par exemple, de



proposer une manière autre de percevoir, en s'ouvrant à d'autres manières de penser, mais encore à d'autres manières de dire et d'écrire (l'ensemble de ces données étant régi par les particularités propres, celles façonnées par chaque « expérience discordante », « coexistant et interagissant avec d'autres »). La lecture de l'exil dans ce corpus montre par conséquent que ce mouvement favorise les interactions entre les différentes strates empiriques de l'individualité à l'historicité. Par les jeux de retournement par l'écriture des pleins et des vides, des présences et des absences, le mouvement de l'exil exacerbe le rapport de l'individu à son temps et à son histoire, créant les conditions nécessaires à la prise de conscience de sa perte et des enjeux qui l'y ont conduit. Il contribue de la sorte à la mise en œuvre des expériences particulières dans leurs rapports aux histoires *et* aux géographies qui ont été traversées (et qui le sont encore dans leur contemporanéité), les faisant ainsi simultanément coexister et interagir entre eux au sein d'un même espace cohésif : le livre, et plus largement l'œuvre.

#### *Décloisonnement et circulation*

S'ouvrir aux échanges, transgresser les frontières, signifie donc ne pas fermer une œuvre à un espace unique, ne pas ignorer les *circulations* qu'elle réalise et qui la font. A ce sujet, l'ancienne polémique concernant l'appartenance littéraire de Jean Lods – et le positionnement même de l'auteur – peut être exemplaire. En 1991, dans son ouvrage proposant un panorama des *littératures de l'océan Indien*, Jean-Louis Joubert s'interrogeait au sujet du cas Lods :

[I]l pose un réel problème de classification. Peut-on le considérer comme un écrivain réunionnais, alors qu'il est né en France, qu'il n'est pas installé à la Réunion et qu'il ne cherche pas à s'inscrire délibérément dans la circulation littéraire réunionnaise ?<sup>38</sup>

Soulignons ici que lors d'une communication sur la littérature mauricienne, c'est également en ces termes que Jean-Louis Joubert posera le problème leclézien vis-à-vis de son rapport à l'île Maurice : « Le Clézio Jean-Marie Gustave, écrivain français ou écrivain mauricien » interroge-t-il ? Il rappelle alors les propos tenus par l'auteur durant les conférences de presse qui ont suivi la publication du *Checheur d'or*, et lors desquels Le Clézio avait pour la première fois, publiquement, fait allusion à son « passeport

<sup>38</sup> Jean-Louis JOUBERT, 1991, *op. cit.*, p. 235.

mauricien »<sup>39</sup>. Concernant l'œuvre de Jean Lods, cette perception a sans doute également été alimentée par les positionnements publics de l'auteur : « Je ne me sens aucun droit à me prétendre auteur réunionnais, mais tout ce que j'écris est nourri par La Réunion. Qu'est-ce qui est "Réunion" dans mes romans me demandez-vous ? Je crois que c'est plutôt là une question à poser aux Réunionnais ! » rapporte Jean-François Samlong dans son anthologie<sup>40</sup>.

Et encore : « Lorsqu'on lui demande s'il se considère comme un écrivain réunionnais, il répond qu'il ne se sent aucun droit à se prétendre comme tel, mais que ses écrits sont nourris par la Réunion »<sup>41</sup> rapportent les auteurs de l'anthologie parue en 2004, près de dix ans après les ouvrages de Joubert et de Samlong. La volonté semble effectivement *délibérée* de ne pas s'inscrire, non pas dans une circulation littéraire réunionnaise, mais plutôt dans une circulation littéraire définie. Nous ne lisons pas dans ces propos rapportés un refus d'intégration à l'espace littéraire réunionnais, mais davantage, en adéquation avec les circulations opérant dans ses textes, le souhait pour l'auteur de laisser ouvertes des frontières, en s'inscrivant simultanément dans une pluralité d'espaces : le nord de l'Europe, la France continentale et l'île de La Réunion. C'est ainsi que nous pouvons lire dans chacune de ses productions des thématiques propres à chacun des espaces en présence. L'île de La Réunion reste néanmoins le plus déterminant des trois espaces dans l'œuvre lodsienne, puisque sur ses sept ouvrages parus à ce jour, seuls les deux premiers ne témoignent pas ouvertement d'une inscription dans l'espace réunionnais<sup>42</sup>. Néanmoins, y apparaissent déjà des thématiques qui seront développées par la suite dans ses « textes réunionnais », à savoir, comme le note encore Jean-Louis Joubert au sujet de l'un d'eux (*La Morte saison*) :

On y trouve la thématique du héros orphelin en quête de vérité sur l'identité de son père : schéma romanesque familier aux romanciers des îles de l'océan Indien. C'est le motif de l'identité douloureuse, quand les généalogies s'obscurcissent, que

---

<sup>39</sup> Jean-Louis JOUBERT, *La littérature mauricienne*, Paris, ARCC, 2006, Piste 2 (CD Audio).

<sup>40</sup> Jean-François SAMLONG, *Anthologie du roman réunionnais*, Paris, Seghers, 1991, p. 83.

<sup>41</sup> Agnès ANTOIR, Marie-Claude DAVID-FONTAINE, Félix MARIMOUTOU, Evelyne POUZALGUES, Jean-François SAMLONG, 2004, *op. cit.*, p. 90.

<sup>42</sup> Ses deux premières publications sont *Le Silence des autres* (Paris, La Pensée Universelle, 1973) et *La Part de l'eau* (Paris, Gallimard, 1977). Il est à noter que le roman *La Part de l'eau* est en fait une réécriture du récit paru en 1973 ; récit que l'auteur n'a jamais mentionné publiquement et qui ne figure dans aucune des bibliographies le concernant (le seul exemplaire que nous avons pu retrouver est disponible à la consultation à la *Bibliothèque nationale de France*).

l'origine se dérobe [...]. C'est l'obsession de la bâtardise qui hante l'orphelin. C'est la tentation acceptée de l'exil et le nécessaire et impossible retour à l'île.<sup>43</sup>

Mais, comme le souligne également Jean-François Samlong en s'appuyant sur cette même œuvre :

Tout ceci ne doit pas pour autant nous laisser croire que *La Morte saison* serait en quelque sorte l'apologie d'une île-paradis (quête de l'exotisme), et lié à cette vision, le sentiment inévitable d'une nostalgie d'un temps et d'un espace révolus. En fait, l'île n'est omniprésente que pour être niée de façon dramatique dans sa dimension édénique, tant elle est liée à la déchirure intérieure qui surgit du passé pour empoisonner le présent.<sup>44</sup>

Ayant passé les premières années de sa vie dans une île à peine sortie de son statut colonial (rappelons que la départementalisation de La Réunion date de 1946), il n'est pas surprenant de retrouver dans la production lodsienne des résurgences de l'histoire coloniale locale, non exotisée, et intervenant dans le discours comme une « déchirure intérieure qui surgit du passé pour empoisonner le présent ». *La Morte saison* et *Le Bleu des vitraux*, bien que tous deux publiés dans les années 1980, par le biais des enfances passées sur l'île dans les années 1940 et 1950, témoignent de quotidiens où existe le fait colonial. Mais, les personnages ne sont jamais de plain-pied sur l'île et, comme ils voyagent d'un espace géographique à un autre, ils passent encore d'un espace temporel à un autre : de celui de l'île-colonie à celui d'un présent, moderne, postérieur et différent du temps colonial. La « dimension édénique » qui est niée marque alors le refus de rendre par la nostalgie un temps qui a davantage été porteur de troubles pour les narrateurs respectifs.

Il ne paraît donc pas avoir *que* de la *colonialité* dans les textes de Jean Lods, et tenter d'arrêter la lecture à une approche postcoloniale ne pourrait permettre de rendre compte de la complexité de cette écriture se mouvant simultanément entre l'île, le continent, le passé et le présent. Bien évidemment, nous ne voudrions pas nier ni négliger l'importance que l'histoire coloniale pourrait avoir sur la production de cet auteur ayant effectivement passé son enfance dans une ancienne colonie française. Mais, le fait que ses textes aient été écrits et publiés trente ans après le passage du statut colonial à celui de département, nous amène à nous interroger sur la véritable part de déterminisme de cette

<sup>43</sup> Jean-Louis JOUBERT, 1991, *op. cit.*, p. 235-236.

<sup>44</sup> Jean-François SAMLONG, 1991, *op. cit.*, p. 84.

histoire. Il nous semble en effet que, bien que présente, l'histoire coloniale ne soit pas le moteur principal de l'écriture, l'essence pourrait être ailleurs.

Adulte, vivant désormais sur le continent européen et regrettant la « distance » qui le sépare de son autre lui – l'enfant qui a grandi dans l'île – le narrateur du *Bleu des vitraux*, lors de l'enterrement de sa mère, se situant sur le continent, constate :

Si j'avais cru trouver le secret de ma mère dans ce petit village d'Anjou, je m'étais bien trompé. Peut-être avait-il été là, mais l'or de son coffre s'était transformé en fer-blanc. Le visage de ma mère avait été le miroir du monde pour moi. Il reflétait des gens comme des choses un destin dont ils n'étaient pas dignes. La même distance existait entre l'homme qui me l'avait enlevée et le personnage que je m'en étais fait, qu'entre la réalité du petit village aux rues gravillonneuses où je suivais un corbillard et l'immensité des ciels où m'élevaient les yeux d'Anne-Sylvie [sa mère]. La même distance qu'entre cette jeune femme aux cheveux noirs immobile entre les éclatantes colonnes de Bois-Rouge, et cette vieille enfermée entre quatre planches. La même distance qu'entre l'adulte que j'étais et l'enfant aux yeux sombres et la peau mate dont je revendiquais l'identité :

Et à l'auteur de se faire entendre :

nous traînons le passé avec nous comme s'il constituait une preuve de notre existence sans même nous rendre compte qu'à peine détaché de nous il a cessé de nous ressembler.

(Lods, *BV*, p. 131)

Cette « distance » qui sépare le présent du passé est celle-là même qui semble inviter l'écriture à proposer une perception autre, se créant inévitablement à partir d'aujourd'hui, sur l'enfance passée dans la colonie. Le cas Jean Lods et les ambiguïtés qui lui sont propres (il intègre une circulation littéraire sans pour autant affirmer publiquement son appartenance : « l'enfant aux yeux sombres et à la peau mate » revendiquait une identité qui n'a jamais été publiquement affirmée par l'auteur ; mais encore ses œuvres s'inscrivent majoritairement dans une double temporalité simultanément exprimée : coloniale et moderne) nous montrent que l'étude d'auteurs aux écritures mouvantes – *d'écrivains de l'exil* – au sein des littératures francophones peut présenter certaines difficultés concernant, justement, le domaine francophone : comment penser l'ensemble des littératures francophones sans pour autant en faire un espace clos, globalisé, ou chaque

auteur ne resterait fermé qu'à une seule et unique circulation, celle dans laquelle il aurait grandi et/ou vécu ? Mais encore, comment se libérer du joug du colonialisme qui implique une orientation précise du regard, à savoir, de l'Europe vers le reste du monde ? Durant ces dernières années, de nombreux travaux scientifiques ont fait état de ces interrogations. Il en résulte une somme d'ouvrages non négligeables<sup>45</sup> qui expriment tous la difficulté de l'analyse francophone à se faire dans un « système »<sup>46</sup> si vaste et varié, et ainsi difficilement définissable.

Dans une récente note de lecture concernant la parution de trois de ces ouvrages critiques, Valérie Magdeleine pose en introduction le postulat suivant :

La publication de différents ouvrages sur le postcolonialisme et plus particulièrement, sur les liens à établir entre la francophonie littéraire et les théories postcoloniales témoigne d'une volonté de pallier certaines limites et certains manques conceptuels des analyses francophones. La recherche universitaire a longtemps été prise à un double piège, tantôt très spécialisée dans des aires géographiques et culturelles qui donnent de la francophonie l'image d'un monde parcellisé, tantôt satisfaite de généralisations tendant à gommer l'ensemble des problèmes que soulève pourtant nécessairement cette notion confuse.<sup>47</sup>

Toute la difficulté des études littéraires francophones est ici énoncée, et le « double piège » dont la recherche ne veut plus être aujourd'hui victime semble pouvoir être écarté par un concept déjà usité depuis plusieurs années, mais redéfini dans l'une des récentes publications de Jean-Louis Joubert, celle de la « circulation littéraire » :

La circulation littéraire est donc ce qui construit un espace de mots, d'images, de mythes, articulé sur un pays ou une communauté et leur dessinant un visage. Un

---

<sup>45</sup> Nous pensons ici, par exemple, aux récentes publications de Jacqueline Bardolph, Jean Bessière, Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura s'interrogeant sur les enjeux et perspectives littéraires francophones, de manière globale, sans limite d'aires géographiques et culturelles (cf. Bibliographie : 2. *Etudes et autres textes* > *Ouvrages d'étude*).

<sup>46</sup> A ce sujet, nous pourrions encore évoquer les problèmes de terminologie que suscite la francophonie littéraire. A titre d'exemple nous pouvons notamment conseiller la lecture des travaux de Pierre Halen qui préfère le terme d'ensemble « système » à celui, plus local, de « champ » ; Pierre HALEN, « Le "système littéraire francophone" : quelques réflexions complémentaires », in Lieven D'HULST et Jean-Marc MOURA, 2003, *op. cit.*, p. 25.

<sup>47</sup> Valérie MAGDELAINE, « Etudes postcoloniales et littératures francophones : les voies d'un renouvellement conceptuel ? Analyse des propositions de Jacqueline Bardolph, *Etudes postcolonialistes et littérature* (2002), Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), Jean Bessière et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et francophonie* (2001). », in *Etudes créoles*, vol. XXVII, n° 1 « Littératures et fondations », Paris, L'Harmattan, 2004, p. 237.

texte appartient à une littérature francophone dans la mesure où il entre dans la circulation littéraire qui la définit. Cette appartenance peut-être plus ou moins forte ou même intermittente [...].<sup>48</sup>

Reconnaissant ainsi à son tour l'aspect hétéroclite de la « francophonie littéraire », Jean-Louis Joubert, en conclusion des *Voleurs de langue*, propose alors de lire ces littératures en ne perdant pas de vue leur aspect mouvant, faisant qu'elles ne sont pas figées dans un univers propre, mais toujours en « circulation » :

Au terme de cette traversée de la francophonie littéraire, qui a surtout visé à dégager les points de vue permettant d'apercevoir quelques aspects du massif francophone, il reste difficile d'arriver à une conclusion péremptoire. Cette francophonie littéraire forme décidément un ensemble hétéroclite et la diversité semble bien être son caractère essentiel. Impossible de lui assigner des frontières bien gardées : littératures francophones et littérature française s'interpénètrent comme elles l'ont toujours fait [...].

Cette notion de « circulation littéraire » a le mérite d'aider à définir les contours d'ensembles littéraires francophones sans les figer, puisqu'un écrivain ou un ouvrage peut participer de plusieurs circulations littéraires.<sup>49</sup>

C'est ainsi que nous comprenons, par exemple, l'écriture lodsienne se déplaçant perpétuellement entre différents espaces et temps d'une même nation (française), mais circulant entre littérature française et littératures francophones. Et c'est en ce sens encore que nous entendons l'illustration proposée par Joubert concernant, de manière plus générale, la littérature française et les littératures francophones. Car il ne semble effectivement pas s'agir là de deux ensembles distincts, mais d'un seul qui se scinde et se décline en de multiples possibilités interactives. C'est l'ensemble des littératures francophones – et non deux blocs distincts – qui s'interpénètrent. Par conséquent, penser une « circulation littéraire » c'est non seulement penser un déplacement réel, une *migration* d'hommes et de femmes au contact de frontières, mais aussi un déplacement de cultures et d'imaginaires, tout aussi réels. Pour illustration Jean-Louis Joubert pose comme l'un des exemples les plus marquants de « circulation » celui de Jean-Marie G. Le Clézio :

---

<sup>48</sup> Jean-Louis JOUBERT, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006, p. 110.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 125.

L'un des exemples les plus frappants de glissement d'une circulation littéraire à une autre est celui de Jean-Marie G. Le Clézio. Il est bien évident qu'il appartient à la littérature française, non seulement par sa naissance en 1940 à Nice, mais par son inscription dans le moment de rénovation du roman français, dans les années 1960-1970, quand le « nouveau roman » s'essouffle. Or au moment de la publication de son roman *Le Chercheur d'or*, en 1985, Le Clézio s'est présenté lui-même comme écrivain mauricien : « la famille de mon père a émigré à l'île Maurice au dix-huitième siècle et, bien que je sois né à Nice, culturellement, je me sens mauricien, c'est-à-dire entre deux mondes, le développé et le pauvre. »<sup>50</sup>

Bien plus, ce « glissement » de l'œuvre leclézienne « d'une littérature à une autre » ne relève pas que d'un glissement de forme, puisqu'il se nourrit en amont de mouvements réels vécus par l'auteur. L'écriture, modelée par les nombreux voyages, propose ainsi *des* circulations s'ordonnant en fonction des rencontres réalisées lors des voyages qui l'ont précédée, comme il est possible de le remarquer en suivant les fils indénouables de la vie et de l'œuvre de l'auteur : Amérique, Afrique, Europe, océan Indien, etc. Les présences mauriciennes marquées dans la *trilogie* que nous avons choisi d'étudier présentent donc des circulations opérant entre les divers espaces investis : l'Europe et les îles india-océanes cerclant celle de Maurice pour *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*, et encore l'Europe, les mêmes îles india-océanes et l'Inde (origine mauricienne séminale) pour *La Quarantaine*. Ce dernier ouvrage métaphorise d'ailleurs le rapport de l'auteur aux mondes india-océaniques, puisque nous y retrouvons la même dichotomie que celle énoncée dans ses interventions publiques. Léon, le protagoniste se trouvant sur l'île Plate, est confronté à un choix. En raison de l'épidémie de fièvre qui sévit, l'île est coupée en deux, par une frontière imaginaire : « une frontière est instituée dans l'île entre la partie est et la partie ouest, afin de limiter le mouvement de ses habitants et le risque de diffusion des épidémies » (p. 216-217). D'un côté de cette « frontière factice » il y a les européens, dont le « Véran de Véreux », français austère et antipathique, se porte garant de l'ordre, et de l'autre il y a celui des *coolies*, dont la vie est régentée par les coups de sifflets du sirdar Shaik Hussein. Il y a donc, dans la désolation de Plate – monde dans le monde reprenant les systèmes dichotomiques d'opposition : Nord/Sud et Occident/Orient – deux univers distincts qui s'opposent : celui des occidentaux et du monde *dit* « développé », et celui des orientaux, des « pauvres » donc. Par le biais de Léon, le texte joue avec les clichés en en

---

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 111.

renversant les tendances, puisque le monde *misérable* n'est en définitive pas celui des « pauvres » ; parce que Léon choisira le monde des parias, moins déchiré que celui des européens. En électron libre, n'ayant crainte des menaces proférées par le « Véran de Véreux », il circulera d'abord entre ces deux espaces, au travers de cette frontière dont il a bien conscience qu'elle n'est qu'imaginaire, jusqu'à finalement marquer une rupture avec son monde initial, et s'installer de l'autre côté, du côté des *coolies*. Il y a, dans cet acte accompli par Léon, à la fois *circulation* et *exil* : *circulation* du fait de ses passages répétés au travers de la frontière, et *exil* du fait de la désertion d'un monde, celui de l'autre côté de la frontière, de *là-bas* où il est pourtant né, l'Europe.

Ici, *circulation* et *exil* se mêlent intimement jusqu'à se confondre. Le déplacement réel et imaginaire d'un monde à un autre métaphorisé dans ce texte semble répondre à la définition de l'exil : mouvement d'un homme entre des espaces géographiques distincts, mais encore déplacement, à la suite de ce mouvement, de l'imaginaire entre des espaces culturels. L'exemple proposé par Jean-Louis Joubert illustre ainsi comment l'exil peut devenir la condition même de la possible *circulation* entre les espaces littéraires d'un même « système ».

La *migration* réelle – celle qui fait se déplacer un être vivant d'un côté ou de l'autre d'une frontière – à elle seule, ne suffit pas. Pour que cette migration se meuve en un exil fécond, en une « circulation littéraire », il faut que le sujet en situation de déplacement transforme son ressenti (pour reprendre une expression d'Edouard Glissant) en une « pensée poétique ». C'est donc l'expression, la mise en mots du déplacement qui contribue à façonner l'*imaginaire de l'exil*... imaginaire qui est empirique, et qui se fonde en strates successives sur les expériences passées et présentes, s'organisant au fil des déplacements en un réseau d'échanges ouvert. Par conséquent, à la suite encore de Bernard Mouralis, il devient possible d'affirmer que c'est « parce qu'il rend possible ce passage essentiel qui conduit le sujet du vivre au connaître, [que] l'exil constitue la condition qui peut permettre l'émergence d'une écriture »<sup>51</sup> ; donc la condition d'une « circulation littéraire » ?

L'importance des travaux consacrés à cette question apporte déjà des éléments de réponse. Portant l'essentiel de son travail sur l'étude des migrations entre les rives françaises et algériennes, Charles Bonn propose également d'accorder au principe de « circulation » (dans ses travaux nommée « déplacement ») une place prépondérante. A

---

<sup>51</sup> Bernard MOURALIS, in Najib ZAKKA (dir.), 1993, *op. cit.*, p. 228.



titre d'exemple, les deux tomes (parus en 1995) des actes d'un colloque qui, par le biais d'études portant sur les migrations, traitait la question du *déplacement* comme un moteur régissant les échanges littéraires entre ces deux rives francophones<sup>52</sup>. Cette thématique sera par ailleurs encore développée, entre autres, dans les actes du colloque « Paroles déplacées » (dont le titre déjà est programmatique) parus en 2004<sup>53</sup>. En préambule à ces nouvelles études, l'auteur précisait d'ailleurs : « Entre l'Europe et l'Algérie comme ailleurs, la modernité se caractérise par les déplacements, les ruptures, les reformulations, les réagencements »<sup>54</sup>. C'est ainsi que la problématique s'attachait d'abord (tome 1) « à décrire le déplacement spatial, tant d'êtres que des modèles identitaires ou des écritures, dans leur dimension référentielle »<sup>55</sup> et, en un second mouvement (tome 2), s'attachait « aux modes d'expression eux-mêmes, et aux modifications qu'ils subissent ou entraînent, en passant d'un espace littéraire à un autre [...] »<sup>56</sup>. Il semble par conséquent bien là s'agir d'une interrogation récurrente dans le domaine des études francophones contemporaines, puisque cette réalité de la « circulation » et/ou du « déplacement » semble pouvoir se lire dans chacun des espaces en mutation. Dans ce cadre, l'exil, provoqué et stimulé par les dynamiques migratoires, devient à son tour moteur, non plus *que* réel, mais aussi imaginaire : passant d'un espace à un autre, l'écrivain exilé, par le travail de la parole, contribue à faire se rencontrer les langues, les cultures et les imaginaires, et ainsi à dynamiser les circulations, à perpétuer les échanges. Est donc une *écriture de l'exil* celle qui témoigne non seulement du vécu d'une « circulation », mais encore celle qui a été façonnée par un imaginaire empirique, ouvert aux rencontres et aux échanges, provoquée par les « déplacements » réels *et* imaginaires.

Hétéroclite, cet espace littéraire l'est donc certainement. Et la difficulté est justement de pouvoir penser son ensemble dans les différences qui la fondent. Dans cette perspective, concevoir ce tout en terme de « circulation littéraire » permet de lire les aspérités sans pour autant tendre à la globalisation. L'Un et l'Autre, par le jeu des mots, se croisent, et c'est justement ce croisement, cette perpétuelle mouvance, qu'il semble falloir lire. Sur cette voie, la frontière qui sépare l'Un de l'Autre n'est plus qu'un point de

---

<sup>52</sup> Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations : 1) Un espace littéraire émergent et 2) Exils croisés* (Paris, L'Harmattan, 1995).

<sup>53</sup> Charles BONN (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives (Tome 1) ; et Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie (Tome 2)*, Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>54</sup> Charles BONN (dir.), 2004 (Tome 2), *op. cit.*, p. 5.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>56</sup> *Idem.*

passage, mais devient un lieu d'échange propice aux rencontres, ainsi qu'à la formation – à la *formulation* – d'identités singulières, croisées et ouvertes, *qui se disent*.

## CHAPITRE IV. *D'une histoire voilée aux mémoires révélées*

— Hein garçon, tu l'aimes bien, le capitaine Bruckner ? Lui, il a pour toi une très, très grande affection vraiment. Tu lui rappelles ses enfants, quand ils étaient tout petits et qu'ils adoraient eux aussi la mer et les vaisseaux et les histoires de baleines et de requins et de cyclone. Ils ont eu de la chance, eux : ils ont fait un voyage, pour de bon, à bord de mon navire d'alors. Mais était-ce une chance après tout ? Ce sont seulement les aventures rêvées qui ne déçoivent pas. Quatre, cinq déceptions et l'enfance vous quitte avec toutes ses lumières et on ne la regagne jamais.

Loys MASSON, *Le Notaire des Noirs*.

### *Sur l'autel de la fiction : les sacrifices du réel*

#### *Une subjectivité documentarisée*

Toute parole s'inscrit dans un rapport au Monde et dans un rapport aux paroles de ce monde, dans un rapport à leur *visibilité* et leur *perceptibilité*<sup>1</sup>. Comment nommer le Monde, le dire, le dévoiler ou bien le dénoncer, sans pour autant le figer dans l'œil subjectif d'une seule et même perception ? Toute production, artistique, scientifique ou autre, peut se trouver confrontée à ce problème : comment ne pas céder au totalitarisme d'un point de vue unique et orienté ? Les auteurs de notre corpus, chacun à leur manière, se portent en faux contre une histoire, justement, totalitaire. Ils se sentent dépossédés de tout : d'un territoire, d'une identité, d'une réalité qui n'est pas la leur mais qui leur a été imposée. Ce problème est par exemple celui du colonialisme : outre-mer, une *vérité universelle* a tenté de triompher sur des *erreurs*, c'est-à-dire des *errants extra-muros* qui ne possédaient pas la vérité, celle *intra-muros* du centre d'émergence de la pensée, celle du lieu posé *de facto* comme centre gravitationnel.

---

<sup>1</sup> Tsvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

Nos auteurs n'ignorent pas cette conception centriste et globalisante dictée et structurée par un monde, pour *ses tierces parties*. Ils ne l'ignorent pas, et bien plus, ils s'y opposent. La question qui peut alors se lire comme un murmure dans chacune des œuvres est : comment se défaire de cette pensée totalitaire qui nie la diversité et le droit de *se* dire sans pour autant sombrer dans ses travers ? Comment défaire l'Histoire posée de manière officielle – et *universelle* – mais non consentante, sans pour autant en créer une autre, tout aussi totalitaire ? En somme, comment désintégrer *la Vérité* du centre, sans pour autant lui opposer celle d'un autre centre ? Si les écritures coloniales s'inscrivaient dans un couple d'opposition entre deux centres (celui du dominant / celui du dominé), dans le cas des exils contemporains, pour résister, les écritures semblent privilégier la mise en œuvre des différences, plutôt que celle d'un miroir inversé. Les écritures de Le Clézio, Farès, Agénor et Lods ne s'affirment pas comme des calques positifs à superposer à une Histoire négative, mais, par leurs mouvements, elles tentent de rétablir *les* différences niées durant les temps de domination ou d'occupation.

Dans son texte « *L'exil* », qui ponctue sa réflexion sur « l'expérience originelle » dans *L'Espace littéraire*, Maurice Blanchot fait remarquer que :

Dans l'œuvre d'art, l'être se risque, car tandis que dans le monde où les êtres le repoussent pour être il est toujours dissimulé, nié et renié (en ce sens, aussi, protégé), là, en revanche, où règne la dissimulation, ce qui se dissimule tend à émerger dans le fond de l'apparence, ce qui est nié devient le trop-plein de l'affirmation, – mais apparence qui, cependant, ne révèle rien, affirmation où rien ne s'affirme, qui est seulement la position instable à partir de quoi, si l'œuvre réussit à la contenir, le vrai pourra avoir *lieu*.<sup>2</sup>

Qu'est-ce que « le vrai » ? Qu'est-ce que *le réel* ? Chacun des textes que nous étudions s'est construit à partir d'un substrat biographique propre à son auteur. Ils sont, de fait, dans *la vérité de l'auteur*. Mais cette vérité est subjective. Alors, comment lui rendre sa part d'authenticité ? Nous le constaterons, les démarches sont diverses et variées. Mais, ce qui importe, ce n'est pas de relever les modalités d'inscription dans le réel, mais de lire la manière dont se construit une autre possibilité d'Histoire. De lire la manière dont, se dissimulant dans les pages d'une œuvre d'art, d'un produit de l'imagination, émergent les différences enfouies sous les expériences de domination. Comme l'a souligné Blanchot,

---

<sup>2</sup> Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (« Folio/Essai », 1988), p. 320.

rien ne semble s'affirmer : il n'y a pas affirmation d'une Histoire nouvelle se substituant à l'autre... il n'y a pas négation de l'Histoire. Simplement, en parallèle aux expériences officielles, semblent émerger, multiples, les voix mémorielles jusque là enfouies. Dans le cadre de la mise en œuvre des maux de l'exil, le mouvement créé ne semble pas vouloir être un mouvement de négation ou de substitution, mais un mouvement de révélation. En lieu et place d'une Histoire officielle qui a été dictée par les « grands mounes » et autres faiseurs d'Histoire, se dévoilent des mémoires singulières... C'est dans la diversité des sources et des paroles que « le vrai pourra avoir *lieu* ».

Dès le sous-titre de *Bé-Maho* de Monique Agénor, les personnages sont entraînés, malgré eux, dans un mouvement historique : *Chroniques sous le vent*. « Chroniques » parce qu'il s'agit là effectivement, par le biais des carnets de l'instituteur croisés aux passages narratifs, de proposer la chronique de l'année 1942 à La Réunion ; « sous le vent » parce qu'il s'agit encore de narrer l'histoire d'anonymes des Hauts de l'île de La Réunion embarqués, bon gré mal gré, dans la « bien dérangeante tracasserie » insufflée par la Seconde Guerre Mondiale (p. 10). En outre, avant même d'ouvrir le roman, l'auteure précise ses intentions, à savoir celles de s'ancrer dans un réel historique en apportant un témoignage sur l'un des pans de l'Histoire de l'île.

Toujours avant d'entrer dans le corps du roman, il peut encore être intéressant de souligner la dédicace de l'auteure rendant « hommage à [son] père, Dutremblay-Eugène [Agénor] » (p. 7). Il ne s'agit pas là d'un détail puisque l'homme présenté ici – et qui est effectivement le père de Monique Agénor – est l'auteur de mémoires dont s'est inspirée Monique Agénor pour écrire les chroniques de *Bé-Maho*<sup>3</sup>. Ecrites dans le texte par le maître d'école, Julien Saint-Clair, ces chroniques distinguées par des caractères en italique se présentent dès lors comme des éléments fictifs nourris par une réelle écriture autobiographique (l'année 1942 à La Réunion n'est pas l'objet central des mémoires d'Eugène-Dutremblay Agénor, toutefois, une lecture attentive d'*A l'échelle de mon île* permet de faire quelques recoupements avec le roman publié par sa fille : personnages, lieux, situations, etc.)<sup>4</sup>. Ainsi, dans *Bé-Maho*, bien plus que de ne marquer qu'une simple

---

<sup>3</sup> Eugène-Dutremblay AGÉNOR, 2007, *op. cit.*

<sup>4</sup> Il convient d'ouvrir ici une parenthèse pour préciser que si nous analyserons la présence d'éléments autobiographiques essentiellement dans l'œuvre d'Agénor, cela ne signifie pas pour autant que cette présence ne soit pas repérable dans les œuvres de nos autres auteurs. Toutefois, concernant Le Clézio, Lods et Farès, des travaux importants ont déjà été réalisés. Par exemple, ceux de Lorenzo Devilla ou ceux de Jean-Michel Racault, recoupant les recherches de l'historien Alfred North-Coombes, font le point sur les présences autobiographiques dans l'œuvre leclézienne (dédicace du *Chercheur d'or* au grand-père Léon Leclézio, famille de l'auteur, nom de lieux à Maurice, etc.) ; ceux d'Annick Gendre recourent les œuvres de Jean Lods

rupture typographique, le choix d'une police en italique permet de figurer le caractère manuscrit des carnets originaux du père de l'auteure.

Encore, parmi les toutes premières pages qui précèdent le début du roman, le lecteur pourra trouver d'autres informations confirmant cet ancrage. En effet, le livre s'ouvre sur un avertissement de l'auteure : « *L'auteur tient à signaler que, hormis certains personnages historiques, toute ressemblance avec des personnages existants ou ayant existés serait purement fortuite* » (p. 6). Cet avertissement signale donc déjà la présence à venir de « personnages historiques » s'immiscant dans le quotidien de personnages anonymes. D'emblée le roman s'inscrit dans la perspective d'un roman historique puisque ces quelques informations tendent déjà à signaler la présence d'éléments qui lui sont caractéristiques, et notamment celui du choix d'un « personnel romanesque »<sup>5</sup> propre à ce genre. La présence en toile de fond de personnages historiques permettant d'attester l'existence réelle des personnages fictifs d'avant plan est avérée (notamment celles du Maréchal Pétain, du Général De Gaulle, et de Hitler) ; mais pour ce qui est des personnages médiateurs, l'auteur a délibérément brouillé les pistes. A titre d'exemple, le personnage *fictif*, gouverneur de l'île dans laquelle se déroule *Bé-Maho*, se nomme dans le roman Beraud. Or, il s'avère que la personnalité historique qui gouvernait l'île de La Réunion à cette époque se nommait Aubert<sup>6</sup>. La ressemblance entre les deux noms n'est peut-être pas « purement fortuite » car le recours à l'anagramme semble plutôt correspondre au souhait de camoufler une vérité historique tout en l'exposant (et sans doute permet-il également à l'auteure de se couvrir légalement...).

Il en est encore de même, entre autres, pour une autre figure médiatrice, celle d'une personnalité locale connue sous le nom de « prince Vinh San », empereur d'Annam déporté et exilé en 1916 vers l'île de La Réunion par le Protectorat français<sup>7</sup>. A peine voilé dans le texte d'Agénor, le prince Vinh San devient le « prince Vinh-Kuy ». Pendant héroïque du gouverneur pétainiste, ce personnage, par ses actions, renvoie à des faits

---

avec ses liens entretenus avec la famille Payet, famille de riches propriétaires terriens de La Réunion ayant notamment dirigé l'usine de Quartier Français ; et concernant Farès, ceux de Charles Bonn ou de Karine Chevalier signalent également que la *rue Monsieur le Prince* ou le personnage de *Conchita*, par exemple, ne sont pas uniquement des éléments fictionnels... (Pour chacune des références, se reporter aux bibliographies des auteurs).

<sup>5</sup> Georges LUKACS, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1972.

<sup>6</sup> Pierre Emile AUBERT, Gouverneur de La Réunion de février 1940 à décembre 1942 (voir : Raoul LUCAS et Mario SERVIABLE, *Les Gouverneurs de la Réunion. Ancienne Ile Bourbon.*, France (Réunion), Cri, 1987, pp. 162-164).

<sup>7</sup> Pour plus d'informations, consulter la biographie de Claude NGUYEN PHUOC BAO VANG, *Duy Tan : Empereur d'Annam 1900-1945 exilé à l'île de la Réunion ou le destin tragique du prince Vinh San*, France (Réunion), Azalées, 2001.

attestés. Passionné de radiophonie, il aurait contribué à établir la communication entre les forces résistantes de l'île et les forces libres du continent pendant la Guerre. Le prince qui, dans *Bé-Maho*, rétablit à l'aide de la *TSF* les communications entre l'île et le continent, comme l'atteste l'une de ses descriptions, se réfère bel et bien à celui ayant véritablement existé : « Bien que vivant sous un nom d'emprunt, mais personne ne l'ignorait, le jeune Kuy était prince annamite exilé dans notre île à la suite de troubles provoqués dans le protectorat français d'Annam par des abus de fiscalité » (*BM*, p. 252). La biographie même du personnage se réfère à une historicité dont le roman, paradoxalement, tout en s'y approchant, tend dans un même mouvement à s'en éloigner. L'écriture tente d'approcher au plus près une vérité historique, tout en gardant, notamment par le biais du camouflage des noms, des personnages médiateurs comme des lieux, une distance de sécurité : *sécurité subjective* (il ne s'agit pas de répéter les erreurs passées en renversant une Histoire officielle qui se voulait – qui se prétendait – *objective* en la remplaçant par une autre, qui serait tout autant *orientée*), et *sécurité légale* (rappelons que l'auteure se protège vraisemblablement de toute poursuite judiciaire : *Bé-Maho* n'a été écrit que cinquante-quatre ans après que les faits se soient produits). Ces exemples témoignent donc d'un rapport ambigu à l'Histoire qui, par le jeu sécurisant des travestissements, installe une distance entre la fiction et le réel : l'écriture déplisse ce qui fonde l'authenticité de l'Histoire (les noms de ses acteurs, les lieux où se sont déroulés les événements, etc.), tout en y posant un léger voile fictionnel (qui ne permet que de *reconnaître* les faits, et non de les *affirmer*).

En effet, ce jeu de travestissement peut se lire à un autre niveau, dans la nomination même de l'espace : jamais l'île de La Réunion n'est explicitement nommée, elle est toujours désignée par l'antonomase « l'Île » ; et les noms de lieux et de villes qui la composent sont également travestis : Saint-Denis devient « Saint-Gustin », Saint-Paul devient « Saint-Loup », « Cilaos » devient « Tsilao », etc. La géographie du lieu est donc respectée, seule change sa dénomination. En revanche, comme il existe en toile de fond des personnages historiques attestant de la vie des personnages fictifs, des espaces géographiques réels sont mentionnés : L'Europe, la France, l'île Maurice et Madagascar par exemple. Ces référents permettent alors de situer « l'Île » dans son contexte géographique réel (notamment grâce à ses voisines malgache et mauricienne), mais aussi dans son contexte politique, par le biais du lien colonial qui l'unissait alors à la France. Ces éléments permettent au lecteur de reconstruire son paysage géographique et de rétablir le lien entre l'île-colonie fictive du roman et la véritable Réunion de 1942. En somme,

l'auteure place son « Île » dans un espace anonyme, sans authenticité nominative, mais ancrée dans un contexte géographique et historique bien réel : l'océan Indien en 1942<sup>8</sup>.

Il convient donc de relativiser l'appartenance de *Bé-Maho* à un genre romanesque défini ; certaines caractéristiques du roman historique sont présentes dans le texte, mais la volonté délibérée de l'auteure de flouer les points d'ancrages géographiques et historiques (et générique *et* typographique : rappelons que des chroniques en italique croisent et ponctuent la narration) tendent à montrer qu'un genre forgé en d'autres temps et dans un autre lieu ne pourrait pleinement fournir les clés de la compréhension de cette œuvre réunionnaise contemporaine.

En somme, avant même d'entrer dans la lecture, les trois premiers éléments que sont le sous-titre, la dédicace et l'avertissement informent sinon de l'inscription du roman dans un réel historique, du moins le souhait de s'y installer au plus proche en gardant des distances. La perspective historique est donc très vite affirmée, mais dans un même temps voilée, déguisée.

La rupture normative et l'inscription dans un réel historique et géographique problématiques sont également au cœur de *La Quarantaine* de Jean-Marie G. Le Clézio dont la majeure partie de l'histoire se situe sur l'île voisine de La Réunion, Maurice... ou plus exactement sur l'une de ses dépendances où se retrouvent condamnés à l'exil des personnages dont l'*horizon d'attente* est Maurice. L'inscription dans un réel historique et géographique est également marquée dès les premières pages du livre, avant même l'entrée dans la narration : l'auteur présente une carte, celle de « Flat Island » (p. 10-11) où se déroulera la majeure partie de l'histoire de *La Quarantaine* (366 pages sur un total de 451 se déroulent dans les lieux de quarantaine, sur l'île Plate et son îlot Gabriel illustrés par la carte). Par ailleurs, ce roman présente plusieurs niveaux d'inscription dans un réel historique et géographique. La narration principale, énoncée par le Léon du XX<sup>e</sup> siècle, se déroule respectivement à Paris, à Maurice, puis à Marseille, dans les environs de l'année 1980 comme peut le certifier la note du narrateur qui vient clore le roman (p. 463 à 465). L'authenticité des lieux traversés par le personnage retraçant à Paris le parcours de ses ancêtres en parallèle à celui de Rimbaud dans les années 1870, n'est pas remise en cause et

---

<sup>8</sup> L'auteure semble à ce point proche de la situation historique durant cette année 1942, qu'elle est parfois citée par des historiens analysant cette période. C'est par exemple le cas de l'étude d'Yvan Combeau, *Une Décolonisation française. L'île de La Réunion. 1942-1946* (France, Océan, 2006, p. 31) : le déroulement des événements marquants durant cette période semble scrupuleusement respecté par Agénor (arrestations, combats, nombre de morts, processus de la capitulation, etc.), comme peut en témoigner la lecture couplée de *Bé-Maho* et de cette étude de Combeau...



place ainsi ce premier narrateur dans des espaces géographiques définis et attestés. En revanche, il en est autrement pour la chronique rédigée par l'autre Léon, celui du XIX<sup>e</sup> siècle, arrière grand-oncle du premier, et ayant vécu l'exil sur l'île Plate.

De l'aveu même du narrateur de l'histoire qui enchâsse celle se déroulant sur Plate, tous les référents (qu'ils soient géographiques ou événementiels) ne sont pas fiables. Voici ce qu'il nous apprend au sujet de la carte qui semble avoir servi de base documentaire à l'élaboration de la seconde narration :

Mais peut-être que rien de tout cela n'a vraiment existé ? Peut-être que cela n'aura été qu'un dessin sur le papier d'un certain Corby, géographe du gouvernement, pour chasser l'image terrible des hommes et des femmes sur l'île [Plate] un an auparavant ?

(Le Clézio, *LQ*, p. 369)

La carte, attestant pourtant d'une île bien réelle se situant dans les eaux mauriciennes, n'a servi que de support pour une fiction mise en abyme dans *et* par la narration principale. Ce qui peut encore être confirmé par les aveux supplémentaires :

Alors, tout est inventé, illusoire, comme la vie qui continue autrement quand on poursuit un rêve, nuit après nuit. Mon père est mort, mon grand-père Jacques et ma grand-mère Suzanne sont morts. D'eux je ne garde que des mots, des noms étranges, irréels. Le bruit d'une légende qui commence à l'île Plate et à Gabriel, où tout a été divisé à jamais.

(Le Clézio, *LQ*, p. 457)

Et, poursuivant ses aveux au sujet de l'un des personnages rencontrés sur Plate :

[...] Suryavati – (puisque c'est le nom que je lui ai choisi, en souvenir de la princesse du Cachemire pour qui Somadeva écrivit l'océan des contes, la première version des Mille et une nuits) – [...].

(Le Clézio, *LQ*, p. 459)

Nous comprenons que l'objet de la quête et le but de la narration sont de reconstruire, par le langage, des *légendes familiales* nées de la rencontre entre des hommes et un lieu : les arrières grands-parents que le narrateur n'a pas connus, sur les îles Plate et son îlot Gabriel. La narration vient donc s'ancrer dans des espaces géographiques bien

réels, mais l'ignorance du narrateur force l'écriture à se construire dans un espace imaginaire. L'inscription géographique se réalise donc à un double niveau en présentant le récit de personnages dont le parcours a été fantasmé, mais s'inscrivant dans un espace qui, lui, est authentique. Par ailleurs, le glissement de la narration principale à la chronique s'inscrivant dans l'espace imaginaire du premier narrateur, se fait au moyen du chapitre intitulé « L'empoisonneur » (p. 31 à 50). Présentant un grand nombre d'occurrences du verbe « imaginer », l'auteur semble y préparer le lecteur à la rupture narrative qui aura lieu dès le début du chapitre éponyme suivant (« *La quarantaine* »<sup>9</sup>, p. 51 à 417) : « J'imagine les voyageurs sur le pont supérieur... » (p. 33), « C'est comme cela que je l'imagine... » (p. 35), « Maintenant j'imagine Jacques debout dans la pièce... » (p. 41), etc. sont autant d'occurrences énoncées par le narrateur de l'histoire principale, et qui préparent la transition et le glissement d'un narrateur à un autre. Il y a donc, de la part de l'auteur, mise en cause de la fiabilité des propos rapportés par son narrateur : « Suryavati », par exemple, n'est pas un personnage ayant véritablement existé dans sa généalogie, mais « Suryavati » est l'idée d'un personnage ayant probablement existé. C'est un nom inventé, fantasmé, tout comme l'est elle-même la situation narrée. Il y a par conséquent mise à distance du narrateur par rapport à sa propre histoire, à sa propre généalogie – il ne rapporte rien, mais il « imagine » tout – et de cette mise à distance narrative en découle une autre : celle du lecteur nécessairement confronté à la subjectivité de l'histoire qui lui est offerte.

Mais, il faut encore prendre en compte un autre niveau d'inscription géographique et historique qui contribue à rendre la structure – et la compréhension – du roman toujours un peu plus complexe. « *La Yamuna* » (qui par ailleurs ne figure pas dans la table des matières des chapitres), à partir de la page 157 et jusqu'à la page 413, vient s'entrelacer à l'épisode de « *La quarantaine* », qui déjà était mis en abyme dans la narration principale ! Nous lisons donc là trois niveaux de narration qui structurent le roman selon un modèle d'emboîtements successifs : « *La Yamuna* » s'emboîte dans « *La quarantaine* », qui s'emboîte lui-même dans la narration principale... Mais le narrateur de « *La Yamuna* » est pourtant celui de la narration principale. Ne s'inscrivant pas dans le présent, mais revisitant le passé, il vient s'ancrer dans un réel historique antérieur à ceux des deux autres histoires, il vient s'ancrer dans d'autres espaces géographiques et référentiels : l'Inde coloniale du début du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, dans « *La Yamuna* », le Léon du XX<sup>e</sup> siècle conte l'histoire

---

<sup>9</sup> Nous distinguons bien *La Quarantaine* (titre du livre) de « *La quarantaine* » (titre de l'un des plateaux du livre).

du voyage d'Ananta, de l'Inde à Plate, sa longue traversée des eaux du fleuve Yamuna à celles de l'océan, pour aller échouer sur l'île Plate, au large de Maurice. Ananta est la mère de Suryavati, celle qui sera l'épouse du Léon du XIX<sup>e</sup>, lui aussi exilé sur Plate...

Nous l'aurons compris, la structure de *La Quarantaine* est complexe car elle propose une multitude de points d'ancrage dans des temporalités et des géographies distinctes. D'abord Paris, Maurice et Marseille en 1980 (la narration *enchâssante* principale) ; puis les îles Plate et Gabriel entre le 28 mai et le 7 juillet 1891 (« *La quarantaine* ») ; et enfin entre l'Inde et l'île Plate dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (« *La Yamuna* »). Par conséquent, se basant sur un document géographique réel (la carte de Langlois) et une histoire qui l'est tout autant (celle des premiers engagés indiens exilés aux abords de l'île Maurice au XIX<sup>e</sup> siècle), Le Clézio reconstitue dans *La Quarantaine* plusieurs fictions qui s'enchâssent et s'entrelacent dans un même mouvement. L'inscription géographique et historique est authentifiée, alors que les histoires narrées relèvent davantage de l'intimité. Hormis le personnage de Rimbaud (*fictionnalisé* et fantasmé), il n'existe aucune figure historique réelle venant attester de la véracité des propos. Le lecteur se trouve par conséquent confronté à une double ambiguïté où, bien que attestés, les référents historiques et géographiques ne peuvent pourtant permettre d'authentifier les histoires en présence.

Chez Monique Agénor comme chez Jean-Marie G. Le Clézio, il transparaît donc une volonté de s'inscrire dans un espace référentiel authentique, se lisant notamment au moyen de documents *non-fictifs* ou présentés comme tels. Les mémoires d'un père ayant servi de base documentaire à *Bé-Maho* et la carte de Corby ayant servi de support à l'écriture de *La Quarantaine* sont autant d'éléments qui transportent le lecteur dans un univers fictif, nécessairement subjectif, mais dont l'ancrage se fait dans des espaces qui sont authentiques. Les romans jouent sur une confusion qui naît alors entre la part d'invention et la part documentarisée. Ce qui peut encore se lire dans les autres textes de ces auteurs : fidèle à ses activités de scénariste de documentaire, Agénor propose encore dans *Comme un vol de papang'* de s'ancrer dans une histoire se plaçant également sous le signe de l'authenticité. L'auteure, en écrivant chacun de ses textes, s'est attachée à travailler à partir d'archives, de coupures de presse, etc. Ce qui n'est pas sans rappeler, encore, l'intertexte documentarisé du *Chercheur d'or* et du *Voyage à Rodrigues* où le narrateur de l'un s'attachait à décrypter les documents laissés par le narrateur de l'autre. L'important n'est pas d'attester de la véracité des documents qui ont servi de base à l'écriture de chacun de ces textes – ni de la sincérité des auteurs – mais de constater que

tous deux expriment le souhait de se placer au plus proche d'une réalité tout en gardant une certaine distance... la leur, réécritures évidemment subjectives des histoires en présence, à partir de documents présentés comme certifiés et provoquant inévitablement chez le lecteur l'étrange sensation d'être en présence d'un témoignage historique – d'une *Histoire* – bien que *non-officielle*, avérée et authentique.

*Un réel « fantomatique »*

Jean Lods, qui a vécu son enfance sur l'île de La Réunion et qui a majoritairement dans sa production littéraire mis en mots cette *enfance réunionnaise*, place l'ensemble de son œuvre dans des espaces décroisés, avant tout marqués par une certaine étrangeté. Déjà, dans ses deux premières publications, le récit *Le Silence des autres* (1973) et sa réécriture romanesque *La Part de l'eau* (1977), les personnages se situaient dans des lieux cloisonnés caractérisés par la présence d'une lagune envahissante et étouffante (sur les 90 pages que comporte le premier récit, le lecteur peut relever près de 90 occurrences du mot « lagune », soit une occurrence par page !). Fuyant un passé encore énigmatique pour les lecteurs de 1977, le narrateur de *La Part de l'eau* s'exile dans un lieu mal défini, quelque part dans le nord de la France. Ainsi nous expose-t-il les raisons de son départ :

[...] je mettais mon paysage dans le brouillard, je m'enfonçais dans le silence, je m'enlisais dans l'oubli. Je ne pouvais pas espérer une coupure plus profonde d'avec ce que je voulais détacher de moi, et chaque jour faisait la coupure plus profonde.

(Lods, *La Part de l'eau*, p. 24)

Tout comme les narrateurs de ces deux premières publications, le lecteur s'enlise dans « un sol gorgé d'eau [...] comme si la lagune gagnait de partout » (*Le Silence des autres*, p. 58). Il devient alors difficilement possible de prendre ses appuis dans un espace qui se dérobe et qui, à l'image de la lagune, engloutit page après page la part de réel qui semblait pointer à l'ouverture du texte. C'est ainsi que la « coupure » exposée n'est pas uniquement une *coupure* propre au personnage, puisqu'elle s'immisce dans l'écriture : la forte présence d'une lagune « muette et obstinée, minant la nuit le travail du jour » (p. 32), marque l'existence d'un langage qui, lui aussi, « s'enlise » dans le présent. Présent que le narrateur éprouve du mal à vivre, et à dire. Sans cesse, le roman tente de se défaire d'un passé énigmatique s'ancrant ainsi dans un espace aux apparences réelles, mais

difficilement identifiable. Mais la mise en forme de ces premiers « fantomatiques paysages » du *Silence des autres* (p. 53) et de *La Part de l'eau*, de manière inconsciente, semblait déjà préparer l'auteur à construire un espace narratif à venir. La transcription de paysages brumeux et opaques faisant évoluer les personnages dans des décors oniriques noyés par les eaux, ainsi que l'enlisement de ces premiers textes dans un réel fantomatique semblait naturellement conduire les textes à venir à s'ancrer au large de l'île de l'océan Indien. Île qui, dans les deux premières publications, semblait pouvoir se deviner, sans pour autant se dévoiler totalement. L'insularité, l'abondance de l'eau, le rapport problématique à l'espace ainsi qu'à sa mémoire, etc. sont autant de motifs qui seront par la suite repris dans les romans réunionnais de l'auteur. Du *Silence des autres* à *Quelques jours à Lyon*, dernière publication de l'auteur, l'ancrage dans l'espace îlien se fera de manière progressive et de plus en plus marquée.

*La Morte saison* et *Le Bleu des vitraux*, tous deux publiés à la suite du *Silence des autres* et de *La Part de l'eau*, et tous deux se situant de manière plus ou moins explicite sur l'île de La Réunion, présentent déjà des similitudes dans la description même des paysages. Ainsi, pouvait-on lire en 1973 dans *Le Silence des autres* qui se déroulait dans un espace nordique du continent européen :

Pour la première fois ce paysage de gris et de vent m'oppressait. J'avais froid. Du haut de la colline on voyait s'étendre à perte de vue les étendues de sable et d'eau, avec les touffes d'herbes grises qui poussaient par plaques, comme une lèpre, couchées par le vent de la lagune. Derrière, très loin, je voyais le chantier, avec la grue rouillée qui s'élevait comme un phare.

- Pour rentrer, c'est par là, me dit Jeanne en me montrant du doigt le moutonnement des collines.

(Lods, *Le Silence des autres*, p. 23-24)

Puis, dix ans plus tard dans *Le Bleu des vitraux*, concernant La Réunion :

Alors, seul, divinement seul, je puis laisser se dérouler la longue allée de terre rouge qui monte entre les cocotiers. Au bout de l'alignement des palmes qui rament dans le ciel à chaque souffle de l'alizé, la maison sur la colline est d'une blancheur éclatante. De là-haut on domine la plaine jusqu'à la mer, et les vagues des cannes moutonnent sur la pente avant d'aller mourir au bord des galets de la plage que raclent les rouleaux de l'océan.

(Lods, *BV*, p. 22-23)

Nous lisons, comme par effet de miroir, les descriptions renversées de deux paysages qui ne semblent pourtant pas si différents ; l'un se situe dans le Nord, l'autre au Sud, pourtant ce n'est pas leur nature qui semble changer, mais davantage la perception que le narrateur pouvait en avoir. Dans les deux cas, le personnage surplombe un paysage marin (l'étendue d'eau de la lagune d'une part et celle de l'océan de l'autre) en présentant des éléments similaires fonctionnant par couple d'opposition : au « vent de la lagune » du premier extrait est substitué le « souffle de l'alizé », vent tropical ; en lieu et place des « touffes d'herbes grises » apparaissent des « vagues de cannes » ; et enfin, « le chantier, avec la grue rouillée » disparaît pour laisser place à une « maison [...] d'une blancheur éclatante ». Il faut encore tenir compte de la présence du verbe « moutonner » qui, s'il renvoyait à des formes négatives dans l'extrait du récit, se trouve renversé dans celui du roman, en se rapportant davantage à une image cotonneuse plutôt qu'à celle d'une « lèpre ». En somme, au « paysage de gris », terne et maladif du premier ouvrage, s'oppose formes pour formes un paysage lumineux, coloré et ouvert (sans pour autant devenir un paysage idyllique). Ne peut-il alors s'agir que d'une simple opposition entre espace du Nord et espace du Sud, ou ne pouvons-nous pas lire dans *Le Silence des autres* une île déjà présente mais qui ne voulait pas se dévoiler ? Selon cette hypothèse, l'espace nordique serait une perception « fantomatique » de l'espace îlien encore en gestation dans les premières œuvres de l'auteur. Elle trouverait donc son prolongement et sa cohérence par la présence effective de l'île qui surviendra, petit à petit, au fil des publications suivantes.

Par conséquent, le changement de ton qui s'est opéré par rapport à la perception de ce qui paraît être un seul et même paysage décrit de deux manières opposées, se serait réalisé au sein de *La Morte saison*. Parution chronologiquement intermédiaire, ce roman semble avoir permis le glissement d'un espace qui ne voulait pas se dire à un espace avoué et nommé : l'île. Glissement progressif, *La Morte saison* plaçait ses acteurs dans le décor d'une île, celle de La Réunion. Mais, comme l'a souligné Jean-Louis Joubert au sujet de ce texte, à aucun moment l'île n'est pourtant explicitement nommée :

L'impression que laisse la lecture de *La Morte Saison* reste complexe. Les mots « La Réunion » ou « réunionnais » n'y apparaissent pas, mais on identifie les paysages décrits, on reconnaît certains toponymes et anthroponymes comme aussi des termes désignant des *realia* insulaires (longozes, filaos, chouchoux, etc.). Il n'y a guère à hésiter : le roman conduit bien son lecteur dans une île qui ne saurait être que La Réunion. Encore que quelques détails restent troublants : quelques itinéraires improbables, certaines concordances de temps indéçises, le vide aussi du tissu social. D'où l'impression d'« étrange étrangeté » que l'on peut ressentir, comme si la Réunion familière et connue se creusait d'inquiétantes absences (comme, si l'on veut, le cirque de Salazie revisité par Magritte).<sup>10</sup>

La complexité du rapport à l'espace, déjà, peut être lue par la difficulté qu'éprouve le narrateur à nommer le lieu : c'est effectivement sur l'île de La Réunion que se déroule l'action, pourtant l'île n'est jamais nommée ; seuls les marqueurs relevés par Jean-Louis Joubert, ajoutés à quelques autres repères, tels que des noms de lieux ou de ville (le cirque de Salazie, la ville de Saint-André, etc.), précisent l'ancrage géographique.

En outre, dans *La Morte saison*, cette absence de nomination est encore renforcée par une désignation vague de l'espace : « Cela faisait longtemps que je voulais revenir dans ce pays : depuis que j'en étais parti, en fait, vingt-trois ans plus tôt » (p. 40). Le repère temporel est précis. En revanche Martin, le narrateur, ne précise pas ce qu'il désigne par « pays » : est-ce l'île toute entière ? Ou bien est-ce plus précisément le cirque de Salazie dans lequel il revient effectivement vingt-trois ans plus tard ? Cette question ne trouvera jamais de réponse dans l'ensemble du roman, puisque les seuls pans de vie narrés ne se rapporteront qu'à l'enfance (vingt-trois ans *avant* le départ) et au présent (vingt-trois ans *après* le départ). Le terme « pays », hypéronyme de l'île et du cirque, renverrait au monde de l'enfance dans sa globalité, puisque entre cet *avant* et cet *après*, dans le laps de temps qui sépare ces deux bornes temporelles, le personnage n'a pas eu d'existence : où a-t-il vécu ? Comment s'est-il construit ? Aucun élément précis ne viendra éclairer ces interrogations se rapportant à ce qui est qualifié par le narrateur d'une « vie intermédiaire sans consistance » (p. 144), et *de facto*, inexistante dans la narration : « toi qui jouais les voyageurs sans bagages [...], toi qui te présentais à moi, quand je t'ai connu, comme privé de passé, comme un personnage sans ombre, toi qui avais l'air d'être né à vingt-cinq ans au

---

<sup>10</sup> Jean-Louis JOUBERT, 1991, *op. cit.*, p. 235.

coin d'une rue, qu'est-ce que tu fais ici ? », interrogeront les yeux inquisiteurs de sa femme (p. 14). Faut-il alors lire une métaphore de la vie de Martin : seuls les événements qui se sont produits en marge des deux bornes temporelles ont compté dans sa vie ; *pendant* ce laps de temps, c'est l'absence, le silence total, alors que *avant* puis *après* ce laps de temps, ce serait l'existence, par le langage. Ce serait par conséquent les moments de présence dans l'espace problématique (l'île, « pays » de l'enfance) qui inviteraient le langage à se faire. L'île devient dès lors le seul lieu possible où puisse prendre forme la narration puisque tout ce qui se situe hors de ce lieu (les vingt-trois ans d'absence) est silence. Le narrateur de *La Morte saison* n'a donc d'existence que par sa présence sur le lieu de son enfance, pourtant la rupture avait été opérée de manière volontaire :

Je n'avais conservé aucun lien avec ce pays quand je l'avais quitté. Je n'avais pas écrit. Je n'avais pas répondu aux rares lettres que j'avais reçues. On avait dû penser de moi que j'étais un ingrat et que je ne valais pas grand-chose. Moi cette amputation je l'avais opérée sans trop savoir pourquoi, appelant négligence la longue suite de réticences, de détours, et de silences qui avait fini par entraîner une rupture irréversible [...].

(Lods, *MS*, p. 40)

Irréversible, la rupture ne l'est pas tout à fait. A preuve, le retour du narrateur sur les lieux de son enfance ; et doublement, puisqu'en plus d'y revenir physiquement vingt-trois ans plus tard, il y retournera encore par l'imaginaire en évoquant les souvenirs de l'enfant qu'il était. Mais, ce retour est limité : seuls les trois premiers chapitres du roman (sur un total de trente-huit) se déroulent exclusivement dans l'espace temporel de l'enfance. Par conséquent, c'est bien le retour du personnage sur les lieux de son enfance qui invite la narration à se faire, mais cette présence se trouve vite « amputée » de toute sa part mémorielle : l'île existe bel bien, le narrateur comme le lecteur savent qu'ils s'y trouvent, mais après être apparu dès les premières pages, le véritable espace du trouble, celui de l'enfance, disparaît aussitôt pour ne plus laisser place qu'au présent. Un présent pourtant habité par le passé... page après page, mais surtout œuvre après œuvre, l'inscription dans le réel de l'île se fait de plus en plus prononcée, jusqu'à enfin s'affirmer dans *Le Bleu des vitraux* : d'emblée, La Réunion y est nommée (p. 13). Mais, la complexité soulignée dans les ouvrages précédents trouve une nouvelle résonance : si l'île est nommée dès les premières pages, c'est parce qu'elle brille déjà par son absence. Le narrateur ne se trouve en effet pas dans l'île, mais en France continentale, dans un village



français, à la veillée mortuaire de sa mère récemment décédée. Par conséquent, si *La Morte saison* avait été l'aveu de l'« amputation » de l'île dans la mémoire du narrateur, *Le Bleu des vitraux* se présente comme une « greffe » (p. 11) : greffe de la mémoire passée, de l'enfance vécue sur l'île. Greffe opérée, comme le précise le narrateur, grâce à la mort de sa mère :

Le passé, mon passé, me collait à l'âme comme une tunique de Nessus, mais pour lui faire face il fallait que rien autour de moi ne vînt me le rappeler : il fallait être seul avec lui, jalousement seul. Je le savais, j'étais allé dans l'appartement de ma mère pour supprimer les indices qu'elle aurait pu laisser. Rien ne devait rester qui pût me contredire ou me dénoncer. Je ne voulais aucun regard autre que le mien, aucun document attestant la véracité ou la fausseté de l'univers qui avait grandi autour de mes souvenirs comme le cristal autour du germe, aucun témoin pour partager ne fût-ce qu'une image. Alors, seul, divinement seul, je pouvais enfin regarder l'île naître de la mer dans son collier d'écume.

(Lods, *BV*, p. 22)

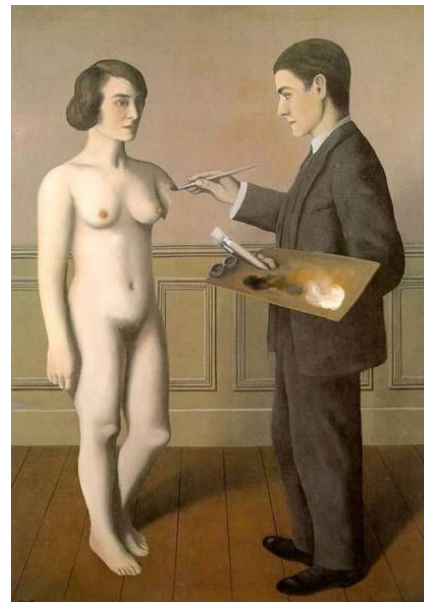
Le processus qui, du *Silence des autres* au *Bleu des vitraux*, conduit à l'émergence de l'île et propose ainsi de dévoiler en *crescendo* l'espace problématique à mesure que se construit l'œuvre toute entière, trouve ici son aboutissement : à partir du *Bleu des vitraux* la « greffe » opère, et, du premier récit où le narrateur s'engloutissait dans une lagune à l'image de son passé, de sable et d'eau, au roman paru près de quinze ans plus tard, nous voyons naître un espace qui se dessine de plus en plus nettement. En effet, *Le Bleu des vitraux* proposera non seulement de s'ancrer dans des espaces désormais reconnus, mais encore d'amplifier dans la narration la part mémorielle de l'enfance, le visage dont le narrateur avait éprouvé le besoin d'« enfouir sous la brume et le sable » dans *Le Silence des autres* (p. 11).

Cet ensemble progressif constitué par les quatre premières œuvres de Jean Lods problématise le rapport à l'espace et au réel, en y proposant une inscription qui se dévoile à mesure que se construisent les narrations successives. La volonté première n'est donc pas de s'ancrer dans une géographie ou une Histoire clairement identifiable ; il ne s'agit effectivement pas là d'un « document attestant la véracité ou la fausseté » des événements narrés, mais d'un regard éminemment subjectif, libéré des poids familiaux, sociaux,

historiques, etc. Le *creux* du tissu social précédemment relevé par Jean-Louis Joubert<sup>11</sup> serait donc dû au choix d'une écriture qui tente de retourner les conventions afin de se libérer de toutes contraintes. Ce n'est que « divinement seul » que le narrateur du *Bleu des vitreaux* peut, enfin, poser un regard sur son intimité, son enfance passée dans l'île.

Faut-il y lire une nouvelle métaphore ? Celle d'une écriture qui, *en tuant la mère*, en la sacrifiant, se libère de canons de perceptions et de représentations en posant un regard nouveau sur un espace qui, rappelons-le, a été une colonie, donc pensé comme la « périphérie » d'une *mère patrie* ? Ne peut-on pas lire un lien entre la mort de la *mère* narrée dans le roman, et la mise en écriture d'un espace qui s'émancipe de la *mère patrie* : dans un mouvement progressif, l'auteur quitte l'espace insulaire nordique, approximatif, des premiers romans, pour ancrer celui de l'île dans l'océan Indien. La finesse du tissu social témoignerait alors d'une volonté délibérée de s'émanciper, encore, de la tutelle de l'Histoire en proposant un roman qui, bien qu'il s'inscrive dans une temporalité post-coloniale, se libère tout à la fois d'une écriture anti-colonialiste ou nationale.

Ce qui est mis en jeu dans l'œuvre lodsienne c'est, sous l'émancipation d'un homme vis-à-vis de ses attaches, l'émancipation d'une île vis-à-vis de sa métropole : dans son discours le personnage la fait « naître de la mer », comme lui, désormais sans liens, sans chaînes, il la fait émerger dans « son [seul] collier d'écume ». Elle n'est dès lors plus pensée comme « périphérique » au continent, comme morceau de continent à la dérive, mais comme espace autonome, formé *dans* et *par* l'océan Indien (et donc, formé au contact d'autres cultures encore). Le lien qui unissait l'île au continent s'en trouve perçu autrement : la dénonciation de la nature troublante du rapport qu'entretenaient le fils et sa mère devient en effet l'occasion pour le lecteur, non seulement de percevoir autrement les rapports sociaux au sein même de la colonie, mais encore de percevoir autrement, et de repenser, le rapport qu'entretenaient la colonie et sa métropole.



<sup>11</sup> Jean-Louis Joubert a caractérisé le tissu social par son « vide », mais pour les raisons précisées plus haut dans notre partie intitulée « Le joug familial », nous lui préférons le terme de *creux*. Bien que léger, ce tissu n'en est pas pour autant inexistant : comme nous l'avons constaté, les textes de Jean Lods s'écrivent en marge de l'Histoire, mais ils permettent tout de même d'esquisser un portrait de la société réunionnaise des années 1940-1950.

Enfin, la comparaison précédemment proposée par Joubert entre les écrits de Jean Lods et les tableaux de Magritte pourrait être illustrée par l'œuvre du peintre intitulée *Tenter l'impossible* (ci-dessus). Magritte y met en scène un personnage, « divinement seul », peignant dans le vide qui lui fait face, une femme, sans doute celle de ses fantasmes. La création est improbable, mais il parvient tout de même à rendre dans son réel, par son art, cet objet imaginaire. Et du même coup, il produit un discours sur son rapport à sa création : elle existe désormais face à lui, certes, mais elle n'en reste pas moins un produit de son imagination. Ainsi semble procéder Jean Lods : dans un état de « demi-rêve », il formule au fil de ses œuvres son île fantasmée (MS, p. 127).

### *Le refus d'une sujétion historique*

Dans la trilogie farésienne, la volonté de transgresser la réalité peut se lire au travers de multiples *effractions* : il y a d'abord transgression de frontières géographiques réelles, puis transgression de frontières historiques établies. Et enfin, du fait même du refus d'une inscription dans un espace géographique et temporel aux limites trop définies, transgression des frontières normatives littéraires. Chacun des textes de *La Découverte du Nouveau Monde*, par la mise en œuvre d'un sacrifice langagier, d'une *stratégie d'écriture* tendant à l'opacité des langues, où sont assassinées les mères et condamnés les pères, propose de s'inscrire simultanément dans une pluralité d'espaces géographique et historique, paysager et imaginaire, langagier et générique. Chacun de ces trois ouvrages propose ainsi une nouvelle scénographie, *entre-deux*, du rapport au réel. Une scénographie entre-deux, en ce sens nouvelle, qu'elle se trouve dégagée de toute emprise parentale, et donc de tous liens d'assimilation à une seule et même culture, fermée. Dans un récent article, Charles Bonn a bien décrit ce « tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues » qui passe par une *écriture sacrilège et sacrificielle* et dont on a vu, par la voix de Jean Lods, que les enjeux concernent aussi le roman réunionnais *entre-deux cultures*. S'appuyant entre autres sur *La Terre et le Sang* de Mouloud Feraoun<sup>12</sup>, *Le Passé simple* de Driss Chraïbi<sup>13</sup>, *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri<sup>14</sup>, *Le Polygone étoilé* de Kateb Yacine<sup>15</sup> ou *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun<sup>16</sup>, il en vient à constater que :

<sup>12</sup> Mouloud FERAOUN, *La Terre et le Sang*, Paris, Seuil 1953.

<sup>13</sup> Driss CHRAÏBI, *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954.

<sup>14</sup> Mouloud MAMMERI, *La Colline oubliée*, Paris, Gallimard, 1952.

<sup>15</sup> KATEB Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>16</sup> Tahar BEN JELLOUN, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil 1987.

La dynamique de la perte devient ainsi la tension fondatrice répétitive dans laquelle s'inscrit l'émergence de cette littérature, et le sacrifice de la mère en est une dimension constitutive. La théâtralisation de la parole émergente est meurtre de la mère. Et ce meurtre, constitutif d'une théâtralisation indispensable à l'émergence, en devient la condition même de cette dernière, tant il est vrai que l'affirmation la plus positive d'une venue à l'être ne se conçoit pas sans la négativité de ce sacrifice.<sup>17</sup>

Et l'auteur ajoute encore, concernant l'absence de l'autre figure parentale cette fois, que « la défection des pères condamne les fils à l'impuissance ». Dans *Mémoire de l'Absent* par exemple, il y a effectivement *défection du père qui condamne le fils à l'impuissance* – et à l'errance. Une errance qui passe par une traversée, en bateau, sur la Méditerranée. C'est dans cet espace métaphoriquement entre-deux que Farès opère à son tour le sacrifice de la mère, tout en avouant son impuissance : lors de cette traversée, s'interrogeant sur la « défection » de son père (« je ne puis comprendre ici l'action du père », p. 59), Abdenouar assiste, impuissant donc, au viol de sa mère (p. 59-64). Ce double sacrifice, celui du père, absent, et celui de la mère, souillée, semble être la condition même d'un nouveau langagier. Abimer le corps de la mère et attribuer au père le rôle d'une *mémoire absente*, consiste, comme chez Lods, à se débarrasser d'un substrat parental empirique pour pouvoir faire émerger son nouveau rapport au monde, celui né de la nécessité de comprendre son départ, et *de facto*, sa situation présente. Dès l'ouverture de la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde*, à la lecture des premières lignes du *champ des Oliviers* où Brandy Fax se trouvait dans un lieu de départ, une gare, le rapport au réel se faisait en effet déjà problématique :

I..... 20 h 57. 8 février 1971. Voie 10. Un train pour Barcelone s'éloigne de Paris. Ma valise grenat (c'est Brandy Fax qui parle, qui écrit, qui lit, qui regarde, qui vit, qui pleure, qui envie, qui dégueule, qui...) porte un pantalon de laine rouge, une chemise, deux kilos d'oranges, une cartouche de cigarettes, un slip, une paire de chaussettes, un morceau de Paris, Trois livres. Dont l'un parle de société primitive. Les trains de banlieue (c'est Brandy Fax qui voit) (Brandy Fax est le nom que je me suis donné pour développer (moi, le primitif de l'Ancien Monde) un panorama

---

<sup>17</sup> Charles BONN, « Le Tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial », in *Nouvelles Etudes Francophones*, n° 22.1, printemps 2007, p. 15.

tendu d'occidentalité : limite de deux mondes) ont d'étranges signaux lumineux lorsque, croisant les rails, ils quittent les Grandes Lignes et tournent court vers les immeubles que l'on voit (c'est Brandy Fax qui commente) éclairés comme des postes T.S.F. Sa main droite (c'est Brandy Fax qui écrit cela) est sur la couverture d'un livre format de poche. Qui s'intitule la Steppe. Suivi d'autres récits. Il regarde à travers les vitres d'une fenêtre ouverte sur les voies (c'est Brandy Fax qui regarde) et une image tremble, le front parcouru de rides comme une terre d'automne en quête de labour. Il n'est pas à quai. Mais en train, en train qui double son corps d'une réalité réelle, ferroviaire.

(Farès, *CO*, p. 15-16)

En plus d'une typographie déroutante s'organisant en de nombreuses parenthèses qui s'enchevêtrent ou se succèdent, le lecteur se trouve confronté à une ambiguïté énonciative. Deux présences peuvent être relevées ici : celle de l'auteur, principalement par le jeu des parenthèses, et celle d'un narrateur, Brandy Fax. Mais Brandy Fax est tout à la fois narrateur et personnage : c'est lui « qui parle, qui écrit », et c'est encore lui « qui lit, qui regarde, qui vit, qui pleure, qui envie, qui dégueule, qui... ». D'emblée, la succession d'actions attribuée par l'auteur au personnage qu'il présente pourtant comme étant le narrateur pose problème. En effet, par l'utilisation d'un déterminant possessif de la première personne du singulier (« ma valise »), dès les premières phrases, son existence en tant que narrateur est avérée. Toutefois, dans un même mouvement, l'emploi régulier de pronoms relatifs qui reprennent anaphoriquement « Brandy Fax », le *narrateur*, font entendre la voix de l'auteur, et annulent déjà l'existence du *narrateur*. Dès les premières pages nous lisons donc une problématisation du réel : la volonté d'installer le lecteur dans un environnement authentifié semble délibérée (ce qui peut encore être illustré par l'énonciation du contenu de la valise de Brandy Fax : des objets communs, rien de *surnaturel*), mais dans un même temps se substitue à la part de réalité créée une voix subjective, nous rappelant ainsi que le livre, avant tout, est un produit de l'imagination. Cette construction, en rusant avec les repères énonciatifs et typographiques traditionnels, a donc pour effet d'installer le livre – et la trilogie – dans un réel qui se dérobera sans cesse.

Afin de mieux saisir le sens de cette démarche, il peut être utile d'ouvrir le troisième livre de la trilogie, *L'exil et le désarroi*, et de souligner l'incipit qui y figure :

Les destructions causées par les bourgeoisements révolutionnaires et nationalistes de l'époque actuelle n'épargnent aucun des champs développés et

inscrits par le travail humain. Valeur d'échange et, comme le reste, valeur de réalité, le travail d'écriture n'échappe pas aux conditions politiques de cette inhumanité.

(Farès, *E&D*, p. 7)

La tentative de déstructuration du réel relevée dans le précédent extrait ne correspondrait-elle pas à un désir d'échapper « aux conditions politiques de cette inhumanité » auxquelles semble inévitablement condamné l'écrivain ? Rappelons que le *projet* présenté au début du *champ des Oliviers* est de « développer [...] un panorama tendu d'occidentalité : limite de deux mondes ». Deux mondes qui entrent en interaction par un système d'opposition : l'« Ancien Monde » contre le « Nouveau Monde » (éponyme de la trilogie). L'ambiguïté du rapport à la réalité permettrait donc, par une écriture tentant d'échapper aux enjeux politiques, de redéfinir le rapport qui unit le personnage aux deux mondes en présence. Tout à la fois narrateur et personnage, énonciateur et acteur, il s'extrait d'une réalité – la nôtre – pour en intégrer une autre – celle de l'auteur. Pourvu d'un « corps [doublé] d'une réalité réelle, ferroviaire », il annonce son inscription dans un projet d'écriture qui semble vouloir agencer autrement la *véritable réalité*, celle faite de quotidiens succédés. Ce « corps ferroviaire », condensation de toutes les réalités, dès lors, s'écrit dans plusieurs perspectives : celle d'un *corps cartésien*, qui se dit, donc se vit ; et celle d'un corps en mouvement, refusant la fixité. Un corps mobile et vivant, donc, parce qu'il se dit et est nommé, parce qu'il regarde et est lu, parce qu'il crée tout en étant créé : « (c'est Brandy Fax qui écrit cela) / (c'est Brandy Fax qui voit) / (c'est Brandy Fax qui commente) / (c'est Brandy Fax qui regarde) ». La fonction des interventions répétées de l'auteur est par conséquent de prouver l'existence réelle de *l'être* créé en affirmant son autonomie propre : « Brandy Fax pense » (p. 16), donc il est. Mais dans un même temps, paradoxalement, du fait même de leurs nécessités, ces parenthèses apportent la preuve de l'inexistence du personnage : s'il *est*, pourquoi avoir à le prouver ?

Cet aveu d'impuissance nous fait croire qu'il ne s'agit pas là d'une tentative de remplacer l'imaginaire par une *véritable réalité*, mais plutôt, en correspondance au couple d'opposition « Ancien Monde »-« Nouveau Monde », de substituer la mise en œuvre par l'écriture d'un *ordre réel nouveau* à celle d'un *ordre réel ancien*. La « réalité réelle » s'opposerait donc à une *réalité (langagière) falsifiée*, celle qui ne relèverait pas d'un processus de création, mais de sujétion :

Il existe cela, et bien d'autres choses encore, qui, en plus des déclarations venues des hautes sphères de la politique, montrent une sorte de décalage amusant entre les paroles du Pouvoir et les réalités communautaires. Une sorte d'ironie entre Pouvoirs et Réalités qui, avec quelque négligence ou désinvolture à l'égard de nos principales croyances, s'amuse à construire des distances, des rapprochements, des atteintes, des illusions.

(Farès, *E&D*, p. 15)

D'où la nécessité pour l'écrivain de proposer une parole autre qui puisse rendre compte des enjeux réels :

Paroles glissantes, entre paroles, qui accentuent la nullité, le désœuvrement :

- Autre chose ?

Quelque chose d'autre ?

- Oui. Quelque chose.

[...]

- Quelque chose de plus réel, vrai, que ce que l'on entend, ou, lit, là, maintenant, tous les jours. Quelque chose qui réconcilie notre espoir, et, notre vie. Qui réconcilie nos envies de vivre, entièrement, de nouvelles croyances.

(Farès, *E&D*, p. 17-18)

Ces deux extraits du troisième volet de la trilogie précisent les intentions énoncées dès le premier livre, et confirment le choix fait par l'auteur d'écrire en marge d'une réalité. Dénonçant « [les] distances, [les] rapprochements, [les] atteintes, [les] illusions » produits par les « paroles du Pouvoir », il leur oppose, comme par effet de miroir, « quelque chose d'autre », c'est-à-dire un mode d'expression qui soit symptomatique des véritables « envies de vivre ». Evacuées des enjeux politiques, ces envies ne peuvent plus trouver d'échos que dans une formulation autre, aux antipodes de celle que déchirent dans leurs luttes « Pouvoirs et Réalités ». La tentative est donc bien ici de substituer à un langage falsifié des « paroles glissantes », témoins véritables d'une Réalité qui ne pouvait plus se dire, car récupérée et recomposée par le jeu des « hautes sphères de la politique ». C'est donc par la mise en forme d'une autre réalité que le livre pourra se libérer des artifices du pouvoir, car, comme l'énonce encore l'auteur, « perceptiblement la réalité s'inverse d'elle-même ; les choses et les mots atteignent des degrés puis des impossibilités de reconnaissance véritable » (p. 15). Ainsi, ces « impossibilités de reconnaissance véritables » se lisent-elles dans la trilogie farésienne : la tentative n'y est délibérément pas

de coller au mieux à la réalité présentée comme mensongère, mais de s'en éloigner par une écriture autre, afin de pouvoir créer une « réalité réelle » ; celle qui réconcilie l' « espoir » et la « vie ». S'opère alors un retournement de sens qui tend à perdre le lecteur dans une écriture qui se veut avant tout opaque, aux antipodes des paroles caractéristiques de celles du pouvoir, c'est-à-dire l'Histoire : « *Parler, tout simplement parler : atteindre l'autre par le langage, le sien propre, pour qu'il désintègre : les faiseurs d'histoires* » peut-on encore lire dans *Mémoire de l'Absent* (p. 11).

Reprise dans chacun des textes de la trilogie, l'énonciation de cette nécessité de « désintégrer » un ordre historique trouve sa résonance dans une écriture qui métaphorise le projet énoncé en une suite de ruptures ; à savoir normative, typographique et générique. Par conséquent, l'opacité de l'écriture farésienne serait symptomatique d'une réalité qui voudrait pouvoir *se dire* – et *se vivre* – autrement que sous le joug de l'Histoire. A l'officialité de l'Histoire s'oppose donc une « réalité réelle » qui se révèle dans la trilogie par une écriture du *dés-oeuvrement*. Afin de se défaire de la sujétion d'un travail historique nécessairement lié aux enjeux du pouvoir, l'œuvre littéraire crée ses propres normes : l'histoire, dans chacune de ces œuvres, n'est pas une suite chronologique et linéaire d'événements authentifiés, mais davantage l'expression de ressentis et de vécus dans l'intimité d'histoires qui n'ont rien d'avéré. Ainsi en est-il des mémoires de chacun des trois êtres tout à la fois narrateurs (acteurs) et personnages (actants) des histoires en présence ; maîtres d'eux-mêmes, de leurs propres paroles, ils tentent inlassablement de reconstituer le puzzle de leurs mémoires intimes respectives afin de se défaire des paroles assujettissantes.

La démarche de l'auteur est donc inverse de celle des « *faiseurs d'histoires* » qu'il incrimine. Les écritures non-linéaires de *La Découverte du Nouveau Monde*, au fur et à mesure qu'elles se construisent, se déstructurent, se *dés-oeuvrent*, imposant une perception autre de la réalité ; *réalité autre* qui se veut avant tout représentative du désarroi mis en œuvre. Il s'agit de l'établissement d'un ordre non pas *nouveau* par opposition à un *ancien*, mais *nouveau* parce que différent, défaisant le véritable « nouvel Ordre » qui tente de s'imposer. A savoir, celui qui est « distribué parmi les rivalités langagières, nationales, ou religieuses » (p. 25). « Pour [se] laver [du] nouvel Ordre » (*id.*) l'écriture met en œuvre un ordre différent qui se réalise par la déstructuration des « Ordres » établis (langagiers, historiques, etc.). Le renversement de l'outil langagier, en *dés-œuvrant* la production littéraire, s'inscrit dans une perspective dissidente où le « Nouveau Monde », dès lors, serait le livre, échappant « aux conditions politiques de cette inhumanité »... où le



« Nouveau Monde » serait le livre au corps doublé d'une « réalité réelle », énigmatique, mais peut-être, selon le souhait émis par l'auteur, moins inhumaine.

### *De l'objet au sujet*

#### *Mettre à jour les tensions contemporaines...*

La mise en œuvre d'un réel qui se défait à mesure que se déploie l'écriture est symptomatique chez Farès d'une interrogation : comment habiter l'espace, comment habiter le présent quand on est *errant* ? Les livres I et II de *La Découverte du Nouveau Monde* narraient ce qui se murmurait dans l'Histoire, à savoir les parcours silencieux de Brandy Fax et de Abdenouar, tous deux restés en suspens entre Orient et Occident. Et, parce que leur histoire contemporaine n'a pas su répondre à leurs questionnements le Livre III, *L'exil et le désarroi*, reprend ces interrogations – ces silences – et les replace dans leur contexte post-colonial et de l'indépendance de l'Algérie. C'est ainsi que ce troisième volume s'ouvre par une interrogation portant sur l'espace national perdu, puis reconquis, mais toujours meurtri :

Ce ne fut que quelques années plus tard qu'il put comprendre ce qui s'était passé, car, entre-temps, il lui fallut demeurer à l'écart de toute activité et tribulation au moment où le pays – *le pays ? ce qu'il est convenu d'appeler le pays (?)* – allait vers de nouvelles effervescences de vies et d'événements.

Frontières fermées

Rues et

visages

amaigris – en tremblements

–

Mutisme et arrestations

: il fallait, malgré les séparations politiques du moment, avancer.

(Farès, *E&D*, p. 13)

Récurrente chez Farès, cette interrogation portant sur le statut national peut encore se retrouver dans diverses productions, autres que littéraires. Nous pouvons par exemple

citer l'une de ses contributions dans la revue *Esprit*<sup>18</sup> qui posait le problème suivant : « comment ne pas se sentir orphelin d'un pays qui n'en finit pas de se nier lui-même ? ». Nous constatons donc que son écriture stigmatise l'*auto-négation* dont est victime « *ce qu'il est convenu d'appeler le pays* », et qui ne sera jamais explicitement nommé dans le livre. Un *pays* qui se consume à mesure qu'il se construit, qui ne parvient à prendre corps, dans son histoire comme dans le langage de l'auteur, qu'avec beaucoup de difficulté. Comment nommer l'innommable ? Comment nommer ce qui se refuse ? C'est semble-t-il dans cette perspective que se réalise l'écriture farésienne.

Et l'« entre-temps » mentionné dans l'extrait ci-dessus reprend les temps dérobés des précédentes parutions ; il est celui du *champ des Oliviers* et de *Mémoire de l'Absent*. Les personnages respectifs de chacun de ces deux ouvrages avaient été mis à « l'écart de toute activité et tribulation » : Brandy Fax, errant dans un train entre Paris et Barcelone, et dans son imaginaire entre l'Europe et le Maghreb ; et Abdenouar mis au ban à Paris, dans l'attente de son père. Ces parcours retracés, dévoilés par les deux premiers ouvrages de la trilogie, l'auteur peut poursuivre son œuvre programmatique et mettre cette fois en mots l'*après* du conflit ayant opposé français et algériens, et ayant forcé les hommes à s'exiler... non seulement à l'extérieur du territoire national, mais encore en son intérieur. Ce qui est désigné par *le pays* est nié, se refuse, du fait des conflits antérieurs, à tout ancrage, que celui-ci soit historique ou mémoriel. Les « nouvelles effervescences de vies et d'événements » mentionnées sont celles de la libération, mais nous le voyons, une libération nuancée : les frontières se ferment et les plis de la domination coloniale restent saillants. C'est par conséquent au cœur de cet aveu que se pose la question (nettement démarquée par son insertion entre tirets et par sa typographie même) : qu'est-ce que « *le pays* » ? Que signifie ce mot ? A quelle entité peut-il renvoyer, puisque la nation a été déchirée, meurtrie en son territoire et dans sa mémoire ? Puisque, à cause des oppressions, elle a été annihilée ? C'est dans ce contexte, énoncé sans équivoque dès les premières phrases du livre, que prend forme la narration de l'histoire (algérienne) post-traumatique, c'est-à-dire post-coloniale.

*L'exil et le désarroi* est donc la mise en mots des troubles provoqués par l'*après*, des séquelles laissées par la douloureuse expérience de dépossession du territoire :

---

<sup>18</sup> Nabile FARES, « Déchirures », in *Esprit* « Avec l'Algérie », janvier 1995, pp. 68-73.

On vit alors de vastes domaines occupés sur place par des ouvriers, qui, jusqu'à présent, n'avaient eu droit qu'au travail sur Terre-des-autres, et non pas à une contemplation bienheureuse des arbres, et des champs :

[...]

Corps Pensées non assassinées :

En deux mois,

les champs de la durée

et de la terre

de la tristesse

et de la guerre

de la Conquête

et de la Mer

furent labourés, retournés en leurs racines – Propriétés et Coutumes – vidés de leurs inégalités,

et,

Offerts,

Dès Octobre,

aux premières récoltes de l'année mille neuf cent soixante-trois.

(Farès, *E&D*, p. 13-14)

Le projet de ce dernier volet de la trilogie est de mettre à jour les affres de l'Histoire, de témoigner de la violence de la rupture et de la difficile récupération du territoire par des hommes, pourtant, désormais libres. Cet extrait des premières pages du dernier opus de *La Découverte du Nouveau Monde*, comme un chant de liberté, livre au lecteur les joies de vies enfin retrouvées, récupérées. De plus, comme le texte le dit, il vide par sa forme les « inégalités » qui régissaient jusque là l'ordre social. Ce sont là les mots d'une parole libérée qui ne se divulgue plus « sur Terre-des-autres », mais qui se vit de l'intérieur, comme désireuse de pouvoir à nouveau s'ancrer dans le territoire national. La phrase « les champs [...] furent labourés, retournés en leurs racines » témoigne bien du *retournement* acté, de la tentative de (re)prise de possession de ce qui avait été confisqué. Ces premières pages sont donc énoncées par des « Corps » désormais « Pensés » par eux-mêmes, elles suivent le mouvement « issu de lui-même » (p. 14), celui de la récupération de « l'intérieur des terres » (*id.*) où devraient maintenant pouvoir se construire de nouvelles possibilités de vie. En somme, à l'inverse des deux premiers ouvrages de la trilogie, ces premières pages tentent de s'enraciner à l'intérieur du territoire, à l'intérieur de

l'innommable et innommé *pays*. Celui qui, rappelons-le, voudrait être nommé mais ne peut pas l'être.

Pourquoi ? Parce que, comme le soulignent les paragraphes suivants, à la première douloureuse expérience de domination et d'humiliation, d'autres ont suivi, peut-être plus douloureuses, car venues de l'intérieur. A l'oppression subie et causée par des années de sujétion, dans l'Histoire comme dans le texte, vont immédiatement succéder d'autres maux. En effet, l'année 1963 est non seulement celle de la première année d'indépendance nationale (déclarée en 1962), mais encore celle des déchirements *inter*-nationaux. Comme le rappelle Daniel Rivet dans la dernière partie de son étude portant sur l'histoire de la colonisation au Maghreb<sup>19</sup>, l'année même de la libération fut marquée par de nouveaux conflits. C'est que, souligne l'historien, « comme le déplore Jacques Berque, les contemporains ne savent pas que les guerres coloniales ont pour particularité que les gagner est pire que les perdre »<sup>20</sup>. Bien que « pire », la *victoire* est nécessaire. Mais elle a pour effet de diviser l'intérieur du pays en multipliant les conflits (notamment entre l'armée nationale, l'ALN et le FLN), réveillant ainsi « des haines de clan et de personnes engendrant des vendettas qui atteindront un paroxysme au cours de l'été 1962 »<sup>21</sup>. *L'exil et le désarroi* s'ouvre donc sur les conséquences de cet échec, de ces retournements de racines et de pouvoir. Les premières lignes du livre qui faisaient état « de la douleur et de la joie d'être enfin vivant » (p. 14), de la liberté retrouvée et métaphorisée par les « premières récoltes » d'octobre 1963, plongeront dès lors le lecteur dans la complexité de la situation nouvelle :

Le mouvement ne fut pas simple, car, après quelques années de pouvoir gouvernemental, rompu à tous les compromis, réajustements, et, accords, s'il existe – encore aujourd'hui, et, presque par inadvertance, ou témoignage de ce qui, un jour, eut lieu, – des Champs de l'autogestion (larges et ouverts sur des milliers d'hectares), il existe cependant des Champs interdits à l'autogestion, des champs larges et ouverts, gardés par leur propriétaires, ceux-là même qui –  
par imposture  
et, détournement – ont charge de répartir la bonne parole de justice,

---

<sup>19</sup> Daniel RIVET, 2002, *op. cit.*, Chapitre X : « Le Maghreb au feu de la décolonisation : 1945-1962 », pp. 373-417.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 415.

et, de révolution : la bonne parole...

(Farès, *E&D*, p. 14)

*L'exil et le désarroi* interroge l'Histoire, non plus celle des sujétions coloniales, mais celle des désillusions qui en découlèrent. Il met à jour l'inavouable, c'est-à-dire l'impossibilité de reconstruction du *pays*... impossibilité d'autant plus perçue comme malheureuse, puisqu'elle est due aux propres déchirements internes. La menace ne vient plus de l'extérieur, elle est intérieure au territoire, elle s'immisce dans l'espace pourtant conquis, se diffuse dans les sillons d'un champ national fragilisé par les « compromis, réajustements », « imposture[s] et, « détournement[s] ». Les « Champs », autre métaphore, ne renvoient dès lors plus seulement à la terre, mais d'une manière plus large, comme en témoigne la majuscule, à des entités idéologiques. Ceux qui sont présentés là, « larges et ouverts », « interdits à l'autogestion », ne sont pas uniquement ceux qui avait été volés et labourés par les colons, mais aussi ceux qui sont aujourd'hui récupérés et labourés par de nouvelles forces en présence : ceux qui « ont charge de répartir la bonne parole de justice, et, de révolution ». L'ironie que nous pouvons remarquer dans ces propos, accentuée par les points de suspensions qui suivent l'occurrence de « la bonne parole », témoigne de l'hypocrisie dont ont été victimes « les Travailleurs », ceux-là même qui initièrent pourtant le mouvement de révolte, « nullement dirigé par le “haut”, mais, ancré, ancré dans la semence d'août et septembre » (p. 14).

Se lisent au travers de ces quelques extraits qui ouvrent *L'exil et le désarroi* des systèmes d'opposition : entre le mouvement spontané d'une révolution échouée et le mouvement calculé, « dirigé par le “haut” » (c'est-à-dire par les instances rompues aux jeux des accords fallacieux) d'une révolution usurpée. L'écriture, elle, s'engage, et se place d'emblée du côté des « Travailleurs », de ceux qui se sont vus déposséder par les instances du « “haut” » du fruit de leur labeur. Dans ce troisième et dernier volet de la trilogie, Farès s'attache donc à interroger l'Histoire afin de comprendre pourquoi le *pays* ne cesse « de se nier ». Il y dénonce d'emblée les abus subis par les *révolutionnaires-résistants* (les « Grives » du *champ des Oliviers*), et la récupération d'un territoire et d'une identité nationale par les tenants d'une « bonne parole ». Dès lors, cette opposition entre une spontanéité révolutionnaire et une sclérose du « pouvoir gouvernemental » est transcrite par une écriture qui interroge et ironise, qui se caractérise par sa fracture délibérée d'avec le langage officiel. L'auteur ne se charge pas de « répartir la bonne parole de justice », mais il se porte en faux contre cette parole, contre l'ordre officiel qui l'a engendrée.

Il s'agit donc bien d'une mise à jour des tensions politiques et sociales contemporaines, puisque *L'exil et le désarroi* rend compte des troubles immédiats qui ont succédé à la promesse d'indépendance. Echouée, victime d'enjeux internes, cette révolution dont nous parle l'auteur témoigne de la manière dont l'exil s'imisce jusque dans les brèches internes du *pays*. Et, puisque « l'autogestion » n'est pas encore de mise pour ceux qui l'avaient pourtant portée et *gagnée* dans la durée de leurs luttes, l'écriture, poursuivant sa *politique du retournement*, se propose de suppléer à l'ordre institutionnel officiel un ordre langagier qui aille à l'encontre des impostures. Pas de compromis, mais des accusations, toutes tournées contre le pouvoir qui n'a pas su préparer le retour à la liberté mais qui a imposé sa nouvelle loi ; qui a entraîné le *pays* tout entier dans un mouvement d'anéantissement des premiers espoirs suscités par 1962.

Par le « pouvoir gouvernemental », c'est donc toute l'administration post-indépendance toute entière qui est pointée du doigt dans le texte :

*La Joie* : si le Peuple est prêt pour son Indépendance les Hommes Politiques ne le sont Pas. Ou. Du moins. Exigent une consécration singulière, celle de leur talent, ou (?) stratégie historique, puisque le renversement a lieu, le 5 juillet 1962 prend place sur le 5 juillet 1930.

(Farès, *E&D*, p. 22)

Ironie encore de la part de l'auteur, puisque le 5 juillet 1930 est la *date anniversaire* du centenaire de la colonisation algérienne... Ironie *et* dénonciation de ce qui semble être une « stratégie historique » allant à l'encontre des exigences du « Peuple » : « En un mot La Joie Celle qui dénoue les Privations et les langues » (p. 22). Mais, poursuit encore l'auteur :

Mais : Ce Peuple est décidemment prêt – Aussi – à tous les dénigrement, puisque, – Ainsi : dans ses manifestations critiques enthousiasmes – il ne conteste personne en particulier, admet tout le monde, mais, avant tout, lui-même : le Peuple ?

(Farès, *E&D*, p. 23)

Les interrogations sont nombreuses dans *L'exil et le désarroi*. Mais, elles se recourent toutes en un point de convergence puisque, que ce soit celles portant sur le « *pays* » ou, dans le cas présent, celles portant sur le « Peuple », elles proposent toutes de

questionner l'identité nationale : quelle identité pour un peuple qui « ne conteste personne » et qui se laisse maîtriser par des « Hommes Politiques » aux exigences de « consécration singulière » ? A défaut de subir lui aussi un poids qu'il se refuse à porter, l'écrivain délire les langues – ou plus exactement la sienne propre. Il pallie au manque : à l'inverse d'un Peuple qui « admet tout le monde », il n'admet personne, pas même le peuple. D'où cette interrogation qui conclut l'extrait : qui est ce « Peuple » ? Comment peut-il exister, se dire, se définir puisqu'il n'est pas maître de sa propre parole ? C'est là justement le travail de l'écriture, semble nous dire Farès. Récupérer la parole usurpée, la faire sienne, contester et se dire soi ; ne pas se satisfaire de *bonnes paroles* fallacieuses, et refuser l'*impedimenta* historique et langagier d'une hiérarchie qui n'a pas été portée, mais qui s'est imposée d'elle-même.

S'intéressant à la condition du poète et à son appartenance à « l'insatisfaction de l'exil », Maurice Blanchot affirme dans *L'Espace littéraire*, en s'appuyant sur l'expérience de Saint-John Perse : « en nommant l'un de ses poèmes *Exil*, [Saint-John Perse] a aussi nommé la condition poétique. Le poète est en exil, il est exilé de la cité, exilé des conditions réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir »<sup>22</sup>. Nous ne nous intéressons pas ici expressément au genre « poésie », mais à la poésie en tant que pratique d'écriture. En ces termes, Nabile Farès – pour qui seule semble compter l'écriture, peu importe sa forme – s'inscrirait dans une démarche similaire à celle de Saint-John Perse, telle qu'elle est décrite par Blanchot. Les extraits de *L'exil et le désarroi*, entre autres, montrent que l'écriture farésienne ne se satisfait effectivement pas de « conditions réglées » et « d'obligations limitées » puisque dans leurs formes, comme dans leurs fonds, elles transgressent les lois de normes établies : que celles-ci soient génériques ou bien politiques et sociales. Et c'est encore en ce sens que le titre même de l'ouvrage nomme, doublement, la condition de l'écrivain : il est en exil de la cité (comme peut en témoigner le parcours même de l'auteur), mais il est encore en exil de cette société par son refus de s'y inscrire, d'intégrer ses normes, d'admettre sa situation politique, de proposer un discours enthousiaste qui serait consécration du pouvoir en place. Le « désarroi » mentionné dans le titre ne vient alors qu'affirmer le ressenti consécutif à ce positionnement langagier. Il dit bien que l'écriture, réalisée dans la marge d'une norme qu'elle tente de contester, est douloureuse. Il confirme l'erreur : « Erreur signifie le fait d'errer, de ne pouvoir demeurer parce que, là où l'on est, manquent les conditions d'un ici

---

<sup>22</sup> Maurice BLANCHOT, 1955, *op. cit.*, p. 318.

décisif »<sup>23</sup>. Dans le cas présent, où se trouve l'écrivain ? Où est sa patrie ? Est-ce celle d'un *pays* qui n'a de cesse de se nier ? Est-ce celle d'un *peuple* qui ne parvient pas à se nommer ? Ou alors n'est-ce pas celle d'un langage qui ne rend compte de ces manques que par les silences qu'il creuse ?

Poursuivant sa réflexion sur l'exil dans l'espace littéraire, Maurice Blanchot précise encore : « L'errant n'a pas sa patrie dans la vérité, mais dans l'exil, il se tient en dehors, *en deçà*, à l'écart, là où règne la profondeur de la dissimulation, cette obscurité élémentaire qui ne le laisse frayer avec rien et, à cause de cela, est l'effrayant »<sup>24</sup>. Déjà, dans *Mémoire de l'Absent*, Abdenouar n'avait de cesse de répéter qu'il vivait « *en deçà du père* » (p. 25), c'est-à-dire de l'homme qui lui avait été arraché par les pouvoirs politiques (cette amputation était à l'origine de son errance). Et chacune des figures de la trilogie, par le langage qu'elles *formulent*, creuse une distance entre *ce qui aurait pu*, et *ce qui n'est finalement pas* une patrie. Ainsi, révéler les tensions contemporaines, dévoiler dans les creux de l'écriture les « erreurs », c'est marquer la dissimulation de l'être dans la multiplicité des troubles qui fondent son désarroi : ni *pays*, ni *peuple*, mais le langage pour seule patrie. Un langage qui, semble-t-il, *fraye* toutefois, non pas *avec* une chose, mais contre cette chose : contre toutes les formes de résignation ; à savoir les compromis, les réajustements, les accords, les impostures, etc. Car, « malgré les séparations politiques du moment, [il faut] avancer », malgré les désarrois provoqués par les exils, il faut continuer à *désintégrer les faiseurs d'histoires*.

#### *Délier les mémoires...*

Nous pensons à une autre expérience littéraire qui, comme l'œuvre de Saint-John Perse, met en mots un exil et prend ses racines en Guadeloupe. Dans *Traversée de la Mangrove*, Maryse Condé<sup>25</sup> fragmente son récit en une multitude de voix qui se font écho par le jeu des points de vue. Stigmatisant la société de Rivière au Sel, elle conte la manière dont se déchirent des vies au contact d'autres « qui ne savent qu'affûter le couteau de leurs paroles de médisance » (p. 52). Chacun a son mot à dire sur chacun, et tous parlent sur tous : « Mais les gens racontent n'importe quoi », n'aura de cesse de rappeler l'auteure. Pourtant la vie d'un homme, Francis Sancher, étranger à cette société, se jouera aux détours des « histoires les plus folles [qui] se mirent à circuler » sur son compte (p. 38). C'est que, prévient Maryse Condé, « seul celui qui a vécu entre les quatre murs d'une

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>24</sup> *Idem.*



petite communauté connaît sa méchanceté et sa peur de l'étranger » (p. 39). Le défunt Francis Sancher, dont l'exil à Rivière au sel a attisé bien des feux, semblait l'ignorer.

Nous nous servons de cet exemple comme pivot pour illustrer comment peuvent se décliner, selon les espaces, les *faiseurs d'histoires* dénoncés par Farès. Si dans l'œuvre farésienne ils se rapportaient principalement à une entité hiérarchique (« pouvoir gouvernemental », « Hommes Politiques »), dans le texte de Maryse Condé ils se rapportent à des entités officieuses, anonymes. Les *faiseurs d'histoires* pointés du doigt chez Condé n'exigent pas la consécration de leur talent à dicter l'Histoire, mais se bornent « à murmurer sournoisement derrière [les] dos » (p. 35). La différence est donc dans le nombre : chez l'un se dessinent en plis les affres d'une Histoire écrasante, chez l'autre ceux d'histoires accablantes. Mais, au bout du compte, le résultat de ce travail de délayage est toujours le même : les *faiseurs* oppressent jusqu'à l'étouffement, ils creusent et forcent les absences. C'est donc la rumeur qui étrangle la *Traversée de la Mangrove*. Les langues s'y délient pour médire, comme pour pousser hors des limites de la petite société l'étranger indésirable (la fausse accusation de viol portée contre Sancher par l'un des personnages est à ce titre exemplaire, puisqu'elle est présentée comme authentique dans les premières pages de l'ouvrage, et est immédiatement infirmée par le personnage féminin concerné, « Mira », p. 49-64).

Cette expérience, cette *connaissance* malencontreuse soulignée par Condé, le protagoniste de *La Morte saison* l'a, malgré lui. Propre au cloisonnement spatial, la médiance est ce qui, dans chacun de ces deux textes, pousse les personnages à la mort : réelle chez Condé, métaphorique chez Lods, puisque le père s'est enfui. Mais, ces disparitions sont dans tous les cas radieuses : Sancher, l'étranger de Rivière au sel, meurt dès les premières pages du livre, pourtant c'est autour de lui que s'organise et se structure chaque voix ; et le père du narrateur de *La Morte saison*, Emmanuel Breilhac, a fui l'île, pourtant c'est en raison de ce manque provoqué que prend forme et sens la parole de Martin : « le chemin qui devait me faire remonter les traces de mon père m'avait déporté dans les ombres de mon enfance où il n'apparaissait que dans les vides que son absence avait creusé » (p. 199). Se confirme là la dichotomie précédemment relevée entre les pleins et les vides. Si l'absence du père, au moment de sa présence sur l'île, était un plein, son absence creuse le paysage contemporain. Mais c'est là un étrange paradoxe, puisqu'au moment de ce plein, le langage n'avait pas de raison de se faire, le livre n'avait pas lieu

---

<sup>25</sup> Maryse CONDE, *Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989 (« Folio », 1992).

d'être. *La Morte saison*, en soi, est donc un creux. Il n'a pu prendre forme que *dans et par* le trou mémoriel.

Pour pallier à ce manque et faire de sa propre présence un plein, le narrateur du roman lodsien prétexte l'écriture d'un livre. Officiellement, c'est parce qu'il est écrivain et qu'il s'intéresse à « ce qui s'était passé dans ce pays pendant la guerre et au cours des années qui l'avaient suivie » qu'il enquête auprès des Villette sur le parcours d'Emmanuel Breilhac (p. 92). Mais de son propre aveu, c'est là un « personnage » (p. 94) qui le protège de son identité : les Villette, qu'il tente d'approcher pour glaner des informations, le haïssent comme ils haïssent son père. Dans cette « piste de sable, vite recouverte par d'autres pistes semblables » (p. 46)<sup>26</sup> où les seuls détenteurs d'informations sont ceux-là mêmes qui sont à l'origine de son trouble, Martin s'embourbe. C'est par conséquent pour éviter l'enlèvement total dans sa quête du père – quête d'une identité – qu'il a recours au stratagème de l'écriture. Ce masque le crédibilise aux yeux de ceux qu'ils souhaitent interroger, et c'est donc par ce moyen détourné qu'il parvient à approcher les descendants de la famille Villette et à coller au plus près des raisons qui ont forcé son père à l'abandonner :

Comme libérée d'une tension longtemps contenue, elle se mit à parler d'une voix rapide et pleine d'éclats de mon père et de moi [sans savoir qu'elle s'adresse au fils] : l'un valait l'autre, des gens aigris, envieux de la réussite des autres, des vipères qui n'hésitaient pas à mordre la main de ceux qui leur venaient en aide. Est-ce que je savais à quel point le comportement d'Emmanuel Breilhac avait défrayé la chronique pendant toutes ces années ? Est-ce que je savais que, rompue, brisée, c'était en définitive de chagrin que sa femme était morte ? Est-ce que je savais que son fils avait été élevé chez les Villette comme s'il faisait partie de la famille, en dépit de tout ce qui s'était passé, et que, au lieu d'en être reconnaissant, il s'était comporté de façon inqualifiable ?

(Lods, *MS*, p. 93)

Il n'y a rien d'anodin dans ces insultes que Martin prend de plein fouet. Comme dans le texte de Maryse Condé ces *commérages*, serrent les liens entre les personnages : des liens qui sont conflictuels et, par conséquent, qui faussent les rapports. Martin

---

<sup>26</sup> Notons que nous retrouvons là encore les métaphores élaborées par l'auteur dans ses deux premières publications *pré-iliennes* et qui s'ancraient dans des espaces nordiques (*Le Silence des autres* et *La Part de l'eau*).

comprend, et révèle du même coup le désarroi de son père : c'est parce que, encore présent sur l'île, il avait subi les médisances des Villette qu'il s'est résigné à disparaître. Et la rancœur que Martin nourrit à l'égard de cette famille vient aussi de là, de cette force de mépris qui tente de l'emprisonner dans une image qu'il se refuse à porter : « Moi, je refuse cette mémoire. Je refuse ce cirque refermé comme une prison. Je refuse ce chant des cascades qui ne s'interrompt jamais », entendrons-nous dire en écho le narrateur du *Bleu des vitraux* (p. 180). Le bruissement assourdissant des « cascades », à savoir les paroles médisantes des autres, couvrent les murmures de sa propre histoire. Une histoire qui n'est en définitive pas silencieuse, mais qui est recouverte par des voix autres. Ce qui ne se dit pas mais se lit tout de même, ce que le lecteur perçoit finalement dans les creux de ce refus, en arrière plan, derrière le bruissement des cascades, c'est qu'Emmanuel Breilhac avait été l'amant de Madame Villette, celle-là même qui avait recueilli après son départ le jeune Martin. Cette confirmation, le narrateur ne l'aura jamais. Pourtant, elle est au cœur de son trouble, puisque c'est à partir de la négation de cette relation adultérine que se sont construits les ragots sur son père et sur lui-même.

Négliger dans le texte l'impact de ces paroles calomnieuses, c'est passer sous silence le but même de l'écriture. Pour l'auteur, il semble s'agir de mettre à nu les *commérages* sur son compte afin de pouvoir, enfin, restituer la vérité qui lui manque : pourquoi son père l'a-t-il abandonné ? Pourquoi a-t-il vécu dans le mépris d'une famille ? Pourquoi son identité s'est-elle construite avec davantage de creux que de plis pour les combler ? La vérité qu'il tente de découvrir ne se dévoile pas d'elle-même, mais elle se cache, comme dans *Traversée de la Mangrove*, dans les méandres de la rumeur, sous le brouhaha des langues déliées. Le cloisonnement de ces sociétés insulaires, affirment ces deux textes, est propice aux *commérages*. Dans le texte de Condé, chacun à leur tour, les personnages ayant connu le défunt Sancher se remémorent les moments passés en sa compagnie, bons ou mauvais. Ils parlent tous, beaucoup, ils médisent souvent. Et dans cette expérience, ce qui perd la *victime* – celui *sur qui on parle* – c'est l'image trompeuse d'une réalité falsifiée, d'une parole sur Soi énoncée par un Autre.

Mais, si chez Maryse Condé le réajustement d'une vérité passe par la diversification d'un kaléidoscope langagier, dans le texte de Jean Lods, il n'y a *a priori* qu'une seule voix qui s'atèle au rétablissement de la réalité. Dans *Traversée de la Mangrove*, des voix, toutes subjectives, par un jeu de croisements et de superpositions, permettent au lecteur de rétablir l'une des vérités possibles : soit *orientée* (la vérité de l'une des voix), soit *synthétique* (la vérité de l'ensemble des voix). Dans *La Morte saison*, c'est un seul et

même personnage qui s'exprime, mais souvenons-nous qu'il se scinde en une pluralité d'autres. Martin joue de nombreux rôles, et est à la fois enfant, adulte et écrivain. Il s'agit d'ailleurs là d'une volonté délibérée de sa part qui, après l'*imposture* face à la descendante des Villette sera confirmée par un aveu : « Restait ce geste que je connaissais trop bien, d'arracher avec horreur le déguisement que je venais de porter, en me demandant qui j'étais, derrière tous ces autres qui venaient prendre ma place » (p. 96). Puis :

Aujourd'hui encore il en avait été ainsi. J'avais toujours attribué mon goût pour les masques à ce père dont l'absence avait opacifié le miroir dans lequel j'essayais de me trouver une image. Et voici qu'en tentant de donner un visage à cette ombre de mon enfance, le portrait que je réussissais à m'en faire avait les mêmes flous, les mêmes fosses sombres que moi.

(Lods, *MS*, p. 96)

Ce « goût pour les masques » précise le choix de l'auteur d'élargir la palette vocale de son narrateur. L'attribution d'un corps traversé par une pluralité phonique (enfant, adulte, écrivain), permet de libérer le personnage de l'emprise de ceux que Farès a nommé *les faiseurs d'histoires*, privilégiant ainsi la diversité à l'unicité des points de vue. Mais ce jeu de miroir est trompeur puisque, plutôt de conférer à Martin une image précise de ce qu'il est, il multiplie les reflets et les zones d'ombre. Martin, nous dit-il, est « sans visage » (p. 96). Il se perd dans la multiplicité des reflets que lui renvoient les miroirs d'une société qui l'a rejeté. Produire son propre discours sur son parcours en mettant à nu les calomnies formulées par ses détracteurs, lui permet alors de renverser cette tendance. Mais en éclairant les ombres de son visage d'adulte, il renforce celles de son enfance, et réciproquement. Car, toutes ces ombres projetées ont pour même source le discours d'un Autre, celui de la famille Villette.

Sa mémoire est un corps « lisse et nu » (p. 46), vidé de toute substance par des détracteurs qui se sont efforcés de réécrire son histoire. La maîtrise de son image passe donc par la maîtrise du langage : puisque c'est par le discours qu'il a été vidé de sa mémoire, c'est par le discours qu'il va la reconstruire. Nous voyons se dessiner là la pertinence de la mise en abyme de l'écrivain, celui qui, justement, maîtrise le langage, produit des discours. Dans cette démarche reconstructrice ayant pour but de *réorganiser* sa mémoire – c'est-à-dire de lui attribuer de nouveaux *organes mémoriaux* – Martin se trouve encore confronté à une autre forme de discours. Non plus cette fois celle des *commérages*

formulés par les Villette, mais celle d'« une littérature administrative qui ne [lui] appartient pas » (p. 46). Deux sources lui permettent de remonter la piste de son père, deux sources erronées qui sont pourtant ses seules bases documentaires : les ragots et les archives des Villette, et les archives de quelques administrations locales. Mais la froideur et la sécheresse de cette *documentation* qui a contribué à « effacer et dissimuler » (p. 46) les images de son enfance et de son être, ne lui conviennent pas. C'est que cette « littérature administrative » se rapporte, nous dévoile-t-il, davantage à l'expression d'un choix historique, orienté par les parties qui les ont rédigé, et par là même impropre à rendre compte de la singularité de sa mémoire, la falsifiant même :

[...] il me semblait que tout ce dossier avait été minutieusement préparé, pièce après pièce, pas forcément pour moi, mais pour quelqu'un comme moi qui serait capable de l'utiliser, de le faire valoir, et d'apporter la consécration d'un livre sans lequel les événements qui avaient accompagné la progression de la famille Villette retomberait dans la poussière de l'oubli. Celui qui écrirait ce livre ferait fructifier le passé comme les colons faisaient fructifier la terre, et, dans cette idée, ce rôle qu'il m'était proposé de jouer m'envoyait reprendre la place que j'occupais [...] : sur les gradins des collines, au milieu des pauvres diables qui, le spectacle terminé, étaient rentrés dans leurs cases de fer-blanc et avaient repris le lendemain leurs « grattes » pour ensemençer les champs où poussaient le maïs.

(Lods, *MS*, p. 203-204)

Dans cet extrait se formule la lutte de deux entités : l'une historique (celle du colonialisme), l'autre mémorielle (celle de la place du petit colon dans cette Histoire). Le narrateur se positionne d'emblée, et refuse de faire « fructifier » un passé qui l'a annihilé, de rester « locataire de [ses] jeux comme les colons l'étaient de la terre qu'ils cultivaient, avec un bail reconductible par autorisation tacite d'une seule des parties : les Villette », c'est-à-dire les Maîtres (p. 204). C'est justement ce que nous lisons dans *La Morte saison* : la narration refuse de s'ancrer dans l'expression enthousiaste de l'Histoire coloniale. Au contraire, elle la retourne, la stigmatise et la condamne. Ce roman n'est donc pas un témoignage d'une période marquante de l'Histoire de l'île, mais il révèle les affres de cette Histoire en rouvrant les cicatrices du passé. De ces plaies ouvertes s'échappent les maux d'une mémoire trop niée, croulant sous la masse impersonnelle et méprisante des discours dominants. *Les faiseurs d'histoires*, que ce soit chez Farès, Lods ou Condé, qu'ils se rapportent à un pouvoir politique ou à une entité familiale, dépossèdent par leur trop plein

de parole les êtres de leur image, et par là même de leur identité. Ce trop plein pousse les protagonistes à se replier, s'exiler, dans les recoins de leurs propres mémoires. *Qui sommes-nous ? Quelle image avoir de nous-mêmes, puisque notre image ne nous appartient pas ?* interrogent ces exilés. Et c'est là semble-t-il la fonction du discours : offrir aux errants, par le langage, un espace où ils puissent désintégrer les paroles calomnieuses qui sont à l'origine de leur perte mémorielle et identitaire.

Ces *faiseurs d'histoires* ne sont donc pas ceux que l'on croit. Ils ne sont pas les écrivains, mais ils sont ceux contre qui se posent les écritures. *Les faiseurs d'histoires* sont ceux qui font des absents les objets d'une histoire arrangée et orientée. Si la parole littéraire produit un sens, c'est donc pour mieux en défaire un autre ; c'est pour mieux se poser en tant que parole singulière face à une parole usurpatrice. En lieu et place d'un objet *qui est dit* (Martin dans le discours des Villette par exemple), prend corps un sujet *qui se dit* (Martin produisant un discours sur les Villette et sur lui-même). Les écritures farésienne et lodsienne sont des actes en ce sens où elles retournent les forces en présence, les emprisonnant dans le cloisonnement initial qu'elles avaient façonné. La distance subie par les êtres errants, celle qui les éloigne de leur propre histoire, se meut alors en un atout, puisque c'est grâce à ce recul que les êtres parlants parviennent à *se* formuler en tant que sujets. C'est parce que dans le mouvement de l'exil il s'est creusé un fossé entre le présent *extra-muros* et le passé *intra-muros* que le langage parvient à recentrer le sujet dans la singularité de son histoire, et non plus dans le discours d'une autre.

... pour désencombrer l'Histoire ?

Le rapport à la légitimité du langage serait donc encore au cœur de l'écriture, et la mise en abyme de la figure d'un narrateur-écrivain dans *La Morte saison*, tout comme dans le premier volume de la trilogie farésienne, *Le champ des Oliviers*, ou dans *La Traversée de la Mangrove* de Condé, tend à confirmer cette hypothèse : les protagonistes de ces auteurs, respectivement Martin, Brandy Fax et Francis Sancher, sont tous trois des écrivains. Le recours pour les auteurs à cette mise en abyme d'un personnage lui-même auteur semble par conséquent permettre de justifier la quête d'un langage authentifié. Lods, Farès et Condé ne sont plus des auteurs, mais ils deviennent les lecteurs de leur propre histoire (tout comme le devient Agénor lorsqu'elle propose, dans *Bé-Maho* notamment, de mettre à jour et d'offrir au public les mémoires de son propre père : avant de les réécrire pour les besoins du roman, elles les avaient lus ; avant d'en être l'auteure, elle en avait été une lectrice). Est-ce là une manière de se décharger du poids de ses mots ? Il ne me semble

pas. En revanche, c'est peut-être là une manière de se décharger du poids de l'Histoire qui gronde sous les mots. Ces auteurs nous disent : nous ne sommes pas des *faiseurs d'histoires*, nous ne faisons que transcrire les mots d'un autre, les mots d'un sujet qui s'exprime, *divinement seul* dans l'espace du livre. Enfin, *presque divinement seul*...

Offrant ses réflexions sur la « lecture », Gracq, après avoir cité quelques caractères d'écrivains, précise qu'il y a aussi ceux « qui vous abandonn[ent] en chemin ou refus[ent] de vous prendre en charge », et au contraire ceux qui « se mett[ent] bourgeoisement en vitrine, comme une “respectueuse” d'Amsterdam »<sup>27</sup>. Dans leur démarche, de manière paradoxale, chacun des auteurs nommés ci-dessus semble tour à tour jouer le rôle d'une de ces deux figures relevées par Gracq. Ils sont présents, se mettent en scène, pourtant, ce sont Martin, Brandy Fax, Francis Sancher, ou encore Julien Saint-Clair, qui semblent conduire la narration. L'encre paraît avoir séché sur les épreuves des manuscrits qui ont conduit aux livres, conférant aux voix qui s'en échappent une autonomie propre, métaphorisant leur existence en tant que sujets de leur propre narration, et non plus objets du discours d'un auteur, pas même de l'auteur. En outre, comme ils tentent de se défaire de l'*impedimenta* de l'Histoire qui les oppresse, ils se défont du lien qui les unit à leurs géniteurs. Julien Gracq poursuit :

Si impersonnel qu'il veuille, un livre de fiction est toujours une maison vide que tout, de pièce en pièce, dénonce comme encore quotidiennement, désinvoltement habitée [...] – et je suis toujours content quand j'ai l'impression de surprendre l'auteur sur ses traces toutes chaudes, et comme au saut du déménagement.<sup>28</sup>

Et c'est bien cette impression que laissent Lods, Farès, Condé et Agénor : celle d'avoir marqué l'espace de leur présence, et de s'en être subrepticement échappé. Leurs liens biographiques avec La Réunion, l'Algérie et la Guadeloupe témoignent de leur présence, mais dans un même temps, du fait de la présence d'un auteur mis en abyme, ces liens disparaissent. Dans ce mouvement l'écrivain marque l'espace littéraire par une *absence pleine de présence*, il s'éclipse, ne se montrant qu'au détour des ombres qu'il forme. La vérité qui tente alors d'émerger de la narration n'est plus la leur, mais celle d'un personnage libéré de toute attache au réel : ni substrat biographique, ni substrat historique

---

<sup>27</sup> Julien GRACQ, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980 (2002), p. 169.

<sup>28</sup> *Idem*.

extérieur à son existence ne viennent encombrer la singularité de *son* discours. C'est peut-être pour les auteurs une manière de créditer les paroles énoncées : « *je* » est un autre<sup>29</sup>, il n'est pas l'auteur créant un *objet* (un personnage), il est une voix autonome se revendiquant en tant que *sujet*.

Et ces mots de Rimbaud résonnent d'une manière toute particulière dans l'œuvre de Le Clézio, et dans *La Quarantaine* notamment, puisque ses personnages croisent à plusieurs reprises le poète. Également comme chez Agénor, chez Le Clézio la démarche est similaire : ces auteurs se servent de mises en abyme pour créditer et rendre autonomes les voix de leurs personnages. Dans *Comme un vol de Papang'*, Minia écrit ses mémoires, dans *Bé-Maho*, ce sont celles de l'instituteur qui sont révélées au lecteur ; *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* sont les carnets croisés d'un grand-père et de son petit fils, et enfin dans *La Quarantaine*, s'entrelacent les chroniques de deux personnages faisant partie d'une même filiation. Chacune de ces mises en abyme révèlent des voix autonomes, étrangement détachées de celle de l'auteur ; dans chacun des cas, nous entendons l'auteur s'exprimer, pourtant les « *je* » énoncés ne se rapportent pas aux auteurs eux-mêmes, mais à leurs personnages. Ils sont altérés, comme l'est le Léon sur les traces de l'autre Léon, exilé sur Plate : dans *La Quarantaine* le « *je* » est double, il correspond à chacun des deux Léon. La tentation d'une lecture autobiographique peut se profiler, mais elle se trouve vite contredite par l'effacement délibéré des auteurs. Par exemple, dans les chroniques de *Bé-Maho* ce n'est pas l'auteure qui parle, mais son père, et il en est de même dans *Le Chercheur d'or* où c'est le grand-père qui s'exprime à la première personne du singulier. Les auteurs ont parcouru ces espaces qu'ils mettent en mots, il y ont vécu, mais en lieu et place de leur parcours, prend forme le discours d'un autre, antérieur à leur naissance. Cet autre est seul sujet à bord d'un discours qu'il crée à mesure que l'auteur lui fait parcourir l'espace.

Comme un symbole, l'expérience de l'un des protagonistes de *Bé-Maho* peut servir à illustrer cette démarche. En raison d'un handicap, Médéo est surnommé par la communauté de Plateau Cochons : « Parlpa ». Littéralement, « Parlpa » signifie « ne parle pas ». Le personnage est donc ainsi surnommé parce qu'il a « le filet amarré dans son gosier depuis sa naissance » (p. 21), c'est-à-dire qu'il est muet<sup>30</sup>. Or, ce qui justement est

<sup>29</sup> Arthur Rimbaud, dans sa lettre à Paul Demeny, datée du 15 mai 1871.

<sup>30</sup> Il s'agit d'une dénomination courante à La Réunion concernant les personnes muettes. Elle se retrouve d'ailleurs dans d'autres productions littéraires ; nous pensons par exemple au personnage surnommé « Parle-Pas » dans *Train fou* d'Axel Gauvin (Paris, Seuil, 2000).



posé comme problème dans l'ouvrage, c'est la rupture de la communication : les habitants des « îlettes » et des hauts plateaux sont coupés du reste de l'île, comme la population de l'île est coupée de celle de sa *mère patrie*, la France. La seule communication établie entre l'Europe et l'océan Indien, passe par des instances politiques : le gouverneur de l'île choisit de se rallier à la France de Vichy. La population de Plateau Cochons, elle, ayant compris les enjeux de cette collaboration, entre en résistance. Mais, pour que la victoire puisse avoir lieu, pour que l'île puisse sauver son intégrité face à l'Histoire, elle doit parvenir à se positionner dans ce conflit et à entrer en contact avec les forces de résistance du continent.

Nous avons constaté dans les pages précédentes que le personnage du « prince Vinh-Kuy », grâce à la *TSF*, est parvenu à établir cette communication. Mais il ne l'a pas fait seul ; Parlpa l'a secondé. Et c'est bien là l'utilisation d'un symbole, puisque c'est au travers d'un personnage muet que se rétablit la communication. Dépourvu de parole, il parvient à surmonter son handicap pour éviter l'enlèvement de son histoire – celle de *son île* – dans les atrocités de cette guerre. Il ne s'agit pas seulement d'une récupération de parole mais, bien plus, c'est l'expression de la capacité d'un *anonyme* à pouvoir façonner l'Histoire, à pouvoir se positionner en tant qu'acteur dans un mouvement qui, *a priori*, le dépasse. Parlpa est actif, il n'est pas l'un des *objets* charroyés par les vents de l'Histoire, mais il est un sujet, influant de manière concrète sur le cours des choses.

A ce titre, se faisant entendre à la toute fin de *Bé-Maho*, après la *victoire* de Parlpa, Monique Agénor donne l'une des définitions possibles de la fonction de l'écrivain francophone contemporain :

Les cochons avaient fini de piétiner et de manger un petit carreau d'arums et roulaient maintenant leur dos dans la boue, les groins tournés vers le ciel pleureur. Ils se faisaient des plaisanteries en jouant à saute-mouton dans les fleurs dont certaines gardaient dignité et hauteur malgré l'outrage.

Médéo les observait avec délice. Il ne pourrait jamais quitter ses cochons. [...] Cette année 1942 avait été une parenthèse dans sa vie. Une parenthèse qui lui avait fait se découvrir, lui et les autres. Lui, par rapport aux autres.

Il sait aujourd'hui que son silence, par la malignité de ses ancêtres têtus, ne dispose plus de lui seulement comme d'un Parlpa arrangeant, mais l'admet comme

être humain à part entière en « parfait messenger-passeur de mots » de tout timoune<sup>31</sup> Plateau Cochons.

(Agénor, *BM*, p. 280-281)

Nous lisons-là que Médéo n'est pas *que* « parfait messenger-passeur de mots » (c'est là l'une de ses fonctions, mais pas la seule), mais qu'il a repris possession de son identité (lui en tant que sujet), par la faculté de dire, alors même que la possibilité de parler lui avait été interdite. Au travers de cet extrait doublement marqué par une charge symbolique (le *muet* accède au langage / cet extrait est la clôture du texte), Monique Agénor, l'une des voix francophones façonnées par les histoires et les rencontres qui se sont succédées sur l'île, dit que l'accession au statut de sujet autonome passe par la récupération de sa propre parole. Rompre le silence donc, malgré les éboulis assourdissants du passé, faire du langage le lieu en Soi de la délivrance, du désencombrement de l'Histoire, mais aussi de la rencontre réalisée et vécue ; c'est-à-dire faire de l'écriture un acte.

Deux constantes principales marquent l'œuvre de Monique Agénor : l'inscription dans un réel historique non-fantasmé, car documenté (dans *Bé-Maho*, comme dans *Comme un vol de Papang'*, mais encore dans *L'Aïeule de l'Île Bourbon*), et la continuelle présence de l'exil. D'abord celui de l'auteure et d'un substrat biographique qui vient en amont nourrir les textes, ensuite celui des personnages, ignorant tout de leurs histoires respectives qu'ils découvrent et déploient au fil des mots. Le regard distancié *et* décentré (l'Europe n'est plus un centre névralgique qui gère et organise les pensées) permet une observation différente de l'Histoire, à contre-pied des versions officielles et de la manière dont elle s'immisce dans le quotidien des protagonistes. La mise en écriture de l'exil semble alors devenir un prétexte à la mise en mots d'une culture jusque là silencieuse... *silencieuse* car oubliée et ignorée, *silencieuse* car brimée. Mais encore, du fait même de la parole, la mise en œuvre de l'exil devient également un prétexte à la formulation d'une identité nouvelle qui n'est plus celle relevée ou analysée par un autre venu du *centre*, pour le *centre* (comme pouvaient l'exprimer les tendances exotiques de la littérature du début du siècle), mais qui est exprimée par les acteurs mêmes de l'histoire narrée. Parlapa, en rétablissant la communication entre l'île et le continent sauve l'île d'un encombrement historique, mais du même coup, il se sauve lui-même. Il ne laisse pas à un autre la possibilité de le raconter ; il se raconte lui-même. Sa voix singulière se mélange à la multitude des autres

---

<sup>31</sup> « *Ti-moune* : les créoles appellent ainsi les habitants des Hauts : les petites gens, le petit peuple », *Bé-Maho*, in Glossaire, p. 289.

qui, selon des modalités particulières, *se* disent toutes de manière autonome, sans intermédiaires historiques. C'est par exemple le cas de l'instituteur s'exprimant à la première personne dans ses chroniques, et s'acharnant à attester de la force et de la pertinence des interventions des habitants de Bé-Maho dans une histoire qu'ils construisent au fil de leurs actions quotidiennes.

Et c'est bien en ce sens que nous comprenons les parenthèses que sont l'année 1942 et *Bé-Maho* dans la vie de Parlpa : il se découvre, « lui et les autres. Lui par rapport aux autres », il se découvre et se positionne autrement. Il prend place dans l'Histoire de l'île, il sauvegarde le lieu, et le façonne à son image. Après cette année 1942, suggère la fin de l'ouvrage, l'île sera changée : elle ne sera plus seulement une possession française de l'océan Indien, mais elle sera un lieu pleinement investi, sauvegardé et façonné par ses propres habitants. Elle sera désormais à l'image de Parlpa, muet qui a su trouver sa voix pour parvenir à *se dire*.

L'une des fonctions de l'écrivain francophone, nous renseigne Monique Agénor, est de parvenir, par le langage, à *se* dire, à penser et révéler sa propre mémoire en la vidant du poids encombrant de l'Histoire officielle et impersonnelle, celle-là même qui n'a pas voulu laisser de place aux acteurs locaux ; elle est encore de marquer la présence de ces acteurs en tant que sujets dans le lieu qu'ils façonnent au quotidien, toujours de manière autonome. Les *poussées paternalistes* et *civilisatrices* qui ont ordonné les rapports à l'île pendant la période coloniale sont donc démenties, puisque les acteurs mis en scène n'éprouvent nul besoin d'être pris par la main ou d'être éduqués pour sauver leur habitat de l'oppressante emprise historique. Comme cela a été exprimé chez Jean Lods ainsi que chez les autres écrivains précédemment cités, c'est *divinement seules* que ces voix parviennent à éteindre l'incendie qui menace leurs mémoires, leurs cultures, leurs identités.

En somme, par cette stratégie d'écriture par laquelle les auteurs se déchargent d'une historicité trop marquée en s'inscrivant dans l'expression plurielle de quotidiens autonomes propres à l'espace, ils permettent aux voix en présence de façonner leur entour selon leurs propres ambitions, convictions, imaginaires et mémoires. C'est par conséquent dans l'espace d'une diversité langagière que le vrai peut avoir *lieu*. Ces expériences francophones sur lesquelles nous nous appuyons montrent que ce qui *a lieu* n'est pas que le fruit d'une vérité une et indivisible, le vrai qui *a lieu* dans ces espaces littéraires est multiple. Que ce soit chez Agénor, Farès, Lods, Le Clézio ou Condé, c'est la multiplication des présences, le croisement d'une pluralité de voix qui permet de faire émerger *les* vérités possibles. Le vrai qui *a lieu* dans l'espace littéraire francophone contemporain est la

somme de toutes les vérités possibles : celle de l'instituteur ou des protagonistes de *Bé-Maho*, celle de l'enfant ou de l'adulte de *La Morte saison* et du *Bleu des vitraux*, celle des grands-pères ou des petits-fils du *Chercheur d'or*, du *Voyage à Rodrigues* ou de *La Quarantaine*, celle des nombreuses voix de la trilogie du *Nouveau Monde*, de Brandy Fax à Mokrane en passant par Abdenouar, celle de chacun des habitants de Rivière au Sel construisant, bonne ou mauvaise, une réputation à Francis Sancher, mais encore, par exemple, celle qui émerge de la diversité des discours de *Nedjma* de Kateb Yacine. Concernant ce dernier roman, Charles Bonn et Xavier Garnier précisent d'ailleurs que « la maîtrise de son identité passe en effet par la capacité à se raconter soi-même, alors qu'une littérature dépendante comme une Histoire dominée se font dans les mots de l'autre et surtout dans ses normes de lisibilité »<sup>32</sup>. Les auteurs notent encore que dans cette œuvre de Kateb, « l'inversion des polarités du Même et de l'Autre », « le retournement de la perspective coloniale » et la « déstabilisation générique » font que :

[...] l'objet exotique y devient le colon français sous le regard des narrateurs algériens du roman. Cette transformation en objet de la description du pôle culturel qui en était traditionnellement sujet permet le surgissement de locuteurs nouveaux. Elle est véritablement une prise de la parole par ceux qui en étaient dépossédés, et en même temps une mise à distance du discours romanesque qui les maintenaient en situation d'objets.<sup>33</sup>

Chacun des exemples cités ci-dessus semble proposer des démarches similaires. Nous pouvons effectivement, dans chacun des cas, remarquer une inversion des polarités, un retournement de la perspective coloniale, une déstabilisation générique, et le surgissement d'une pluralité de locuteurs ; l'ensemble de ces éléments participant au retournement de l'ancien *objet* colonial – et exotique – en *sujet* de sa propre histoire. Mais, ce n'est pas qu'un système bipolaire qui est renversé ; c'est un système de perception et d'expression qui est mis en cause : pour se défaire de la « situation d'objet », la « mise à distance du discours romanesque », de normes littéraires établies, est nécessaire. Les écritures bouleversent les codes de lecture, les modifient, comme pour mieux rendre compte de la nécessité d'un nouvel agencement littéraire plus apte à exprimer les situations contemporaines. Au cœur de ce système mis en place par ces écritures, se trouve la

<sup>32</sup> Charles BONN et Xavier GARNIER, *Littérature Francophone, 1. Le Roman*, Paris, Hatier, 1997, p. 191.

<sup>33</sup> *Idem*.

multiplicité. Non pas un, mais une pluralité de points d'ancrage, tant géographiques, que mémoriels, langagiers et phoniques.

*Les vérités qui ont lieu*, dans chacun des cas, ne sont plus unes et indivisibles, *historiques*, mais elles sont multiples, elles se construisent à partir de la somme des souvenirs, des confessions, des aveux, etc. Ainsi, à la perception d'un ordre colonialiste qui s'organisait à partir d'un centre, l'écrivain francophone contemporain substitue une perception multiple et ouverte, nourrie par la somme des expériences. La subjectivité se dissémine dans les méandres de paroles qui se croisent, s'enchaînent, s'embrassent, se contredisent parfois, affirmant par là que ce n'est que dans la diversité des expériences et des expressions que peut prendre corps et forme un discours plus à même de révéler les singularités des parcours francophones contemporains.

### *Les chemins parcourus (échos)*

Dans cette première partie, j'ai choisi de qualifier les expériences de *renaissances* consécutives aux déracinements et aux exils par le terme de « reviviscences ». Il s'agissait là d'un choix terminologique délibéré me permettant d'évacuer toute connotation religieuse, comme ça aurait pu être le cas avec des termes tels que « résurrections » ou « avatars ». Pourtant, « résurrection » et « avatar » sont des concepts présents dans certains des textes analysés (respectivement, dans *Le champ des Oliviers* de Nabile Farès et *La Quarantaine* de Jean-Marie G. Le Clézio). Le dernier livre du triptyque leclézien met en effet en scène la *reviviscence* de personnages. Récurrente dans l'œuvre de l'auteur, ce type de mise en abyme généalogique se retrouvait déjà dans *Désert*, par exemple, où Lalla, sur la trace des ses ancêtres marocains, revisite sa généalogie. Mais, si la dimension religieuse est parfois absente (comme c'est le cas du chercheur d'or sur les traces du corsaire, ou celui du narrateur qui arpente l'île de Rodrigues sur celles de son grand-père) elle s'affirme parfois, comme dans *La Quarantaine*.

Un « avatar », informe *Le Robert*, est « dans la religion hindoue, chacune des incarnations du dieu Vishnou »<sup>34</sup>. Ce premier sens se complète d'un sens figuré :

---

<sup>34</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, *op. cit.*, article « AVATAR », p. 190-191.

« métamorphose, transformation »<sup>35</sup>. Dans les précédentes œuvres que nous venons d'étudier, nous avons pu constater que les narrateurs respectifs (ceux du *Bleu des vitraux* et du *Voyage à Rodrigues* par exemple) se scindaient et se métamorphosaient par le langage en des personnages venus d'un autre temps : celui de l'enfance pour le texte de Lods, celui des générations familiales antérieures pour celui de Le Clézio. Il y avait donc « transformation » et « métamorphose » de *corps morts*, puisque ces corps caractéristiques d'un autre temps, révolu, réapparaissaient sous une forme contemporaine, dans les *corps vivants* de l'adulte et du petit-fils. Les personnages du présent se dédoublaient, habités par des entités antérieures, et par là même faisant revivre ces entités (l'adulte fait revivre l'enfant chez Lods, le narrateur son grand-père chez Le Clézio). Ce processus de réinvestissement d'un *corps mort* par un *corps vivant*, d'une reviviscence d'êtres au passé dans un être au présent, est celui qui régit *La Quarantaine* puisque Léon, le narrateur principal du texte, fait revivre en lui, par son discours, un autre Léon (le frère disparu de son grand-père). Se souvenant de son enfance et des images qui lui avaient fait prendre conscience de sa généalogie, le Léon contemporain fait un aveu :

J'ai regardé souvent cette photo dans l'album de ma grand-mère. Je l'ai si souvent regardée que parfois il me semblait que j'oubliais qui j'étais, comme si j'avais changé de corps et de visage. Alors j'étais Léon, l'autre Léon, celui qui avait rompu toutes les attaches et avait tout changé, jusqu'à son nom, pour partir avec la femme qu'il aimait.

(Le Clézio, *LQ*, p. 457)

Il y a une nette distinction entre les deux « Léon ». L'un vit au XIX<sup>e</sup> siècle, l'autre au XX<sup>e</sup> ; l'un a vécu l'expérience de l'isolement au large de Maurice, l'autre cherche à reconstituer, par le langage, cet événement ; l'un est davantage narré que narrateur, l'autre est celui qui génère le livre par son désir de « comprendre » (p. 441). Malgré l'homonymie des deux personnages, il n'y a pas de réelle confusion pour le lecteur tant les sphères auxquelles ils appartiennent sont distinctes. Pourtant, ils se ressemblent, si bien que l'un devient l'autre (« alors j'étais Léon »).

La démarche est identique à celle du *Chercheur d'or* et du *Voyage à Rodrigues*, puisque sur les traces d'un ancêtre, le narrateur se perd, il est déstabilisé : il ne sait plus qui il est. Est-il lui-même ou son ancêtre ? Lui-même et son ancêtre ? Il ne semble en

---

<sup>35</sup> *Idem*.

définitive s'agir ni d'un rapport d'opposition, ni d'un rapport de coordination, mais plutôt de superposition : il est lui-même *en même temps que* son ancêtre. Comme si le corps vivant du personnage contemporain – celui du premier « je » – réinvestissait le corps mort du personnage du passé, faisant de lui un autre « je », simplement déplacé dans le temps. « L'enquête [que le premier Léon est] venu faire à Maurice, la recherche de Léon » (p. 447), le force à entrer « dans une autre vie, dans un autre monde » (p. 425), à les intégrer, les faire sien. Tout se passe comme si, pour comprendre, il fallait devenir l'Autre, prendre possession de sa voix, de sa parole, et par là même de sa singularité, de son « je ». Par ailleurs, cette donne, placée dans l'environnement des *coolies* de l'île Plate, pourrait porter à croire qu'il puisse s'agir là d'*avatars*. Mais dans la mesure où, premièrement, il s'agit du point de vue d'un européen découvrant au fil de son parcours l'indianité de la communauté présente sur l'île et, deuxièmement, que l'auteur ne tente vraisemblablement pas de produire une étude ethnologique sur cette même indianité dans l'océan Indien, nous pensons qu'il serait inapproprié d'appliquer un concept religieux se rapportant à une culture qui se découvre et qui est interrogée par un *profane* (à distinguer du *profanateur*). Léon n'est en contact qu'avec la culture hindoue, il n'est pas un *coolie*. Par cette rencontre, comme il le souligne, ce n'est pas une autre culture qu'il veut révéler, mais plutôt, par cette approche d'une autre diversité, c'est lui-même qu'il veut re-trouver ; il rencontre non pas pour divulguer un savoir *éthno-*, *socio-*, ou autre sur une communauté, mais il rencontre pour s'enrichir d'une différence, et par cet enrichissement, par le dépassement de son enfermement dans une culture cloisonnée – celle de la bourgeoisie mauricienne dont il est issu – il re-formule sa propre identité. En somme, il se re-découvre au contact d'une autre culture dont il ignorait jusque-là l'existence et l'histoire, et non pas : il devient une reproduction contemporaine, une figure actualisée de cette culture. Il n'est donc pas un *avatar* (le mot n'apparaît d'ailleurs pas dans le texte, alors même que le narrateur participe à la vie des *coolies* qu'il rencontre ; ce qui semble relever d'une volonté délibérée de la part de l'auteur).

*La Quarantaine* met donc en scène un rapport entre deux entités : Léon écrit son rapport à l'Autre et à la différence, mais il ne décrit pas l'Autre dans sa différence (il ne hiérarchise pas cette différence). Il ne s'agit pas là d'une simple nuance, puisque dans le premier cas, l'Un se découvre lui-même par rapport à l'Autre, alors que dans le second cas, l'Autre, passif, serait découvert par l'Un, subissant le discours en tant qu'*objet*. En revanche, les véritables *objets* de la narration, ceux à qui la parole a été retirée et qui sont pointés du doigt, sont ceux-là mêmes qui ont fait du narrateur et des *coolies* des victimes,

les retranchant sur l'île en marge de Maurice, ceux-là mêmes qui avaient, tout au long de l'Histoire, fait de la généalogie du narrateur et de celle des *coolies*, des *objets* :

« Mais ouvre les yeux ! Ce sont eux qui ont tout fait, les Patriarches, ce sont eux qui nous ont abandonnés, comme ils avaient abandonné les passagers de l'*Hydaree* [les *coolies*], pendant des mois sur cette île. Tu ne comptes pas pour eux ! Rien ne compte pour eux, en dehors de leurs champs de canne. Tu parles du nom des Archambau, mais tu es le fils d'un homme que les Archambau ont humilié, ont jeté dehors ! Un fruit sec ! C'est l'oncle Archambau qui le lui a dit, après la reddition de comptes. Et quand il a eu ce qu'il voulait, il nous a mis tous à la porte, il a envoyé maman à la mort. Parce qu'elle n'était pas du grand monde, parce qu'elle était eurasiennne ! Et toi, tu voudrais que je retourne chez eux, que je fasse comme s'il ne s'était rien passé ? [...] Moi, je n'existerai pas pour eux. Ils ne sauront même pas qui je suis. Je ne les verrai jamais, sauf quand ils passeront au galop dans les voitures, et que je me mettrai dans le fossé pour ne pas être écrasé. »

(Le Clézio, *LQ*, p. 355-356)

Après avoir pris conscience de sa situation et de sa solidarité avec celle des *coolies*, Léon « déverse sa rancœur ». Comme peut en témoigner l'abondance de point d'exclamation, le personnage s'enflamme, reprochant au frère à qui il s'adresse son manque de lucidité : ils ne sont pas maîtres de leur situation, ils ne font tous que subir l'intolérance et le racisme de ceux qui gèrent leur sort selon leur gré. Tous, narrateur, famille du narrateur, *coolies*, tous ceux qui ont été « abandonnés » sur l'île, n'existent pas pour les Archambau et le « grand monde » qu'ils symbolisent. Dès lors, le narrateur se place en rupture par rapport à leur monde, leur principe. Il n'est pas – plus – un Archambau, il est désormais autre, habité par une tolérance qui lui permet ni d'être rejeté des *coolies*, ni de les rejeter. Il exprime distinctement le refus de se résigner à retrouver un monde, désormais véritablement autre, qui n'a pas voulu de lui et dont il ne veut pas.

La *politique du retournement* notée chez Farès se lit donc également dans l'œuvre de Le Clézio, puisque, là encore, est poussé dans le silence celui-là même qui avait marqué l'Histoire par ses ronflements assourdissants. Puisqu'il n'existe pas « pour eux », Léon, plutôt que de se mettre lui-même « dans le fossé pour ne pas être écrasé », les y pousse. Les Archambau n'apparaîtront jamais de manière directe dans la narration ; ils ne seront que nommés de manière indirecte, devenant les *objets* de leur propre histoire. Ce sont les îles Plate et Gabriel qui occuperont la majorité de l'espace littéraire, alors même qu'elles



avaient été pensées par les Archambau comme étant une marge mauricienne. L'île Maurice devient donc, avec son « grand monde », la marge du discours. Mais cette démarche, dans le texte, n'est pas explicitée, elle ne se dit pas, mais se vit. En revanche, une lecture croisée du *champ des Oliviers* de Farès où le sentiment d'*objéification* est exprimé de manière similaire, permet de mieux saisir le sens de la démarche leclézienne : « Le mouvement de résurrection, écrit Farès, devant être l'envers du mouvement de destruction » (p. 214). Et c'est bien ce qui semble se passer dans *La Quarantaine* : une inversion du mouvement de destruction, un retournement des *présents de l'Histoire* en *absents du discours*, un renversement des *absents de l'Histoire* en *présents du discours*.

C'est par conséquent en ce sens que nous comprenons « le mouvement de résurrection » énoncé par Farès : *ré-investir* les champs passés et usurpés, et les révéler sous un nouveau jour. *Ré-enraciner* les mémoires dans les lieux qui les ont produites, et non les laisser se construire à partir des velléités de ceux qui ont façonné l'Histoire. Faisant écho aux tous premiers mouvements de notre présente étude, nous nous positionnons là dans la perspective de la pensée de Césaire qui, rappelant les *chemins parcourus* et le « rôle de ferment et de catalyseur »<sup>36</sup> de la Négritude, dit que la résultante de cette « attitude active et offensive de l'esprit »<sup>37</sup> a permis de contribuer « à inaugurer une ère nouvelle pour l'humanité toute entière »<sup>38</sup> :

Tremblement des concepts, séisme culturel, toutes les métaphores de l'isolement sont ici possibles. Mais l'essentiel est qu'avec elle [la Négritude] était commencée une entreprise de réhabilitation de nos valeurs par nous-mêmes, d'approfondissement de notre passé par nous-mêmes, du ré-enracinement de nous-mêmes dans une histoire, dans une géographie et dans une culture, le tout se traduisant non pas par un passéisme archaïsant, mais par une réactivation du passé en vue de son propre dépassement.<sup>39</sup>

Nous ne prétendons pas faire de l'écriture de Lods, Agénor, Farès et Le Clézio que nous étudions des écritures de la Négritude, mais nous disons que la Négritude, comme le rappelle Césaire, « est *l'une des formes* historiques de la condition faite à l'homme »<sup>40</sup>. En

---

<sup>36</sup> Aimé CESAIRE, *Discours sur la Négritude* (prononcé en 1987), in *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2004 (1955), p. 86.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 87.

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Id.*, p. 81.

cela, elle peut aider à la compréhension d'écritures qui se sont façonnées dans sa post-temporalité, et à plus forte raison dans le même système littéraire francophone. Nos auteurs semblent en effet dans chacun de leurs textes proposer « une réactivation du passé » : *relecture*, *réécriture*, *repositionnement* par rapport à des histoires nées de concepts idéologiques orientés, façonnés par d'autres que ceux concernés par la quotidienneté de ces histoires : les *coolies*, les *p'tits blanc des hauts*, le *peuple*, chacun des *sujets* étant désormais autonome.

De plus, des historiens telle que Françoise Vergès confirment la pertinence de cette approche :

La dimension du monde noir et de ses productions culturelles, soulignée par de nombreux chercheurs, et que *L'Atlantique noir* de Paul Gilroy<sup>41</sup> a rendu familière, s'inscrit dans une problématique qui refuse le repli identitaire, trace une cartographie d'échanges et de contacts, et propose une éthique de la solidarité, « avec nos ancêtres noirs et ce continent d'où nous sommes issus et puis une solidarité horizontale entre tous les gens qui en sont venus et qui ont, en commun, cet héritage »<sup>42</sup>. [...] <sup>43</sup>

Nos auteurs ne peuvent-ils pas faire partie de ces « gens [...] qui ont, en commun, cet héritage » ? Le bagage littéraire et imaginaire d'Agénor, Lods, Farès, Le Clézio et bien d'autres, ne peut-il pas être empli, sinon dans sa totalité, au moins en partie, par les premières expériences de la Négritude ? Bien sûr, comme le souligne encore Françoise Vergès, « il n'est pas question de faire de Césaire un post-colonial *avant la lettre*. Ce serait ridicule, mais il est question d'insister sur une approche césairienne de la postcolonialité, à la fois modelée par le colonialisme et échappant à son emprise »<sup>44</sup>. « Modelée par le colonialisme et échappant à son emprise »... n'est-ce pas là l'un des traits que nous avons relevé dans les écritures des auteurs de notre corpus ? La tentative n'y est-elle pas de s'émanciper de l'Histoire coloniale dont elles sont pourtant consécutives ? Nous postulons ici que la Négritude n'a pas été une impasse, et qu'elle a, entre autres, mené à l'émergence de nouvelles possibilités de percevoir, d'exprimer et de dire, de vivre le monde (tout du

---

<sup>41</sup> Paul GILROY, *L'Atlantique noir*, trad. de l'anglais (E.-U.) par Jean-Philippe HENQUEL, France (Lille-Paris), Kargo-Eclat, 2003 (1992 pour la version originale).

<sup>42</sup> *Ndla* : François BELOUX, « Un poète politique : Aimé Césaire », in *Magazine littéraire*, n° 34, novembre 1969, <<http://www.magazinelitteraire.com/archives>>, (2006).

<sup>43</sup> Françoise VERGES, « Pour une lecture postcoloniale de Césaire », postface de Aimé CESAIRE, *Nègre je suis, nègre je resterai*, entretien avec F. VERGES, Paris, Albin Michel, 2005, p. 99-100.

<sup>44</sup> *Idem*.

moins *francophone*) dans sa diversité. Ce fut là, semble-t-il, l'expression de la possibilité pour chacune des humanités ensevelies de pouvoir se libérer des *impedimenta* de systèmes oppressifs, de pouvoir se dire Soi « dans une géographie et dans une culture », de se positionner de manière autonome et volontaire dans ces espaces. En ce sens, la *reviviscence* s'apparente davantage à une *re-naissance*, non pas tournée vers la reproduction d'un passé qui est condamné, mais vers « une réactivation du passé en vue de son propre dépassement ».

Ce « dépassement », cette métamorphose, semble alors se réaliser dans l'exhumation du patrimoine commun, dans la révélation de la diversité de l'héritage commun, solidarissant entre elles, par le discours, les multiples voix rencontrées lors du parcours. L'écrivain francophone contemporain ne serait-il pas un démiurge, *se bâtissant* « avec des bouts de ficelle / avec des rognures de bois / avec tout tous les morceaux bas / avec tous les coups bas »<sup>45</sup> ? Il ne s'enferme pas dans un communautarisme identitaire, mais sur un mode artistique, ouvre son identité à la multiplicité des identités environnantes. Par la *politique du retournement* il reformule la perception du monde, il *se formule* dans le monde. Ce n'est pas le symptôme d'une épiphanie (l'écrivain ne naît pas au monde), mais c'est l'expression d'une *reviviscence*, à savoir : une *re-naissance* du *sujet*, non pas dans un sens synchronique temporel, mais dans un sens de *ré-activation* d'une vie déjà existante, en vie différente, bouleversée, changée. Désormais l'environnement n'est plus le même, les perceptions de l'environnement sont elles aussi retournées, mais il semble toutefois moins s'agir de se *ré-enraciner que de refuser un nouveau repli identitaire, que de tracer une cartographie d'échanges et de contacts, que de proposer une éthique de la solidarité...* en somme, que d'acter, à partir de la singularité de la souche originelle extirpée *par* l'expérience coloniale, de la diversité des possibilités de rencontres, puisque les points de contact ont été multipliés.

Est-ce là, du fait du nombre grandissant des déplacements contemporains, l'un des traits de la modernité littéraire des francophonies ? Proposant une réflexion théorique sur le postcolonialisme et s'interrogeant dans son avant-propos sur *les lieux de la culture* dans le cadre de la globalisation contemporaine, Homi K. Bhabha rappelle que « Les trente dernières années [son texte a paru en 1994] ont vu plus de gens vivre au travers ou entre les frontières nationales que jamais auparavant – selon une estimation basse, 40 millions de travailleurs étrangers, 20 millions de réfugiés, 20 à 25 millions de peuples déplacés à la

---

<sup>45</sup> Aimé CESAIRE, « maillon de la cadène », in *Moi Laminaire*, in *La Poésie*, Paris, Seuil, 1994 (2006), p. 410.

suite de famines et de guerres civiles »<sup>46</sup> (et ces estimations ne prennent pas en compte tous les *types de déplacements*) ; c'est donc bien là une réalité contemporaine dont n'est pas exempte la francophonie et qui ne peut pas être négligée :

Car la démographie du nouvel internationalisme est l'histoire de la migration postcoloniale, les récits de la diaspora culturelle et politique, des vastes déplacements sociaux de communautés paysannes et aborigènes, la poésie de l'exil, la sombre prose des réfugiés politiques et économiques. C'est en ce sens que la frontière devient l'endroit à partir duquel quelque chose *commence à être* dans un mouvement comparable à l'articulation ambulante et ambivalente de l'au-delà [...] : « Toujours, et d'une façon chaque fois différente, le pont ici ou là conduit les chemins hésitants ou pressés pour que les hommes aillent sur d'autres rives [...]. Le pont *rassemble* car il est l'élan qui donne un passage [...] »<sup>47</sup>. »<sup>48</sup>

Au moment de conclure cette première partie, « fondations et métamorphose d'écritures francophones contemporaines », nous vous invitons à porter à nouveau attention à la photographie choisie pour l'illustrer<sup>49</sup> : *Pont sur la rivière, Ahoada*, extraite de *L'Africain* de Jean-Marie G. Le Clézio, et provenant des propres fonds d'archives de l'auteur. Le cliché pris par le docteur Le Clézio (le père de l'écrivain) est, *malgré lui, orienté*. Nous disons *orienté malgré lui* car, comme le précise Le Clézio dans *L'Africain*, son père s'est exilé en Afrique pour « rompre avec la société européenne » d'alors qu'il rejetait (p. 50). Ce que souligne également Mary B. Vogl dans son article analysant l'importance de la photographie dans cet ouvrage : « Dans ce livre, J.-M. G. Le Clézio s'efforce de comprendre ce père taciturne, secret, renfermé et ombrageux, ce père ayant tant souffert de la guerre [...], du système colonial auquel il rechignait [...] »<sup>50</sup>. Malgré lui donc parce qu'il ne tentait pas de produire délibérément une iconographie coloniale, mais orienté tout de même, parce qu'il ne lui a pas été possible d'échapper aux canons de son époque :

---

<sup>46</sup> Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais (E.-U.) par Françoise BOUILLOT, Paris, Payot, 2007 (1994 pour la version originale), p. 21.

<sup>47</sup> *Ndla.* : Martin HEIDEGGER, « Bâtir, habiter, penser », in *Essais et conférences*, trad. Jean BEAUFRET, Paris, Gallimard, 1958, p. 183.

<sup>48</sup> Homi K. BHABHA, 2007, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>49</sup> Cf. Page de titre de la première partie.

<sup>50</sup> Mary B. VOGL, « Le Clézio en noir et blanc : la photographie dans *L'Africain* », in *Nouvelles Etudes Francophones*, automne 2005, *op. cit.*, p. 81.

Il prend des photos. Avec son Leica à soufflet, il collectionne des clichés en noir et blanc qui représentent mieux que des mots son éloignement, son enthousiasme devant la beauté de ce nouveau monde. La nature tropicale n'est pas une découverte pour lui. A Maurice, dans les ravins, sous le pont de Moka, la rivière Terre-Rouge n'est pas différente de ce qu'il trouve en haut des fleuves. Mais ce pays est immense, il n'appartient pas encore tout à fait aux hommes. Sur ces photos paraissent la solitude, l'abandon, l'impression d'avoir touché à la rive la plus lointaine du monde.

(Le Clézio, *L'Africain*, p. 51)

« L'impression d'avoir touché à la rive la plus lointaine du monde » ne relève-t-elle pas d'une impression orientée ? Le cliché est pris de l'une des rives, et l'on voit, à l'autre extrémité, l'autre rive. Sur la passerelle faite *avec des bouts de ficelle*, se trouve un homme, casque colonial vissé sur la tête. L'image relève d'un *regard exotique* posant l'homme colonial dans la luxuriante végétation africaine. Mais ne pouvons-nous pas porter aujourd'hui un regard différent sur ce type d'iconographie ? Ne voyons nous pas y prendre place, au lieu du seul homme colonial posant ici, d'autres présences ? *Ce pays immense* n'appartenait-il pas déjà à d'autres hommes, niés, oubliés ?

Une rive est présente (elle se voit), l'autre est absente (elle ne se voit pas, mais se devine), comme si cette ambivalence visuelle renvoyait à la dichotomie de deux mondes distincts : le monde colonial d'où est pris le cliché / le monde colonisé qui se distingue en arrière plan. Seul le colon était alors visible et se mettait en scène, et monopolisait l'espace du pont, et réalisait la jonction entre les deux rives. Seul le colon se trouvait sur le *lieu de passage*. Pourtant, « l'histoire de la migration postcoloniale », et avec elle les *poétiques de l'exil* sur lesquelles nous portons notre attention, ont fait se déplacer les présences. Les rives, témoignent nos textes (de manière délibérée ou non), se joignent désormais non plus sous la seule force du colon, mais sous la force des multiples « circulations » consécutives à cette présence. Désormais le pont « *rassemble* », et l'homme posant sur la photographie n'est plus le seul à l'habiter, à le traverser...

Nous pouvons alors concevoir un axe de lecture qui s'inscrit non plus dans des perspectives centristes et/ou globalisantes. A l'inverse, il est possible désormais de se positionner autrement, de concevoir, selon la récente définition proposée par Romuald Fonkoua, la francophonie – *les francophonies* ? – comme étant « non seulement des lettres venues d'ailleurs mais aussi des manières autres de voir le monde, sinon des manières de

voir le monde autrement »<sup>51</sup>. Ce *monde autre*, nous disent les voix de Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Monique Agénor et Jean Lods dans le vaste concert littéraire francophone, est un monde ouvert où l'*ailleurs* est un *ici*, différent mais vivant, où se réalisent par le discours les rencontres et les échanges modelés lors du parcours... *parcours* qui est errance entre *et* au travers des frontières réelles et imaginaires, et qui témoigne du déploiement de l'écriture et de l'identité en réseaux où se connecte la multiplicité des *corps (ré)investis*.

---

<sup>51</sup> Romuald FONKOUA, « Pour une histoire littéraire de la francophonie », in *Le Magazine Littéraire*, n° 451 « Défense et illustration des langues françaises », Paris, mars 2006, p. 31.

**SECONDE PARTIE. *Les mouvements de l'exil :  
errances et constructions de réseaux d'échanges***



Jackson POLLOCK, *One : number 31, 1950, 1950.*





## CHAPITRE V. *Vers de nouvelles perspectives francophones ?*

Il n'y aura pas ici d'origine accusée. Seule l'Histoire a été folle. Elle s'est mise au travers des hommes. Elle les a réunis aussi.

Alain LORRAINE, *Dehors est un grand pays*.

### *D'une littérature post-coloniale à...*<sup>1</sup>

Quel est le legs qui a façonné le patrimoine francophone contemporain ? Dans le cadre des littératures francophones d'aujourd'hui, comment penser sinon un héritage post-colonial, une modernité en construction ? Autrement dit, les productions littéraires d'aujourd'hui sont-elles toujours liées à des perspectives idéologiques et thématiques post-coloniales, ou tendent-elles à s'en émanciper ? Comme le rappelle Jean-Marc Moura, les littératures francophones ne correspondent pas à « un donné de fait » – car elles sont nées d'histoires successives de rencontres conflictuelles et de dominations, avant tout réalisées dans des perspectives de « francophonisme » :

Présenter (ainsi qu'on le fait souvent) les littératures francophones comme un donné de fait, un objet naturel soumis à la sagacité de l'interprète, nuit à leur compréhension et favorise la confusion de la francophonie (communauté linguistique) et du francophonisme (intérêts économiques et/ou politiques masqués par la communauté linguistique).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nous distinguons bien *post-colonial* en tant que temporalité succédée aux colonisations et décolonisations, de *postcolonial* en tant que pratique théorique permettant de questionner cette temporalité. Pour un historique de ces concepts et de leurs enjeux modernes, nous recommandons la lecture de l'article de Alfonso de Toro, publié sur le site *Limag* : « Post-colonialisme – post-colonialité – hybridité. Concepts et stratégies », <<http://www.limag.refer.org/Textes/DeToro/Lyonpostcol2005.pdf>>, (2007).

<sup>2</sup> Jean-Marc MOURA, 1999, *op. cit.*, p. 1-2.

En raison des colonisations et des décolonisations qui ont ponctué l'histoire de ces derniers siècles, il semble difficile aujourd'hui de penser les francophonies sans questionner leur temporalité et, *de facto*, leurs enjeux : peut-on penser le processus de décolonisation comme une étape qui a contribué à façonner, puis ouvrir des « communauté[s] linguistique[s] » transnationales liées entre elles par des « intérêts économiques et/ou politiques » ? Doit-on aujourd'hui étudier un corpus francophone en se référant aux perspectives et aux enjeux coloniaux et post-coloniaux ? Certes, que ce soit chez Lods, Agénor, Le Clézio ou Farès, il est possible de lire les traces et présences d'un passé colonial ayant marqué les mémoires (car ayant conditionné l'histoire de chacune des régions en présence dans leurs textes), mais il est un présupposé persistant qui fait état d'une parenté ambiguë, et qui veut que toute littérature francophone soit liée, du fait de sa temporalité post-coloniale, aux expériences de colonisations (cela se vérifie-t-il, par exemple, pour l'île de La Réunion ?). De plus, lire ces traces et présences dans les productions littéraires de ces auteurs signifie-t-il, indéniablement, qu'il ne s'agit là que de productions post-coloniales, c'est-à-dire seulement postérieures aux colonisations, sans liens avec des histoires ante-coloniales ? Serait-il justifié de penser les auteurs francophones contemporains comme étant inévitablement ancrés dans *une* histoire dont ils sont peut-être des prolongements historiques, certes, mais dont ils ne sont pas – ou plus – pour autant des acteurs ? Le risque d'une telle démarche n'est-il pas de prolonger un point de vue, de perpétuer un ordre dont les auteurs ne se réclament pas, et davantage, dont ils ne portent plus nécessairement les valeurs ? Nous ne voudrions pas ici exprimer une confusion entre une temporalité historique et un champ d'étude qui se propose d'interroger cette temporalité, ses enjeux et ses perspectives, ni même faire preuve d'une méfiance à l'égard d'un éventuel « signifiant dangereux » (par opposition à ce que Stuart Hall a désigné, dans son étude proposant de « penser la limite [du postcolonial] », par « un signe de désir »<sup>3</sup>), mais nous nous interrogeons : « Quand commence le “postcolonial” ? Que faut-il inclure et exclure de son cadre ? Où se situe la ligne invisible entre lui et les “autres” périodes (le colonialisme, le néocolonialisme, le Tiers-Monde, l'impérialisme) ? Par rapport à quelle fin n'a-t-il de cesse, sans qu'il y ait substitution définitive, de se marquer lui-même ? »<sup>4</sup>. Répondant à ces interrogations, Stuart Hall stipule que :

---

<sup>3</sup> Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. (trad. de l'anglais par Christophe JAQUET), Paris, Amsterdam, 2007, p. 267 (une note de l'éditeur précise que « Quand commence le “postcolonialisme” ? Penser la limite. » est tiré de : Ian CHAMBERS et Lidia CURTI (dir.), *The Post-Colonial Question : Common Skies, Divided Horizons*, Londres, Routledge, 1996, pp. 242-260).

<sup>4</sup> *Idem*.

le terme « postcolonial » ne sert pas seulement à décrire « cette » société plutôt que « celle-là », ou celle d'« hier » plutôt que celle d'« aujourd'hui ». Il réinterprète la « colonisation » en tant qu'élément d'un processus « mondial » essentiellement transnational et transculturel – et produit une réécriture décentrée, diasporique ou « mondiale » des grands récits impériaux antérieurs centrés sur la nation. Sa valeur théorique repose donc précisément sur son refus des perspectives de l'« ici » et du « là », de l'« hier » et de l'« aujourd'hui », du « chez-soi » et de l'« étranger ». « Mondial », ici, ne veut pas dire « universel », mais ce n'est pas non plus un terme spécifique à une société ou à une nation. Il fait référence à la façon dont les relations croisées latérales et transversales de ce que Gilroy appelle le « diasporique »<sup>5</sup> s'ajoutent au couple centre-périphérie en même temps qu'elles le déplacent, et à la façon dont le global et le local se réorganisent et se reforment mutuellement. Comme l'affirment Mani et Frankenberg, « le colonialisme » a toujours consisté à « mettre en scène les rencontres » entre les sociétés colonisatrices et leurs « autres » – « mais pas de la même manière ni au même degré »<sup>6</sup> – et c'est aussi le cas du postcolonial »<sup>7</sup>.

Selon cette lecture, les auteurs francophones qui composent notre corpus sont effectivement « postcoloniaux » (et donc pas seulement « post-coloniaux ») : ils proposent tous, dans leurs œuvres respectives et selon leurs singularités propres, de repenser les liens entre des sociétés post-coloniales. Ils semblent tous en effet réfuter les « perspectives de l'« ici » et du « là », de l'« hier » et de l'« aujourd'hui », du « chez-soi » et de l'« étranger » », proposant un agencement nouveau des rapports aux mondes et des rapports entre ces mondes. Ils n'opposent plus deux mondes distincts, le monde du colon et celui du colonisé, mais ils déplacent ce rapport centriste en y intégrant un pluriel : à la dialectique du Même et de l'Autre, semble se substituer celle du « nous/eux », entre autres interrogées par Arjun Appadurai dans sa *Géographie de la colère*<sup>8</sup>. Cette nouvelle dialectique, portée entre autres par les nombreux et incessants déplacements, a pour effet de brouiller les limites entre des frontières nationales et culturelles définies. Et nous disons bien « entre autres » car, comme le souligne Arjun Appadurai, les populations mouvantes métaphorisées dans les œuvres de

---

<sup>5</sup> *Ndla* : Paul GILROY, *L'Atlantique noir*, 2003 (*op. cit.*).

<sup>6</sup> *Ndla* : Lata MANI et Ruth FRANKENBERG, « Crosscurrents, crosstalk : race, “postcoloniality” and the politics of location », in *Cultural Studies*, 7, 2, 1993, p. 301.

<sup>7</sup> Stuart HALL, *op. cit.*, p. 274.

<sup>8</sup> Arjun APPADURAI (trad. de l'anglais par Françoise BOUILLOT), *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, 2007 (Etats-Unis, 2006), p. 79.

notre corpus (les coolies, les berbères, les premiers colons ou les premiers malgaches de La Réunion, etc.) constituent des *minorités nomades* qui participent, avec d'autres, à ce brouillage des frontières : « Les minorités que je viens de mentionner – les infirmes, les déviant religieux, les handicapés, les nomades, les illégaux et tous les malvenus dans l'espace de l'Etat-nation – brouillent les frontières entre « nous » et « eux », ici et là, dedans et dehors, sains et malades, loyaux et déloyaux, nécessaires sans être bienvenus ». Puis il ajoute : « ils sont tout aussi malvenus du fait de leurs identités et de leurs attachements anormaux »<sup>9</sup>. Or, ce qui est « anormal » dans l'expérience et les mouvements de l'exil, c'est la transversalité des rapports : les malades de Plates sont tout à la fois dans et au-dehors d'une société mauricienne (ils sont devenus mauriciens, pourtant ils sont *coolies* de l'Inde) ; les personnages des romans d'Agénor sont à la fois malgaches et/ou français et créoles. Chacun des romans problématise cette notion d'appartenance en explosant les limites normatives.

Prenons l'exemple du titre de la trilogie farésienne. *La Découverte du Nouveau Monde* marque un changement, une profonde rupture, et porte un espoir intrinsèque, celui d'une possibilité nouvelle d'existence. Par effet de miroir l'ancien monde existe, mais c'est tout de même le nouveau qui est *formulé*. Initialement, précise une note ouvrant le premier livre, cet ensemble devait se nommer « en marge des pays en guerre », mais « une plus grande attention à l'objectivité du monde où nous vivons, ajoute l'auteur, transforma ce premier titre » (CO, p. 8). La trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* ne pouvait plus s'écrire *en marge*, mais devait *entrer dans le monde, faire corps avec lui*, le redessiner, le façonner selon des perspectives, des enjeux et des besoins contemporains. Cela suppose-t-il que la démarche de l'auteur soit nécessairement de balayer d'une main *ce qui a été* pour substituer dans son œuvre *ce qui est aujourd'hui* ? Nous avons vu que non : il n'y a pas négation des expériences passées, mais il y a réinvestissement de ces expériences, pour en proposer une lecture autre, comme pour mieux y asseoir les fondations d'un ordre nouveau, métamorphosé sur les ruines de l'ancien. Les personnages farésiens sont en effet tout à la fois ici et là, dedans et dehors, sains et malades : en France et en Algérie, dans le présent et dans le passé, fiévreux et lucides, etc. Ils traversent chacun de ces corps et de ces états métaphoriques sans pour autant se fixer et se figer dans l'un d'entre eux.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

Ce n'est plus autour des enjeux d'un « premier postcolonialisme »<sup>10</sup> que semblent se construire ces écritures francophones contemporaines. Effectivement, il ne semble pas être mis en œuvre une « réévaluation de cultures et d'histoires différentes », mais une imbrication, du fait des mouvements d'exil, de ces cultures et de ces histoires différentes. Nous pourrions donc avancer que, à ce titre, les outils élaborés par les *cultural studies* et les études postcoloniales pour approcher le champ des mouvements et des enjeux mondiaux contemporains peuvent nous apporter une aide précieuse, puisque *leurs « valeurs théoriques reposent précisément sur leurs refus des perspectives de l' « ici » et du « là », de l'« hier » et de l'« aujourd'hui », du « chez-soi » et de l' « étranger »*. En outre, comme le suggère Maxime Cervulle dans sa préface à la traduction des travaux de Stuart Hall précédemment cité et auxquels nous nous référons : « Les échos entre le contexte de la Grande-Bretagne dépeinte par Hall et celui de la France contemporaine [et de son approche des francophonies]<sup>11</sup> sont nombreux : montée de courants politiques populistes autoritaires et du libéralisme, tournant général à droite, crise identitaire nationale, tensions postcoloniales... »<sup>12</sup>. En outre, les récentes publications de travaux se rapportant à ce champ d'études, tant en français que traduites de l'anglais<sup>13</sup>, témoignent d'une potentielle convergence de vue qu'il conviendrait de ne pas ignorer. Ainsi, le postcolonialisme que nous approchons là ne correspond bien évidemment pas seulement à un après tournant colonial et post-colonial, mais davantage à une nouvelle manière de penser, d'exprimer et de vivre son rapport aux champs littéraires émergés à la suite des décolonisations ; à ceux d'un *avant* en interaction à ceux d'un *maintenant*. Ceux d'*avant* viennent éclairer ceux de *maintenant* et c'est en cela, peut-être, que les expériences coloniales sont encore marquantes dans les textes d'aujourd'hui : elles fournissent un substrat empirique auquel se réfèrent les écrivains pour savoir quelles sont les erreurs commises puis omises, à dévoiler, et à ne plus reproduire. Comme le souligne de nombreux travaux entrepris en France depuis quelques années, dans cette démarche *pluralisante* où le monde du colonisé rencontre celui du colonisateur dans un temps post-colonial, le « multiculturalisme assumé [devient] l'un des ressorts de l'écriture de plusieurs

---

<sup>10</sup> « Pour les écrivains postcoloniaux, la résistance à l'impérialisme, préoccupation cardinale et pour ainsi dire nécessaire du « premier postcolonialisme », passe par la réévaluation de cultures et d'histoires différentes de l'Occident et à ce titre niées ou caricaturées » ; in Jean BESSIERE et Jean-Marc MOURA, 1999, *op. cit.*, p. 180.

<sup>11</sup> Nous ajoutons.

<sup>12</sup> Maxime CERVULLE, préface de Stuart Hall, 2007, *op. cit.*, p. 11.

<sup>13</sup> Nous pensons, pour les traductions, aux travaux d'Edward Saïd, de Homi K. Bhabha ou de Stuart Hall précédemment cités, mais aussi à ceux dirigés par Neil Lazarus (*Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Amsterdam, 2007).

écrivains francophones contemporains qui se démarquent ainsi nettement des mouvements de retour aux racines et aux traditions qui ont souvent fondé les littératures francophones dans le moment de leur émergence »<sup>14</sup>. Parmi ces écrivains qui traitent de la racine sans en faire une *souche totalitaire*, nous pensons bien sûr à ceux de notre corpus, mais aussi, par exemple, à Albert Memmi, à Tahar Ben Jelloun, à Loys Masson, à Carl de Souza, à Jean-Luc Raharimanana, à Ananda Dévi, Maryse Condé ou Assia Djébar, etc.

Martine Mathieu-Job poursuit ainsi son propos : « Cette langue française écrite hors de France [...] se prête aujourd'hui volontiers à l'expression d'identités composites qui se réfèrent moins à un espace national circonscrit qu'à un territoire culturel mouvant, ouvert à de multiples influences et rencontres » ; ce qu'elle désigne par un « entredire francophone »<sup>15</sup>. Cette notion qui problématise la condition d'émergence et la place des expressions francophones entre des marqueurs spatiaux et temporels nous conduit à porter notre attention sur la question de la modernité de ce champ littéraire non fixé, en perpétuelle négociation de l'entre-deux : langages, espaces, temps. Il nous semble en effet que nous devons également nous interroger sur un autre problème soulevé par l'inscription post-coloniale de la francophonie, à savoir, celui de sa mise en œuvre contemporaine, celui de sa modernité. Deux exemples récemment posés semblent pouvoir nous éclairer : l'un, général, est propre aux études francophones et postcoloniales ; l'autre, plus ciblé, se rapporte davantage à l'une des productions *internes* du système francophone.

S'interrogeant sur les traits de la modernité postcoloniale, Jacqueline Bardolph pose le problème des similitudes souvent soulignées par la critique entre ce qu'elle nomme « les deux “post” », à savoir, l'esthétique postcoloniale et l'esthétique postmoderne :

Le terme postmoderne qualifie un ensemble d'œuvres contemporaines qui vont de l'architecture à la littérature. L'esthétique postmoderne est définie par la critique d'une façon qui amène inévitablement à des points de comparaison avec certains aspects des écrits postcoloniaux [...].

Beaucoup a été écrit sur ces deux « post ». Il faut remarquer cependant que malgré des procédés d'écriture communs qui visent à briser les cadres narratifs anciens, les œuvres postcoloniales dans leur majorité ne visent pas le même effet de lecture que les œuvres postmodernes [...]. On a souvent l'impression que c'est réhabiliter les œuvres de lointaines ex-colonies que de leur conférer ce label, peut-être prestigieux, mais attribué parfois de manière discutable. Des romanciers enfin

---

<sup>14</sup> Martine MATHIEU-JOB, introduction de *L'Entredire francophone*, France, Pessac, 2004, p. 12.

<sup>15</sup> *Idem*.

peuvent puiser dans leur propre tradition pour écrire des œuvres qui s'éloignent beaucoup du roman européen « traditionnel » sans pour cela participer à un courant proche de cette esthétique post-moderne, essentiellement nord-américain.<sup>16</sup>

Nous voyons que se pose un problème de qualification de la modernité des productions artistiques francophones contemporaines. Non pas « postmoderne » – puisque cette notion renvoie déjà à une production artistique propre à un autre espace – mais autre... la question reste ouverte. Si le qualificatif « postmoderne » ne peut leur convenir, cela implique-t-il qu'il faille nécessairement les penser dans un système autre que celui de la modernité, c'est-à-dire passéiste, toujours liées aux affres des histoires coloniales ? Le dire des productions francophones contemporaines ne tendrait-il pourtant pas à s'en émanciper ? Il existe des points de convergences entre les littératures des deux « post », mais celles du premier ne peuvent entrer dans la catégorie de la seconde, du fait de leur rattachement à d'anciennes colonies. Cela signifie-t-il également que la présence coloniale, malgré la distance temporelle qui sépare les auteurs d'aujourd'hui aux vécus d'alors, est encore l'un des traits majeurs des productions contemporaines ? Mais peut-être est-ce davantage notre regard qui tente de déterrer une présence qui n'en est plus une ? Un spectre colonial plane peut-être encore, mais est-il véritablement le trait majeur permettant de qualifier et de classer ces productions, toujours, sous la bannière du premier « post » ?

Cette préoccupation, nous pouvons également la lire dans des travaux proposant d'analyser des champs francophones nationaux. Pour exemple, nous pouvons citer l'ouvrage dirigé par Hafid Gafaïti qui porte en son titre même une question programmatique : *Cultures transnationales de France : des « beurs » aux ... ?*<sup>17</sup> Comme le souligne l'auteur dans son introduction, l'ouverture de l'interrogation n'est pas le seul lieu de questionnement :

« Cultures transnationales de France » : ce titre peut paraître contradictoire. En effet, comment peut-on parler de cultures transnationales, c'est-à-dire de productions et de modes de vie et d'expression qui traversent les frontières, qui n'obéissent pas au cloisonnement traditionnel de l'appartenance à un territoire et à une nation, et, en même temps, se référer à un pays particulier, la France en l'occurrence dans ce cas ? De ce fait, ce titre et la contradiction intrinsèque qu'il

<sup>16</sup> Jacqueline BARDOLPH, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Unichamps-Essentiel, Champion, 2002, p. 46-47.

<sup>17</sup> Hafid GAFĀĪTI (dir.), *Cultures transnationales de France : des « beurs » aux ... ?*, Paris, L'Harmattan, 2001.

comporte éclairer la problématique, la difficulté et les réflexions contenues dans cet ouvrage.<sup>18</sup>

Deux interrogations principales sont donc au cœur de cette problématique : comment nommer un champ littéraire émergent en prenant en compte sa vivacité et ses préoccupations modernes, sans pour autant se référer, sans cesse, à ses *origines historiques et migratoires* ? Comment prendre en compte le mouvement d'origine qui l'a fait émerger (les premières migrations réelles), sans pour autant en faire une littérature nationale (nier ses origines) et/ou étrangère (nier son mouvement) ? Nous avons précédemment constaté que la notion d'*exil*, à l'inverse de celle de la *migration*, excluait la fixité. Dans le cas de notre étude, le corpus analysé s'inscrit dans plusieurs circulations et présente un refus de fixité, non seulement dans l'espace littéraire national (comme en témoignent explicitement les cas de Lods et de Le Clézio qui, lors de leurs interventions publiques, brouillent volontairement les pistes de leurs *appartenances*), mais encore dans celui d'une thématique coloniale. Pourtant, post-coloniales les écritures de ces quatre écrivains le sont certainement. Mais il s'agit là d'une conséquence temporelle qui ne semble pas nécessairement impliquer l'omnipotence du fait colonial ; c'est avant tout de l'expression d'un quotidien contemporain dont il s'agit, de préoccupations d'aujourd'hui se construisant certes sur les souches – les ruines – de celles d'hier, mais sans pour autant en faire des facteurs conditionnant la totalité des œuvres. Monique Agénor, par exemple, bien qu'ayant produit ses textes dans une temporalité succédée à celle de la colonisation, ne peut-elle pas proposer un regard autre sur une société locale, dans un quotidien où le fait colonial en tant qu'Histoire, se substituerait à des histoires, dans l'intimité de langues, de mémoires et de paysages originaires d'espaces ante-coloniaux ? Ce qu'elle nous conte dans *Comme un vol de papang'* au travers de l'histoire de la reine Ranavalona-Manzaka et de sa servante Fanza, n'est-il pas qu'il y avait une vie à Madagascar avant la conquête coloniale ? Un patrimoine mémoriel et traditionnel malgache antérieur à l'expansion coloniale ? Ce que disent les textes, c'est que l'histoire coloniale n'est, dans l'histoire de chacune de ces régions, qu'un creuset ; elle est *une* histoire dans le temps de l'Histoire, elle n'en est pas *la seule*. D'où sans doute l'importance accordée à l'expression du souvenir, à la mise en exergue de la mémoire de ce qui a existé *avant* la colonisation et qui a été enseveli sous ses

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 9.



affres (les traditions malgaches chez Agénor, les traditions berbères chez Farès, les traditions indiennes des coolies chez Le Clézio, etc.).

Ainsi, nous pouvons lire dans l'écriture de chacun des auteurs du corpus le désir de marquer leurs différences par la mise en œuvre de mouvements transversaux, transnationaux et transculturels qui vont bien « au-delà » du seul fait colonial : elles prennent en compte les expériences coloniales passées mais également les expériences antérieures, et encore présentes, faisant s'entrechoquer tous ces temps. En cela, par ces mouvements, elles redessinent les contours de l'exil, le faisant se mouvoir dans un sens nouveau, l'adaptant aux préoccupations contemporaines. La notion d'exil semble ainsi trouver une nature autre, redéfinie par les textes contemporains eux-mêmes. Il ne s'agira donc pas de plaquer des *a priori* thématiques et critiques sur une production artistique qui les réfuterait, mais de se mettre à l'écoute de son chant : *exil* et *désarroi* sont des termes qui ponctuent la trilogie farésienne, et c'est également bien d'exil qu'il s'agit chez Le Clézio lorsqu'il se réfère dans ses textes, à maintes reprises, au mythe de *Robinson*, qu'il le relit, qu'il le réécrit selon son regard actuel, qu'il l'actualise en fonction de ses préoccupations contemporaines. La notion existe, elle s'affirme dans chacun des textes, montrant que l'exil est un perpétuel mouvement, non seulement physique et ontologique, géographique et historique, mais aussi sémantique. L'exil d'Ulysse hors d'Ithaque n'est pas, nous l'avons vu, celui d'Abdenour hors d'Alger, ni celui de Yann hors de Salazie, ni celui de Ranavalona-Manzaka et de Fanza hors de Madagascar, ni celui d'Alexis hors du Boucan.

Du fait de leurs parcours respectifs, du fait de leurs circulations perpétuelles et simultanées au sein de multiples espaces francophones, ces auteurs semblent proposer de nouvelles manières d'exprimer l'exil, son imaginaire et sa mise en œuvre. Ce n'est pas là une « quête identitaire » comme on pourrait l'entendre pour les *chercheurs d'or*, mais la mise en œuvre de nouvelles identités qui passe par le discours. Le livre n'est pas le témoin d'une quête, puisque, en Soi, il est déjà porteur d'identités : *mon parcours est mon discours, et mon discours, par sa forme, ses intonations, ses variations et ses modulations dit qui je suis*, nous font entendre chacune des voix en présence. En ce sens, c'est là la formulation d'une « *identité du qui* », une « *identité narrative* »<sup>19</sup>, façonnée par la somme des discours produits par Soi et sur Soi, par Soi et sur les différentes temporalités de son histoire propre.

---

<sup>19</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit : 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985 (2005), p. 442-443.

Est-ce que la modernité de ces voix ne consiste pas à jouer des codes établis, à les modifier, et par là-même à renouveler les possibilités d'écriture ? Est-ce que la démarche de ces auteurs est toujours, à l'image de celle des premiers écrivains de la Négritude, de défaire l'« appareil-à-penser » de l'Autre ? Peut-être que, à partir de ce qui a déjà *été défait*, il s'agit maintenant de construire autrement l'outil à penser devenu multiple, d'acter la pluralité des voix désormais présentes ? L'« appareil-à-penser » de l'Autre *a été défait*, et il s'agit désormais de le faire sien, d'en affirmer son appropriation. C'est là peut-être une manière de garantir la sauvegarde de la diversité des imaginaires, des cultures, des langues et des mémoires : le faire sien en y incluant son (ou *ses*) propre(s) « appareil(s)-à-penser », ceux qui existaient déjà avant la colonisation et qui réclament aujourd'hui leur droit au désencombrement historique.

Nous nous référons là volontairement à une question de droit puisque, interroger la modernité de ces œuvres mouvantes échappées des contextes historiques oppressants et de leurs frontières, c'est interroger leur appartenance au monde d'*après*, celui de *maintenant*. Quelle place y a-t-il au sein d'un espace national cloisonné pour un être qui se réclame de plusieurs espaces, *a fortiori* extérieurs à ce même espace national ? A ce titre, l'exemple, de la jeune littérature francophone louisianaise peut servir d'appui : répondant à l'adage national favorisant l'anglicisation, « un drapeau, une nation, une langue », le français avait été interdit dans les écoles de la Louisiane de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la fin des années 1960<sup>20</sup> ; durant cette période, parler français signifiait donc s'inscrire en rupture contre l'ordre national. Aujourd'hui les Cajuns, en tant que *minorité*, ont reconquis leurs droits culturels, et de jeunes écrivains louisianais comme le poète Kirby Jambon, s'emparent de la langue non pas pour défaire l'« appareil-à-penser » de l'Autre, mais pour témoigner de la coexistence de différents *appareils*. La cohabitation linguistique est flagrante, et des poèmes comme « Allons z'enfants » mêlent anglophonies et francités pour user, librement, d'un droit enfin reconquis. Jambon y propose sa singulière « conjugaison du verbe aller » :

Je vas parler français à l'école.

Tu vas parler français à l'école.

I va, a va parler français à l'école.

Nous autres, on va parler français à l'école.

---

<sup>20</sup> « One flag, one nation, one language », prononcé en 1887 par Mgr Ireland, évêque du Minnesota, et marquant le début de l'interdiction de l'enseignement du français dans les écoles. Pour plus de précisions concernant l'aménagement linguistique du français dans cet espace francophone d'Amérique, voir : LECLERC Jacques, *op. cit.*, <<http://www.tlfiq.ulaval.ca/axl/amnord.louisiane.htm>> (2006).

Vous autres va parler français à l'école.

Eusses va parler français à l'école.<sup>21</sup>

Les tournures syntaxiques sont anglophones, dupliquant le plurilinguisme du « I va », mais le vocabulaire est majoritairement français. Il y a contamination de l'une et de l'autre langue, suggérant une contamination des imaginaires. Dans ce contexte, le français n'est pas agrammatical (penser ces formulations en termes de *fautes* relèverait d'un point de vue orienté), mais il est différent ; c'est un droit qui est pris. En outre, bien plus qu'une réclamation, c'est une affirmation, une ratification, par la mise en œuvre d'une différence assumée. Cet exemple montre que les préoccupations et les ambitions francophones, de par le monde, peuvent être similaires – et non pas *universelles* – malgré des influences toujours singulières : alors qu'il ne s'agit pas d'une *expérience coloniale* pour les français de Louisiane (ce n'est pas un peuple colonisé, mais c'est un peuple déporté dans un espace déjà habité où il a fallu, par nécessité, faire cohabiter une pluralité de cultures : anglophones, hispaniques, francophones et locales, amérindiennes), les enjeux du processus d'investissement de la langue s'accordent à ceux du concert international. A savoir, affirmer un droit à la différence, assumer une diversité culturelle et langagière, et acter de la présence en Soi d'une pluralité de voix : « French kiss. / 1 mélange de 2 langues, / mes 2 langues, / mes 2 langages, / mes 2 codes, / mes 2 cultures, / mais 1 de moi », poursuit Jambon dans son recueil<sup>22</sup>.

Cette présence est consécutive à des mouvements et des expériences d'oppression, mais elle n'est pas nécessairement tournée vers ces seules expériences. « Je vas parler français à l'école » est un futur qui ne tourne pas le texte vers un passé, mais qui porte des promesses d'avenir, différentes et nouvelles. Nous lisons là, comme ailleurs, la possible conciliation de deux mouvements : l'expression d'un renouveau littéraire – les traits d'une *modernité* ? – et la présence simultanée d'un patrimoine historique, se révélant dans l'écriture par des jeux de clair-obscur : ce sont le présent et l'avenir qui sont mis en lumière, mais dans leurs ombres se distinguent toujours les ombres du passé.

---

<sup>21</sup> Kirby JAMBON, *L'Ecole Gombo*, Etats-Unis (Shreveport), Les Cahiers du Tintamarre, 2006, p. 16.

<sup>22</sup> « French Kiss », in *ibid.*, p. 45.

### ... une abstraction francophone ?

Deux traits fondamentaux dessinent l'espace francophone contemporain : cet espace est homogène mais hétéroclite (une même *communauté linguistique* est fragmentée en une pluralité de possibilités d'expressions), *et* cet espace renvoie à une multitude de circulations qui s'opèrent entre des sphères régionales ou nationales initialement cloisonnées. En somme, les aspérités qui composent l'espace littéraire francophone sont ouvertes les unes aux autres et communiquent entre elles, transgressant sans cesse les frontières. Par ailleurs, pour comprendre cet espace, il n'est pas possible de faire table rase et d'ignorer ou de négliger les expériences passées, sans pour autant en faire les seuls facteurs déterminants de sa modernité. Partant de ces constats, l'idée de la francophonie littéraire paraît alors être celle d'une entité visible, mais dont aucun *objet matériel* ne pourrait pourtant rendre compte de l'existence – la littérature, en tant qu'*objet imaginaire*, peut en apporter le témoignage. Des rencontres et des échanges s'effectuent, des frontières se font et se défont, mais ces mutations ne s'opèrent principalement qu'au sein des espaces imaginaires et immatériels qui nourrissent la francophonie. Il en résulte une interrogation : comment penser en un même lieu l'ensemble des phénomènes qui ont contribué à façonner et qui façonnent encore aujourd'hui les littératures francophones ? Comment rendre compte à la fois de son aspect global *et* de ses aspérités ? Comment rendre compte à la fois des expériences passées et présentes de chacune des aires francophones ? Et encore, comment rendre compte du mouvement global des circulations qui s'y opèrent sans pour autant négliger les singularités séminales qu'elles véhiculent ?

Donnant suite à ses réflexions sur les *poétiques* contemporaines, Edouard Glissant, dans son *Esthétique I, Une nouvelle région du monde*, suggère de considérer la totalité de ces traits, traces et mouvements en un « chaos-opéra » par lequel se répand « la mousse des voix »<sup>23</sup> et qui « perpétue la concordance du passé en ce présent »<sup>24</sup>. Le « chaos-opéra », image d'un « chaos-monde », reprend l'idée d'un concert global auquel participe de manière autonome une diversité de voix. Et, alors que le terme « opéra » permet de renvoyer à un ordre, une organisation phonique, le terme « chaos » qui le précède, antinomique, permet de préciser l'aspect pourtant morcelé et disséminé de cet *ordonnance désordonnée* : « S'enfoncer alors aux chaos des signes, avant de se retrouver lentement à la

<sup>23</sup> Edouard GLISSANT, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006, p. 11.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 13.

clarté ou à la densité d'un sens »<sup>25</sup>. L'« opéra » figure une *norme*, le « chaos » un *écart*, et la synthèse des deux termes produit une entité abstraite, faite tout à la fois d'ordre et de désordre. Cette abstraction n'est pas une *épuration* ou un *dépouillement* de la réalité, mais à l'inverse, elle en est la révélation dans ses colorations, ses formes et ses mouvements les plus variés et les plus complexes.

Introduisant son ouvrage sur l'art abstrait, Georges Roque reprend l'anecdote suivante de la dite découverte de l'*abstraction* par Kandinsky :

L'avènement de l'art abstrait est incontestablement l'un des bouleversements majeurs qu'ait connu l'art occidental au XX<sup>e</sup> siècle. Point n'est besoin de reculer de près d'un siècle dont nous disposons aujourd'hui pour se livrer à ce constat. Pourtant, en dépit de l'abondante littérature disponible sur ce sujet, nombre de questions qu'il soulève demeurent sans réponse. Il existe certes de nombreuses histoires de l'art abstrait qui racontent à satiété la même anecdote de la découverte par Kandinsky du fait que « l'objet nuisait » à ses œuvres, lorsqu'il tomba soudain en arrêt dans son atelier devant « un tableau d'une beauté indescriptible » sur lequel il ne voyait « que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible » et qui s'avéra être une de ses propres toiles appuyée au mur sur le côté.<sup>26</sup>

Nul besoin ici de revenir sur l'authenticité de cette découverte. En revanche, il est intéressant de constater qu'un simple changement de perspective, de point de vue, a permis à Kandinsky d'apprécier la « beauté indescriptible » de sa propre toile, car perçue autrement. Au travers de cet exemple, nous suggérons de proposer une autre manière de voir, de percevoir la francophonie ; de proposer une orientation autre du regard sur la vaste toile aux champs multiples des francophonies littéraires. Cet espace pourrait alors être appréhendé à la manière d'une toile qui, selon son emplacement, selon le point de vue du lecteur, pourrait être perçue de différentes manières. Et le sujet, dans sa globalité, en serait effectivement « incompréhensible », car il peut donner corps à autant de formes qu'il y a de singularités, qu'il y a de mémoires, de cultures, de langues et d'imaginaires rencontrés, qu'il y a de modalités et de possibilités d'expressions, échangées et/ou mélangées. Qu'il y a, encore, de mouvements et de circulations entre chacune de ses parties.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> Georges ROQUE, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard « Folio Essais », 2003, p. 9.

Il existe donc un ensemble général, vaste, qui se scinde en une multitude de possibilités aussi variées qu'il y a de vies, d'expressions et de points de croisement. Mais selon la distance qui sépare l'œil de la toile, la perception ne sera pas la même : une distance longue permet de voir dans sa totalité l'ensemble francophone et permet ainsi de distinguer, en arrière-plan, l'histoire et les *expériences discordantes* qui ont érodé cet espace. Et sur ce fond empirique, viennent s'ajouter et se mélanger les couleurs nouvelles apparues au fil des rencontres et des échanges. En revanche, si la distance est moindre, il devient possible de voir au plus près les nuances et les croisements qui font que chacune des teintes vient colorer et ainsi changer, toujours de manières différentes et particulières, les espaces qui l'entourent. Egalement, par le jeu des empâtements successifs et des mélanges de couleurs, apparaissent les clairs-obscur qui contribuent encore à nuancer, plus ou moins, les particularités de chacun.

Ecrire dans l'espace francophone, c'est par conséquent contribuer à la fragmentation et à la diversification d'un ensemble préexistant ; c'est contribuer, par la somme des écritures toujours particulières, à la création d'un vaste ensemble imaginaire, hétéroclite et cohérent, qui trouve ses racines dans un monde réel, celui des frontières nationales, des histoires et des géographies. Et les circulations qui s'opèrent entre chacune des teintes, sur le vaste champ de la toile, devient alors la condition même de la possibilité d'assemblage de ces particularités en un même espace imaginaire, celui des *abstractions* francophones. *Abstractions* car, ici, se juxtaposent et s'entrelacent des formes diverses et variées dont les aspérités, les plis et les creux, posés sur la toile de fond des expériences discordantes antérieures permettent la réalisation simultanée de la cohérence *et* de l'hétéroclisme de la francophonie.

Dès lors, il devient possible de penser l'Un sans le disjoindre de l'Autre, de confondre des espaces nécessairement interdépendants, « tendant vers un point d'indiscernabilité (et non pas de confusion) »<sup>27</sup>. Dans cette perspective, imaginaire et réel francophones tendent effectivement vers un point d'*indiscernabilité* où la rencontre de multiples expériences (culturelles, imaginaires, etc. *et* historiques, géographiques, etc.) viennent former un seul et même espace... et non pas, inversement, une multitude d'espaces ayant pour seul dénominateur commun la langue et qui ne pourraient être pensés

---

<sup>27</sup> Nous faisons référence à un propos de Gilles Deleuze qui, traitant des « situations optiques et sonores pures » dans sa réflexion sur le temps au sein de l'espace cinématographique, en arrive à s'interroger sur le « régime d'échange entre l'imaginaire et le réel ». Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : l'image temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 17.

que séparément. De ce fait, comme l'affirme encore Edouard Glissant, il est possible de lire un mouvement d'ensemble qui permet, pourtant, en portant attention aux ondulations de la surface striée, de prendre en compte les formes les plus particulières :

La circulation et l'action de la poésie ne conjecturent plus un peuple donné, mais le devenir de la planète Terre. C'est là encore un lieu commun, qu'il vaut de répéter. Ce mouvement, ici repéré dans les littératures françaises, nous devons savoir, nous savons, que pour toutes les autres, à partir d'une perspective à chaque fois différente, il opère. Toutes les expressions des humanités s'ouvrent à la complexité fluctuante du monde. La pensée poétique y préserve le particulier, puisque c'est la totalité des particuliers réellement saufs qui garantit seule l'énergie du Divers. Mais, un particulier, à chaque fois, qui se met en Relation de manière tout intransitive, c'est-à-dire avec la totalité enfin réalisée des particuliers possibles.<sup>28</sup>

« L'énergie du Divers », comme « pour toutes les autres [littératures] », est celle des littératures francophones : énergie fluctuante et mouvante de la circulation par laquelle s'opèrent les rencontres et les échanges. L'espace d'écritures diverses mais indiscernables s'ouvre alors naturellement en un singulier pluriel, celui d'une francophonie littéraire multiple, celui du *Divers francophone*<sup>29</sup>.

Peintes en couches successives, sur la toile de fond du colonialisme puis des mouvements post-coloniaux, se sont appliquées les premières couleurs de la francophonie littéraire. D'abord celles de la Négritude, puis, au fil du temps, sont venues s'ajouter celles d'un « chaos-opéra », d'une francophonie diversifiée. Les frontières internes ne sont alors plus pensées comme des lignes de démarcations infranchissables, mais elles deviennent des lieux de circulations faisant se rencontrer et s'inter-changer les écritures. *L'exil*, facteur de possibles circulations, amène ainsi à se demander comment se réalise, au sein de ce vaste espace pluriel qu'est la francophonie, le déploiement « de mots, d'images, de mythes, articulé sur un pays ou une communauté »<sup>30</sup> au travers des frontières, que celles-ci soient réelles ou imaginaires ? Comment ce « déploiement » peut-il produire un agencement

<sup>28</sup> Edouard GLISSANT, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 44.

<sup>29</sup> Nous entendons « Divers » tel qu'il a été défini par Edouard Glissant dans la *Poétique de la Relation* : « Le Divers, la totalité quantifiable de toutes les différences possibles, est le moteur de l'énergie universelle, qu'il faut préserver des assimilations, des modes passivement généralisées, des habitudes standardisées ». *Ibid.*, p. 42 ; voir également : Christiane NDIAYE, « Poétique du Divers » in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), 2005, op. cit., p. 153-154.

<sup>30</sup> Jean-Louis JOUBERT, 2006, op. cit., p. 110.

singulier de la francophonie, une carte globale en ce sens abstraite, que tous les éléments qui y figurent s'y croisent et s'y entrelacent de manière imprévisible, en des réseaux étroitement mêlés ?



## CHAPITRE VI. *De la racine au rhizome*

A little flock of pinks from the Ditch floated into the bar. Seamen from Senegal. Soliders from Madagascar. Pimps from Martinique. Pimps from everywhere. Pimps from Africa. Seamen fed up with the sea. Young men weary of the work of ths docks, scornful of the meager reward—doing that now. Black youth close to the bush and the roots of jungle trees, trying to live the precarious life of the poisonous orchids of civilization.

Shake That Thing !...

Claude MCKAY, *Banjo*.

### *La multiplicité des paysages*

#### *Les corps investis*

J'ai choisi pour illustrer la page de garde de cette seconde partie, intitulée « L'errance ou la construction de réseaux d'échanges », une reproduction de l'une des œuvres d'art *abstraites* du peintre Jackson Pollock, *One : number 31, 1950*<sup>1</sup>. Le choix de ce tableau s'est posé d'emblée : un « errant », informe *Le Robert*, est d'abord un être « qui ne cesse de voyager », et ensuite un être « qui va de côté et d'autre, qui n'est pas fixé »<sup>2</sup>. Le parcours réalisé par le peintre est un voyage ininterrompu, il réfute la fixité puisque cette peinture énergique est mouvement, perpétuel, où se déplace de manière *a priori* chaotique sur la surface de la toile un réseau de lignes qui, *a posteriori*, se connectent entre elles pour créer un ensemble homogène et harmonieux. L'espace global est cohérent. Pourtant, il est morcelé. Si l'on s'approche de la toile, on peut distinguer des formes – des

---

<sup>1</sup> Jackson POLLOCK, *One: Number 31, 1950*, 1950. Huile et émail sur toile non-apprêtée, 269,5 x 530,8 cm, Sidney and Harriet Janis Collection Fund (by exchange), © 2004 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

<sup>2</sup> Respectivement, définition 1 et 2 de l'article « ERRANT, ANTE », *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, *op. cit.*, p. 906.

lignes – indépendantes, mais si l'on s'en éloigne, c'est un seul et même corps qui prend forme sous nos yeux. C'est là un seul et même parcours, mais il se multiplie à l'infini par le dessin de lignes connexes. Cette image problématise notre perception du réel : elle ne figure pas la réalité d'un parcours, mais elle métaphorise l'idée que nous pouvons nous faire du parcours. C'est là, semble-t-il, l'une des manières possibles de rendre compte d'une errance, d'exprimer sa propension au déploiement dans un espace. Dans le cas présent, l'espace est langage, puisqu'il produit une image. Cette image n'est pas fidèle à la réalité, mais elle tend à la redéfinir, à la dévoiler autrement. « S'écarter, s'éloigner de la vérité »<sup>3</sup> est, nous apprend encore le dictionnaire, l'acte qui définit l'errance. Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans cette peinture : le regard *s'écarter, s'éloigne de la vérité* comme pour mieux en approcher une autre. Comme les lignes, il erre dans les limites du cadre. Il ne s'agit plus dès lors de la seule vérité subjective de l'œil, mais de celle plus affinée de l'expérience : c'est l'expérience du parcours qui est ici métaphorisée. L'errance, lisons-nous là, est déploiement, est multiplication et connexion de mouvements distincts formant une expérience globale, cohésive.

Que peut nous apprendre cette œuvre de son identité ? Qu'elle n'est pas une et indivisible mais que, dans un ensemble unitaire, elle est multiple : *One : number 31, 1950*, comme le souligne la précision de sa dénomination, est une œuvre unique, singulière comme une empreinte digitale, pourtant elle donne corps à plusieurs identités. Il y a là autant d'identités qu'il y a de lignes, de points, de formes, de couleurs, de points de contact, etc. Chaque élément qui compose la peinture est une identité dont le pluriel se révèle dans la globalité. Que nous apprennent nos auteurs sur leurs identités ? Qu'elles ne sont pas identiques, qu'elles ne sont pas non plus fermées, qu'elles sont la somme des expériences passées et présentes, des *paysages* d'hier et d'aujourd'hui.

Comme nous l'avons déjà spécifié, notre corpus est diversifié : il s'ouvre non seulement à des écritures singulières, mais également à des espaces variés. Chaque auteur, chaque écriture, se rapporte donc à des espaces spatio-temporels qui leur sont propres, à savoir historiques *et* mémoriels (l'inscription simultanée dans l'Histoire et dans son intimité), géographiques (l'inscription dans une pluralité spatiale), et culturelles (l'inscription dans une pluralité de sphères imaginaires et langagières). L'identité, elle, ne se dessine pas en marge de ces entités, puisqu'elle en est la somme, le maillage. Afin de délier les fils de cette trame, nous proposerons donc de les soustraire un à un de leur

---

<sup>3</sup> Article « ERRER », *idem*.

ensemble, en s'attachant d'abord à relever la manière dont se noue dans le discours la totalité de ces *paysages* : comment se connectent entre elles les différentes strates historiques, mémorielles, géographiques et langagières pour former un *paysage imaginaire et identitaire* ? Comment au sein d'un espace langagier cohésif se diversifient ces *paysages* afin de rendre compte de la pluralité des échanges ? En somme, comment l'ensemble des données viennent-elles se connecter dans le discours pour acter des rencontres et des échanges conçus durant le parcours ? Il s'agira moins de se baser sur des *a priori* théoriques concernant la notion d'identité que de lire dans les textes la manière dont s'expriment, se disent et se vivent les altérités littéraires : que nous apprennent les textes de notre corpus de leurs diversités ? Quelles sont-elles ? Comment se construisent-elles ?

Notre hypothèse est la suivante : ce que nous disent les textes, c'est que l'identité n'est pas « le caractère de deux objets de pensées identiques »<sup>4</sup>, mais semble plutôt être le caractère d'une pluralité de sujets s'exprimant, tendant non pas à l'identique, mais au multiple. Ce qui les rapproche – et non les *unifie* – c'est moins une unité de pensée et de perception du monde (un regard communautaire, une pensée de l'identique) *que la manière dont ils perçoivent le monde* (un mode de structuration de la pensée et de la perception du monde, affirmant et assumant sa diversité).

Nous sillonnons l'océan Indien, à la recherche des plus merveilleux nuages, des brises les plus ensorcelantes, des flaches les plus irisées, des chants, des couleurs les plus rares, le bleu nous passionne, et nous savons faire déferler les vagues sur le sable et les récifs.<sup>5</sup>

Cet extrait du poète réunionnais Jean Albany, choisi par Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou pour introduire la notion de *seascape* dans leur ouvrage sur les *créolisations india-océanes*, illustre à quel point un paysage – ici l'océan – peut contribuer à l'élaboration d'un imaginaire : « L'appréhension de notre terre [l'île de La Réunion] intègre l'océan. La notion de *seascape*, intraduisible en français, se prête à notre propos : l'océan est paysage mental, immense et vide [...] »<sup>6</sup>. Savoir « faire déferler les vagues sur le sable et les récifs », n'est bien évidemment pas l'apanage des seuls poètes réunionnais, mais cette aptitude témoigne avant tout de l'importance du *paysage*, de sa propension à

---

<sup>4</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, *op. cit.*, Article « IDENTITE », p. 1258.

<sup>5</sup> Jean ALBANY, *Fare Fare*, Chez l'auteur, Paris, 1978, p. 19.

<sup>6</sup> Françoise VERGES et J.-C. Carpanin MARIMOUTOU, 2005, *op. cit.*, p. 25.

sculpter un univers référentiel, un imaginaire. Dans le cas présent, cela sous-tend un imaginaire façonné par l'entour marin de l'île : ce n'est pas le poète qui, par son langage, rend compte de l'existence de la vague ; c'est la vague qui, par un long travail d'érosion, vient définir les contours de l'imaginaire et du langage. Egalement, c'est le pluriel que porte cette citation qui attire notre attention : *des nuages, des brises, des flaches, des chants, les vagues*. Ce qui est quêté par le poète ce n'est pas l'authenticité ni la pureté d'une entité, mais la diversité d'un *paysage*, la multiplicité des points d'accroches qu'il peut offrir à l'observateur. Le texte s'ouvre donc, faisant du pluriel le marqueur d'une richesse potentielle. Cet exemple permet d'illustrer la façon dont le *paysage* (métaphorique ou non), dans sa diversité, influe de manière déterminante sur l'imaginaire ; il permet d'illustrer la manière dont il façonne, selon sa nature, chacune des écritures.

L'importance et la variété de la production littéraire de Jean-Marie G. Le Clézio, par exemple, montre combien les paysages ont été variés dans le parcours personnel de l'écrivain : continents, montagnes, déserts, îles, mers, etc. Et c'est d'ailleurs cette dernière, la mer, qui ouvre le premier des ses trois romans îliens. Dans *Le Chercheur d'or* c'est la mer qui est présentée, dès le début, comme *sculpteur paysager* :

Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, même lorsqu'on s'éloigne des rivages et qu'on s'avance à travers les champs de canne, c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais. Le bruit lent, inlassable, des vagues qui se brisent au loin sur la barrière de corail, et qui viennent mourir sur le sable de la Rivière Noire. Pas un jour sans que j'aie à la mer, pas une nuit sans que je m'éveille, le dos mouillé de sueur, assis dans mon lit de camp, écartant la moustiquaire et cherchant à percevoir la marée, plein d'un désir que je ne comprends pas.

(Le Clézio, *CO*, p. 11)

La première phrase du livre inscrit d'emblée la narration à venir dans un environnement marin. L'ensemble des éléments dépeints dans cet incipit permet de dessiner le décor global qui façonne – et façonnera encore – l'imaginaire du narrateur : le bruit de la mer, le vent qui l'accompagne, ses rivages, les paysages qui s'y dessinent en amont, et son rythme, aussi. A quel temps se réfère le « maintenant » énoncé dans ce tout premier paragraphe du livre ? Est-ce un « maintenant » marquant une contemporanéité, ou est-ce un « maintenant » absolu, marquant la permanence de ce paysage dans

l'imaginaire ? L'énoncé « Du plus loin que je me souviens » dit bien la constance de cet élément sculptural dans la vie du personnage.

Dans sa thèse proposant d'étudier les incipit de l'œuvre leclézienne, concernant ce même extrait, Khalid Zekri remarque que « La mer est ici métaphore de l'intériorité de l'être car, ajoute-t-il en citant Jean Onimus, "ce qu'il faut susciter c'est la mer que nous portons dans notre être [...]. L'important c'est d'explorer l'océan spirituel dont les vagues sont nos rêves : la mer éternelle du désir" »<sup>7</sup>. La mer est la source de l'incompréhensible désir du narrateur, sa permanence et son omniprésence dans ses souvenirs sont effectivement ce qui constitue l'« intériorité de [son] être ». Ce qui est ici « *seascape* » semble par conséquent constituer la première strate paysagère de l'imaginaire du personnage. Elle trouvera d'ailleurs sa résonance, de manière récurrente, à l'ouverture de chacun des titres qui ponctuent le livre :

- « *Forest Side* », p. 103 : « Alors j'ai commencé à vivre dans la compagnie du Corsaire inconnu, le *Privateer* [...], cet homme sans visage et sans nom qui avait parcouru les mers »<sup>8</sup>.
- « *Vers Rodrigues, 1910* », p. 123 : « J'ouvre les yeux et je vois la mer. Ce n'est pas la mer d'émeraude que je voyais autrefois, dans les lagons, ni l'eau noire devant l'estuaire de la rivière du Tamarin. C'est la mer comme je ne l'avais jamais vue encore, libre, sauvage, d'un bleu qui donne le vertige, la mer qui soulève la coque du navire, lentement, vague après vague, tachée d'écume, parcourue d'étincelles ».
- « *Vers Rodrigues, été 1918-1919* », p. 307 : « Enfin la liberté : la mer. Pendant toutes ces années terribles, ces années mortes, c'est cela que j'attendais : le moment où je serais sur le pont du paquebot, avec la foule des soldats démobilisés qui retourneraient vers l'Inde, vers l'Afrique. Nous regardions la mer du matin au soir, et même la nuit, quand la lune allume le sillage ».
- « *Mananava, 1922* », p. 345 : « Depuis mon retour, tout est devenu étranger, silencieux, à Forest Side. La vieille maison [...] est comme un navire qui fait eau de partout, rafistolé tant bien que mal au moyen de bouts de tôle et de carton goudronné ».

<sup>7</sup> Khalid ZEKRI, 1998, *op. cit.*, p. 68 (citant Jean ONIMUS, 1994, *op. cit.*, p. 49).

<sup>8</sup> Dans chacun des exemples, nous soulignons.

Le paysage marin apparaît de manière récurrente à l'ouverture de chacune des parties du livre, rappelant sans cesse sa présence en toile de fond, rappelant sans cesse sa permanence. Inlassablement, Alexis se perd dans sa contemplation : « Nous regardions la mer du matin au soir, et même la nuit, quand la lune allume le sillage ». Et, à l'exception des deux parties centrales (« *Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911* » et « *Ypres, hiver 1915 – Somme, automne 1916* ») où le narrateur ne se situe ni en bord de mer, ni en pleine mer, mais de plain-pied au cœur des terres (respectivement dans « les hautes montagnes du centre de l'île » et dans « dans la neige », sur le continent) chacune des ponctuations narratives s'ouvre avec la mer. La mer qui, selon ses différents visages, façonne, dessine les contours de l'imaginaire, modifie la perception de l'environnement (comme peut en témoigner la comparaison de la maison de Forest Side avec un « navire qui fait eau »). Effectivement, Alexis « l'emporte partout où [il va] », et rares sont les moments où il n'y conduit pas avec lui le lecteur. *Le Chercheur d'or* se conclut d'ailleurs comme il s'est ouvert, sur la permanence de ce paysage : « Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive » (Fin, p. 375). Chaque nouvelle ponctuation narrative du livre, jusqu'à la finale, fait de la mer un décor de fond qui érode le *paysage intérieur* du narrateur. Elle est omniprésente et façonne, à la manière du ressac des vagues, son imaginaire.

Mais c'est là un exemple propre à la trilogie de Jean-Marie G. Le Clézio. Chacun de nos autres auteurs, ont eux aussi un imaginaire façonné par leur entour géographique : Jean Lods est avant tout marqué par l'environnement intérieur de l'île de La Réunion, celui des remparts du cirque de Salazie dans lequel se déroule toute la quête des narrateurs de *La Morte saison* et du *Bleu des vitraux* ; Monique Agénor, elle, est également marquée par l'intérieur de cette même île, mais ce sont les *îlettes* qui façonnent son imaginaire ; et enfin, chez Nabile Farès, c'est l'espace maghrébin, le sable du désert, les montagnes de l'Awrès et les quartiers d'Alger qui s'inscrivent en toile de fond. Selon des modalités qui leur sont propres, les auteurs témoignent de la manière dont les paysages géographiques de leurs enfances respectives ont érodé leurs imaginaires. Mais, ce n'est semble-t-il là qu'une infime part de leurs *paysages identitaires*. Le champ visuel constitue, comme les « *seascapes* » lecléziens, ce qui façonne en premier lieu l'imaginaire. Mais cela ne signifie pas pour autant que la géographie et la morphologie de l'environnement sensoriel soient les seuls *sculpteurs paysagers* (c'est là l'un des fils du vaste maillage imaginaire et

identitaire). Le géographique n'est pas le seul, mais est *l'un des corps investi par le langage*.

Les quelques exemples du *Chercheur d'or*, par le biais de la chronologie qui s'y rapporte, montrent encore que le *paysage* ne se fige pas dans le temps, il est évolutif. Le regard que porte le narrateur de « *Forest Side* » à « *Vers Rodrigues, 1910* », par exemple, n'est pas le même : la phrase « Ce n'est pas la mer d'émeraude que je voyais autrefois » témoigne de l'aspect évolutif du « *seascape* » qui s'inscrit dans une temporalité (« que je voyais autrefois ») et qui de fait change de nature (« n'est pas la mer d'émeraude »). Par conséquent, si le paysage constitue d'abord un environnement sensoriel immédiat, il constitue également un environnement mémoriel empirique, se modulant dans le temps, se modulant dans sa durée.

*Voir « au-delà »*

Il est une obsession récurrente dans chacune des œuvres du corpus et pour chacun de leurs protagonistes, à savoir : le désir de retrouver un temps aboli, celui de leurs origines. Non pas seulement celles du temps de l'enfance, mais celles d'avant l'enfance, le temps *prénatal* d'avant leur existence propre. Cela s'illustre par exemple chez Jean Lods par la mise en image, au début du *Bleu des vitraux* (p. 23-30), de la rencontre des parents de Yann, Anne-Sylvie et René Toulec. Par le recours à un procédé cinématographique<sup>9</sup>, le narrateur se lance dans la production d'un discours qui déplace le langage, puisque c'est, *en plus du discours*, une image qui est créée. Une image vivante et mouvante, sonore aussi :

Mais il faut que je chasse cet enfant arrivé trop tôt dans ma vision : plusieurs années doivent encore s'écouler avant que je sois là, même si depuis près d'un siècle les colonnes sont déjà dressées contre lesquelles je viendrai un jour m'adosser, même si cet univers me contient déjà sans le savoir, où les acteurs de ma vie sont en place et où le moteur du destin a commencé à tourner.

(Lods, *BV*, p. 23)

L'enfant qu'il « chasse » de sa propre « vision » n'est autre que lui-même. Nous sommes à ce moment de la narration encore dans les premières pages du livre. Dès cet

---

<sup>9</sup> Nous reviendrons par la suite sur la présence, dans le discours littéraire, de références et de procédés artistiques autres.

instant, nous comprenons que Yann, afin de pouvoir se raconter, doit commencer par inscrire son existence dans la temporalité de sa généalogie. Son histoire, celle de son enfance, commence bien avant sa naissance : elle commence dès l'arrivée de sa mère sur l'île, c'est-à-dire « plusieurs années » avant qu'il n'apparaisse.

Le champ lexical de l'extrait amorce l'entrée dans une *narration animée* confirmant de fait ce que, dans ses travaux portant sur l'œuvre lodsienne, Annick Gendre a désigné par « une culture cinématographique consciente d'elle-même »<sup>10</sup> : « vision » / « acteurs » / « le moteur [...] a commencé à tourner ». Et les phrases suivantes précisent encore cette inscription : « Il faut que je me renvoie dans les coulisses pour attendre mon acte, que je fasse entrer mon père, que je l'amène près de la colonne où j'étais l'instant d'avant ». Yann, reconstituant son passé, est à la fois acteur et réalisateur : acteur parce qu'il prendra place dans ce film, et réalisateur parce qu'il en gère le *timing* (« attendre mon entrée en acte ») et la mise en scène (« Il faut [...] que je fasse entrer mon père », etc.). Il s'inscrit donc doublement dans son propre discours, de manière passive (il est encore « dans les coulisses ») et de manière active (il organise les déplacements). Cette modulation du système narratif dans l'ensemble du livre n'est pas anecdotique, puisqu'elle a pour fonction de *réaliser un autre impossible* : de donner une existence à des personnages que le narrateur a peu ou mal connus, son père et sa mère. L'événement qu'il choisit donc de reconstituer est antérieur à sa naissance et se rapporte au moment clé de sa préexistence : la rencontre de ses parents. Le procédé est filé sur plusieurs pages et c'est ainsi que la *caméra* invite à traverser le temps et l'espace, joignant comme un fil inévitablement tendu les corps des parents, René et Anne-Sylvie :

Le regard de René Toulec échappe aux visages qui l'entourent, échappe à l'éclat des lustres sur la nappe blanche, échappe au va-et-vient des bonnes autour de la table, fuit par la véranda en direction de la mer, et la nuit est si claire qu'on voit jusqu'aux étoiles au ras de l'horizon. On voit au-delà de Madagascar, au-delà des Comores. On voit le *Porthos* qui avance lourdement, tous hublots allumés, piquant du nez dans une mer grosse, en direction de Monbassa. Il n'y a pas grand monde dans le salon-fumoir des premières transformé en piste de danse comme tous les soirs. Anne-Sylvie est là, invitée par les lieutenants, et les manches galonnées s'agitent autour d'elle. Elle a sa robe verte, de la couleur de ses yeux, une robe à manches courtes qui laisse nus ses bras minces.

---

<sup>10</sup> Annick GENDRE, 2007, *op. cit.*, p. 21.



– Qu'est ce que vous allez faire à enseigner le français et le latin à des sauvages ? soupire un blondinet aux joues encore rondes et roses.

(Lods, *BV*, p. 28-29)

Dans cet extrait le regard s'échappe de la maison où se trouve René pour aller se poser en un seul mouvement « au-delà » de l'île, de l'autre côté des mers, sur le bateau où se trouve Anne-Sylvie. Le paragraphe produit une image fluide et glissante, se structurant en un *plan-séquence* : « il s'agit d'un plan assez long et articulé pour représenter l'équivalent d'une séquence », précisent les auteurs du *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*<sup>11</sup>. Puis, se référant aux analyses d'André Bazin<sup>12</sup>, ils ajoutent que « du point de vue esthétique [...], de pair avec la profondeur de champ, [le plan-séquence est] un instrument de réalisme, permettant d'éviter la fragmentation du réel, et respectant donc à la fois ce réel lui-même et la liberté du spectateur »<sup>13</sup>. Le réel ne se fragmente effectivement pas ici, puisque avec l'œil de René Toulec, glisse en un seul mouvement et de manière fluide le regard du lecteur-spectateur. Il n'y a pas de *coupe*, et les occurrences du verbe « voir », ajoutées au pronom *impersonnel* « on » qui vise un pluriel et se réfère à la fois au narrateur *et* au spectateur, incitent à *visualiser* plutôt qu'à *imaginer*. L'abondance des détails, encore, renforce l'aspect visuel de la scène : c'est avec René Toulec, qu' « on voit au-delà de Madagascar, au-delà des Comores. On voit le *Porthos* qui avance lourdement... ». Le paragraphe se termine par la sonorisation de la séquence, par une réplique annonçant le mépris des voyageurs (dont Anne-Sylvie, qui ne dément pas le préjugé) pour l'île où ils se rendent. Mépris qui sera par la suite confirmé et qui se lira de manière plus prononcée sous la forme du dédain de la mère pour son fils. Celui-là même qui reconstitue ici le moment de sa naissance. En effet, c'est ce regard métaphorique, tendu au-delà de l'île, entre le père et la mère, qui a conçu Yann. C'est à cause de ce regard *échappé* de l'espace, ayant *fui* l'île, que Yann prendra corps.

La fonction de ce *passage cinématographique* semble donc de produire une image d'un autre temps, *prénatal*. Le recours à un procédé technique propre au cinéma, permet non seulement d'accentuer la force de l'image, de lui donner une consistance visuelle, mais encore « d'éviter la fragmentation du réel » : par cette reconstitution, Yann invite l'œil du

<sup>11</sup> Jacques AUMONT, Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001 (2002), article « PLAN-SEQUENCE », p. 158.

<sup>12</sup> André BAZIN, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma*, vol. 1, Paris, Cerf, 1975.

<sup>13</sup> Jacques AUMONT, Michel MARIE, 2001 (2002), *op. cit.*, p. 158.

lecteur à se balader au travers des lignes, comme celui d'un spectateur dans les reliefs d'un décor. Il le fait *planer* en toute fluidité au-dessus de l'espace, dans une durée qu'il solidifie et qu'il étire, mais qui pourtant, il le sait, s'est désagrégée. D'où la nécessité de la reconstruire.

Ce *fantasme de la conception* exprimé par le narrateur du *Bleu des vitraux* est de nature paradoxale puisque, alors même qu'il produit un discours sur la rencontre qui lui a donné corps, en la reconstituant, il crée cette rencontre. Détaché par sa temporalité de l'histoire qu'il met en image, celle de l'origine de sa naissance, il produit un discours sur sa propre naissance, comme une *auto-procrétation* de son être par le langage. C'est là, comme le précise Jean-Michel Racault, un trait obsessionnel qui marque également en profondeur l'écriture de Jean-Marie G. Le Clézio :

« Choisir son passé, se laisser flotter dans le temps révolu comme on remonte la vague, toucher au fond de soi le secret de ceux qui nous ont engendrés » [VR, p. 124], c'est inverser le sens de la chaîne généalogique : c'est le fils qui devient le père de ses pères, puisque sa recherche les appelle à l'être.<sup>14</sup>

Ce trait s'exprime de manière explicite dans chacune des œuvres du triptyque leclézien. D'abord dans *Le Chercheur d'or* et le *Voyage à Rodrigues* où il se lit de fait au travers du désir exprimé par les narrateurs de marcher sur les traces de leurs ancêtres, de renouer des liens généalogiques ; ensuite, dans *La Quarantaine*, où Léon, le protagoniste du XX<sup>e</sup> siècle, avant de confier au lecteur la chronique de l'autre Léon sur l'île Plate, narre le parcours de celui-ci et de son frère, de Marseille à Maurice, en passant par Aden. C'est en rade dans le port de cette dernière ville qu'il fantasme une conception, la sienne propre, au travers de celle de son père :

Cet après-midi, Jacques [le grand-père de Léon] est de retour à bord de l'*Ava*.  
Le navire n'a pas terminé les manœuvres, finalement il ne repartira que demain à l'aube. Épuisé par la matinée à la pointe du Steamer, Jacques s'est couché dans

---

<sup>14</sup> Jean-Michel RACAULT, *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Paris, PUPS, 2007, p. 239-240 (le chapitre V consacré à Le Clézio a initialement été publié sous la forme d'un article : « L'écriture des pierres. Fiction généalogique et mémoire insulaire dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio. », in J.-C. C. MARIMOUTOU et J.-M. RACAULT (dir.), *L'Insularité. Thématique et représentation*, France, L'Harmattan – Université de La Réunion, 1995, pp. 383-392).

l'étroite cabine, sur la couchette dure, enlacé à Suzanne. Ils ont fait l'amour longuement, leurs corps trempés de sueur dans la pénombre rouge. [...]

Je peux imaginer cet après-midi lourd, étouffant, la lumière rouge entre les parois de la cabine, le hublot entrouvert voilé par le rideau fané. Il me semble que je porte en moi la mémoire de cette journée, comme le moment où mon père a été conçu. Le poids de la chaleur sur leurs corps, le goût de la sueur, les coups démultipliés de leur cœur, comme s'ils avaient plongé ensemble jusqu'au fond d'un puits de feu. J'ai toujours rêvé d'avoir été conçu sur un bateau, en rade d'une ville du bout du monde, à Aden.

(Le Clézio, *LQ*, p. 46-47)

Là aussi, les détails abondent. La description est fournie et offre une image précise de la scène d'amour entre les aïeuls du narrateur : « le poids de la chaleur [...], le goût de la sueur, les coups démultipliés [des] cœurs », ajoutés aux couleurs, à la description de la situation et de l'ambiance, de la position des corps sur la couchette, etc. sont autant de précisions qui témoignent de l'importance de l'événement. Pour se construire Soi, par le travail de l'imagination, Léon reconstruit l'un des moments forts de ce qui permettra son existence : la conception de son propre géniteur. Et là encore il s'agit d'une *auto-procréation* puisque ce n'est pas une voix omnisciente qui vient créditer la scène, mais celle du narrateur né de cette union. En donnant corps aux aïeuls qu'il imagine, en animant par le langage les corps façonnés dans son imaginaire, il se crée lui-même. C'est la genèse de sa propre existence. Ce qui n'est qu'un rêve, « d'avoir été conçu sur un bateau, en rade d'une ville du bout du monde, à Aden », devient une réalité... une réalité *re-crée*e pour un corps – langagier – qui s'est *auto-procréé*.

Au travers de ces deux exemples issus du *Bleu des vitraux* et de *La Quarantaine*, nous voyons que les identités ne sont pas figées dans un temps : les auteurs nous y disent qu'elles prennent forme en amont, dans les histoires et les expériences qui ont précédé leurs naissances respectives. Le pouvoir conjoint de l'imagination et du langage aide par conséquent à pallier les manques : puisque ce qui s'est passé *avant* l'existence présente n'est pas ou peu connu, l'effort imaginatif et langagier permettra de ne pas sombrer dans l'ignorance ou l'oubli. Et par là-même, il permet de pérenniser les origines identitaires. Yann, le narrateur du *Bleu des vitraux*, tout comme Léon, celui de *La Quarantaine*, sont tous les deux nés d'une union réalisée hors espaces clos, « au-delà » de l'île pour le premier, au « bout du monde » pour le second. Bien avant leur propre existence, se profilait donc déjà les mouvements de l'exil. Ni l'un, ni l'autre, n'a été procréé dans un

lieu fixe, fermé, mais à l'inverse ils ont tous les deux été conçus dans des « au-delà », dans des *espaces* « *entre-temps* », de passages et d'échanges, qu'ils habitent désormais pleinement... comme si le fait d'être né d'une union *entre-deux* (*entre-deux corps*, bien sûr, mais aussi *entre-deux temps* et *entre-deux espaces*) permettait d'expliquer leur errance contemporaine. L'un est né entre l'île et le bateau, au-dessus de la mer, et ne parvient pas à se situer dans sa contemporanéité (Yann erre entre les temps et les espaces de son âge adulte et de son enfance, entre le continent et l'île) ; l'autre est né entre Marseille et Maurice, dans le port d'Aden, et erre dans son discours entre les temps et les espaces de ses aïeux, au XIX<sup>e</sup> siècle, et de son présent, au XX<sup>e</sup>.

Proposant une réflexion sur ce thème, Homi K. Bhabha postule :

Etre dans l' « au-delà », donc, c'est habiter un espace « entre-temps », comme vous le dira n'importe quel dictionnaire. Mais habiter « dans l'au-delà », c'est aussi [...], faire partie d'un temps révisionnaire, d'un retour au présent pour redécrire notre contemporanéité culturelle ; réinscrire notre communauté humaine, historique ; toucher le bord le plus proche du futur. En ce sens, donc, l'espace intermédiaire « au-delà » devient un espace d'intervention dans l'ici et le maintenant.<sup>15</sup>

L'auteur précise par la suite sa pensée en apportant des exemples et en se référant, entre autres travaux artistiques, à ceux photographiques de l'américain Allan Sekula qui interroge les espaces maritimes et portuaires : « Le port est le site où les marchandises apparaissent en vrac, dans le flux même de leur échange »<sup>16</sup> (ci-contre). Le bateau du *Bleu des vitraux* qui vogue lourdement sur la mer est un « au-delà », comme l'est dans *La Quarantaine* l'*Ava* en rade dans le port d'Aden. Apparaissent alors « dans le flux même de leur échange », non pas tout à fait des marchandises, mais des vies. Et le principe du discours émis par les narrateurs semble ainsi de capter et restituer le moment de la première rencontre, celui de l'échange originel qui les a fait naître, dans sa fluidité d'alors. Ce n'est que de cette manière qu'il semble possible pour eux de préparer leur



<sup>15</sup> Homi K. BHABHA, 2007, *op. cit.*, p. 38.

<sup>16</sup> *Ndla* : Allan SEKULA, *Fish Story*, manuscrit, p. 2. *Ibid*, p. 39.

« retour au présent pour redécrire [leur] contemporanéité culturelle », leur identité d'aujourd'hui, née des expériences d'hier. L'espace originel *recréé* par le discours « devient un espace d'intervention dans l'ici et le maintenant », aidant à mieux définir les contours de l'existence présente.

### *Tensions eschatologiques*

Les ouvrages de Lods et de Le Clézio s'inscrivent majoritairement dans des espaces insulaires oscillant entre les îles india-océanes et le continent européen. De ce fait, ce sont les images de la mer, du large, celles du port encore, qui viennent symboliser le flux de leurs échanges. Les œuvres farésiennes, elles, s'inscrivent sur deux continents, entre le nord du continent africain (l'Algérie) et l'ouest du continent européen (la France et l'Espagne). Le parcours de chacun des personnages de sa trilogie ne se réalise donc pas *au-dessus des eaux*, mais *sur la terre*. C'est ainsi que les symboles utilisés pour illustrer les lieux de passages s'adaptent à l'environnement narré, celui de la terre ferme et des villes, et deviennent gares, trains, taxis : *Le champ des Oliviers* s'ouvre sur Brandy Fax dans un train en partance pour Barcelone, et *Mémoire de l'Absent* sur Abdenouar découvrant Paris dans un taxi. Train et taxi semblent remplir dans l'écriture farésienne la fonction du bateau et du port dans les écritures lodsienne et leclézienne : ils renvoient à des *entre-temps* et *entre-espaces*, faisant circuler sans cesse les marchandises-personnages au travers d'une multitude de paysages. Le recours à ces symboles tend à confirmer que l'errance est un mouvement ininterrompu, conduisant à la structuration d'*identités-carrefours*, multipliant les points de croisement.

Dans *Mémoire de l'Absent* par exemple, Abdenouar n'atteindra jamais le *centre* de Paris, mais il déambulera de manière circulaire du début à la fin du livre, avec Hamid son guide et cousin, autour de ce centre parisien. Toujours en mouvement, jamais fixé, le taxi y est un espace clos et exiguë, métaphorisant la perpétuelle errance. C'est là le premier lieu de passage qui est habité par le personnage ; c'est là le premier lieu, mouvant, qui lui offrira un point de vue sur la ville et lui permettra de découvrir l'« au-delà » de son exil. Découverte qui se fera dès les premières pages du livre : « Le taxi tourne autour de la place, large avenue devant lui, au bout de laquelle, un arc, grand, illuminé, et Hamid là, toujours tourné vers nous, qui parle, oui, qui parle [...] » (p. 27) ; jusqu'aux dernières :

Hamid insiste du doigt et du visage, ses yeux sourient, la place est belle, très belle, pleine de lumières, magnifique vraiment magnifique Qui nous prend en elle,

sur ses boules blanches, entre de multiples files de voitures et de gens dont les visages brillent et fuient dans les multiples luminosités de la nuit.

« C'est la Concorde » dit Hamid

« La place de la Concorde. »

(Farès, *MA*, p. 195)

Le taxi est un point d'observation et de découverte : c'est au travers de l'écran de ses vitres que le premier contact avec la nouvelle ville s'établit. A l'inverse des descriptions du *Clos-Salembier* ou de la *Cité-Malheur* (quartiers d'Alger d'où vient Abdenouar), le monde ne paraît pas hostile : tout est « grand, illuminé », ou encore « magnifique vraiment magnifique ». Ce ne sont toutefois pas les couleurs et les images qui importent ici, mais l'atmosphère produite par la force des mouvements :

Les voitures bougent, ont des gestes vivants colorés, fuyants, mouvants, les voitures bougent, glissent rien oui rien là sur notre gauche parce qu'ils sont trois à l'avant ils rient (Mère pleure) et je vois tout cela, et je tire mes yeux à distance de mes bras qui voudraient étreindre les lumières le bonheur et les rires, prendre, et d'un coup, être capable de tuer tout le monde.

(Farès, *MA*, p. 195)

Bouger, fuir, mouvoir, glisser, sont autant de manière pour le narrateur de témoigner de la puissance de son vertige. Et les rires aussi, ceux qui lui rappellent qu'il n'est là que de passage, qu'il n'appartient pas au paysage qui s'illumine sous ses yeux. Il n'est pas dans la ville, mais il est dans un taxi qui sillonne la ville : il voit le bonheur, mais il ne peut pas l' « étreindre ». Sans doute est-ce de là que naît ce sentiment de répulsion qui provoque en lui l'envie « de tuer tout le monde », d'anéantir le bonheur qui lui est interdit, car vivant dans un mouvement contraire au sien : « oui, puisque les trajectoires sont définitivement mêlées, embrouillées [...], que le taxi roule entre les trottoirs et des rues que j'ignore » (p. 194). Le taxi offre un point d'observation idéal mais, du même coup, il ne lui permet pas d'entrer dans le monde le laissant à distance de ce qu'il voit mais ne peut pas vivre. Il ne lui est permis que de *regarder*, d'*observer*. Le véhicule est en mouvement, il le déplacera d'un point à l'autre de Paris, durant toute l'œuvre, sans jamais s'arrêter. D'abord il lui fera traverser les carrefours symboliques de l'arc de Triomphe et de la place de la Concorde, ensuite il le conduira où il devra habiter, « très près du centre de Paris [...] près de la gare Saint-Lazare » (p. 32). Abdenouar est donc bien sans cesse en mouvement,

absent du centre où tout se passe : il traverse un carrefour, puis un autre, tout cela pour aller habiter près d'une gare, lieu de départs ou d'arrivées selon les trajectoires, mais en tous les cas, lieu de passage. Et, puisqu'il n'a « aucun lieu ou repère en cette ville » (p. 33), en cette vie-ci, il cherchera dans les profondeurs du temps ce qui fonde sa contemporanéité. A savoir, le moment où « la terre a rencontré [pour lui] un nouveau sens (p. 147) » :

« Femme, pourquoi avoir déserté l'olivier, pour la peau dure du bédouin ? »

« Femme, l'amour du grand Kocēila ne peut survivre à la morsure de l'étranger. »

« Femme, pourquoi éteindre le feu de l'unité ? ou, le Bédouin a-t-il plus de vertu amoureuse que l'Olivier ; tu n'es plus digne d'être parmi les gens de l'assistance. Tu marcheras autour du cercle ; autour du lieu ; autour de la jouissance, sans atteindre le centre ; autour ; comme nous... [...]... »

« Femme, Tu continueras ta marche en traînant encore beaucoup d'hommes aux gestes d'Oliviers. »

« Les hommes tourneront comme Toi autour du lieu, les bras tendus vers Toi, comme dans des rêves sans issue. »

« Les hommes tourneront, Kahéna, autour du lieu [...]... »

(Farès, *MA*, p. 146)

Les nombreuses occurrences de l'adverbe « autour » se rapportant à l'inatteignable « centre », suivies de la répétition finale du verbe « tourner », illustrent la spirale dans laquelle « les hommes » accusent la Kahéna des les avoir entraînés. Encore, l'amorce de chaque sentence par l'apostrophe « Femme », provoque un effet giratoire : le texte tourne d'abord plusieurs fois autour de la femme, avant de se décentrer, et par une force centrifuge, de propulser « les hommes » dans leur errance. Nous voyons là que la spirale dans laquelle est entraîné malgré lui Abdenouar à bord du taxi qui tourne interminablement autour de l'arc de Triomphe, autour de la place de la Concorde, autour du centre de Paris, trouve ses origines dans un temps bien antérieur à sa propre errance. Les raisons de son exil contemporain sont expliquées par ce qui est présenté comme une *faute originelle* : accusée d'avoir trahi son peuple, la Kahéna est châtiée : « *Femme, Tu continueras ta marche* » résonne comme un bannissement ; « *en traînant encore beaucoup d'hommes aux gestes d'Oliviers* » comme une malédiction. C'est l'événement fondateur d'une ère

nouvelle, celle du « *déchirement parmi les alliances* » (p. 146), de l'explosion de l'unité du peuple Berbère et du commencement de sa longue *nuit d'errance*.

La Kahéna, reine et « *femme libre des Montagnes de l'Awrès* » (p. 152), est une figure historique de l'Afrique du Nord : symbole berbère, elle a mené au VII<sup>e</sup> siècle la résistance contre l'invasion Arabe. Dans sa très pertinente thèse dont nous recommandons la lecture, et présentant entre autres intérêts d'avoir été dirigée par Nabile Farès lui-même, Karine Chevalier consacre une partie de son analyse à l'étude du mythe de la Kahéna<sup>17</sup> et de sa représentation dans *Mémoire de l'Absent*. S'appuyant en un premier temps sur les travaux de Jean Déjeux, elle rappelle que « Cette trace a la particularité, comme celle de l'Ogresse, d'être orale, mémorielle et plurivoque, “nous sommes aussi bien dans l'histoire que dans le mythe, dans la légende et le merveilleux que dans quelques traditions historiques” »<sup>18</sup>. Mais, précise-t-elle concernant l'utilisation qu'en fait Farès :

Farès ne tombe pas dans l'héroïsme ni dans le merveilleux romantique. Il se situe en réaction, montrant que cette trace est liée à une mémoire en crise, consciente des vides. A la différence des autres utilisations, celle de Farès respecte le statut de trace de la Kahéna, ne surexploitant pas le thème, dispersant les différents mythèmes dans le texte sans les expliciter.<sup>19</sup>

Le renoncement pour l'auteur à la *surexploitation du thème*, a pour effet de perdre le lecteur profane : aucun repère historique n'est divulgué, ni dates, ni événements. Les marqueurs de cette histoire n'apparaissent qu'en filigrane, comme l'illustre Karine Chevalier : « “la politique de l'incendie de la terre brûlée pour dissuader l'adversaire” n'apparaît que par le motif du feu sans que le récit n'offre d'explication »<sup>20</sup>. En effet, seules quelques répliques laissent deviner cette stratégie défensive appliquée par la Kahéna : « *J'ai incendié / le pays / de l'orgueilleuse / Kairouan, / comme on / incendie / la face droite / de son / propre cœur* » (p. 156). Cet exemple illustre une autre stratégie, celle de l'auteur cette fois : la mémoire ne se donne pas, elle se cherche et ne peut être trouvée que dans les cendres de mots qui se refusent.

Comme portés sur une scène, les protagonistes de cette histoire entrent un à un en jeu, sans toutefois présenter leurs rôles véritables dans ce drame historique annonçant « la

<sup>17</sup> Karine CHEVALIER, 2004, *op. cit.*, p. 86 à 95, <<http://www.limag.refer.org/ThesesSommaire.htm#C-G>>.

<sup>18</sup> *Ndla* : Jean DEJEUX, « Chapitre 1. La Kahina (aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles) », *Femmes d'Algérie : légendes ; traditions ; histoires ; littérature*, Paris, La Boîte à Documents, 1987, p. 75 ; in *ibid.*, p. 86.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>20</sup> *Idem.*



lente agonie et mort du plus vieux royaume berbère » (p. 147). Les repères événementiels sont disséminés dans un texte qui se refuse et pratique à son tour une *poétique de la terre brûlée*. Placée comme un chœur autour de la Kahéna, l'Assistance écoute les paroles énigmatiques du Récitant, personnage qui n'est autre que la voix transcendée de Abdenouar : « *Abd-Nouar contre / moi, Osmane devenu / le Récitant !* », dira la Kahéna (p. 162-163). C'est donc Abdenouar, le jeune homme errant dans un taxi sans jamais atteindre le centre de Paris qui interroge l'histoire, celle de sa mémoire berbère. Dans le long chemin qui sépare son présent de la « blessure originelle »<sup>21</sup>, la mémoire éclate et livre au lecteur un dialogue morcelé, saccadé et découpé comme le seront les têtes de la Kahéna et du Récitant. Car, peine perdue, clame l'Assistance :

« Jeu de la mort entrée parmi nous ! Que peut nous apprendre le Récitant que nous ne connaissons déjà ! Nous sommes nés, nous-mêmes, dans la blessure et trahison du partage, puisque, escorte du délire et du songe, nous marchions près de Kahéna, en route d'exil. Oui. Nous marchions dans la caresse du sable et la peau de la terre. Nous marchions. Car l'Etranger avait atteint notre cœur ou louange en la personne de Khaled, l'amant de Kahéna.

C'est ainsi que l'ennemi bouscula l'unité ; comme une vulgaire pelote de chiffons. »

(Farès, *MA*, p. 145)

Cet extrait résume tout le tragique de la situation : c'est en raison de son amour pour Khaled, un « Etranger » porteur d'une culture autre, que la Kahéna est condamnée à l'exil, et avec elle tout le peuple berbère. C'est l'expression de la naissance d'une nouvelle ère identitaire, celle de la longue marche dans l'exil, marquant la rupture unitaire d'un peuple. La situation présente d'Abdenouar serait donc l'écho d'une expérience originelle, et c'est en ce sens qu'il lui est nécessaire de la rapporter dans son discours : elle lui explique son errance contemporaine. La Kahéna est par conséquent une figure mémorielle et identitaire puissante qui ne permet pas uniquement d'invoquer le passé ou de ne pas sombrer dans l'oubli. A l'inverse d'autres figures liées à l'identité nationale du territoire et propres à l'espace maghrébin, celle-ci ne renvoie pas à l'élaboration d'une identité, mais à sa perte (nous avons vu que Nabile Farès n'a de cesse d'interroger ce qu'il désigne par le

---

<sup>21</sup> *Id.*, p. 81.

« *pays ?* »). Ce qui est encore rappelé dans le texte par : « Désormais, le pays est ouvert, dispersé en de multiples territoires ».

Par ailleurs, le choix de cette figure semble relever d'un point de vue engagé, puisqu'il permet davantage de narrer la destruction de l'identité berbère plutôt que son élaboration. La figure de la Kahéna s'inscrit ici en opposition à d'autres figures mémorielles fondatrices, telle que celle de Jugurtha par exemple, récurrentes dans les littératures maghrébines d'expression française. Comme le souligne Afifa Bererhi en se référant à « L'Eternel Jugurtha » de Amrouche<sup>22</sup> : « Le récit de vie rapporté devient histoire d'un symbole de résistance et de liberté, histoire d'un mythe fondateur confié à la transcendance épique sous la plume des littératures, de Rimbaud « Jugurtha »<sup>23</sup> à Kateb Yacine (Nedjma) »<sup>24</sup>. Si Jugurtha participe à l'élaboration d'un mythe fondateur de l'identité nationale, la Kahéna en est le portrait inversé : en raison de l'amour qu'elle a porté à un Bédouin, elle est accusée d'avoir causé la perte du royaume berbère, « *car l'Etranger avait atteint notre cœur ou louange en la personne de Khaled, l'amant de Kahéna* », car, répète le texte, « c'est depuis cette époque que le pays est devenu plusieurs, et que, le Maghreb est devenu l'histoire de l'impossible royaume berbère » (p. 166). Ce qui est au cœur du récit ce n'est pas l'amour d'une femme pour un étranger, ni même sa *trahison* envers son peuple, mais c'est le premier retentissement d'une histoire qui trouvera des échos, plusieurs siècles plus tard, dans la contemporanéité d'Abdenouar. C'est la première confrontation d'un peuple, les Berbères, à une expérience d'asservissement : l'Islam entre par le biais d'un amant dans l'histoire berbère, comme l'Europe y entrera plus tard, imposant sa colonisation. L'unité qui est bousculée « comme une vulgaire pelote de chiffons » est celle de la singularité identitaire d'un peuple devant se soumettre à un autre :

La Kahéna est éloignée de la croyance divine mais l'amour, l'amour, est là qui cherche la raison du désespoir ou de la mort, l'amour déchiré comme le corps encore jeune vif et la tunique de Kahéna.

Le Récitant a baissé la tête, ainsi que ses mains, vers la terre, cette terre où l'ombre continue son avance ou enfouissement, qui devient jaune or et sombre tout

---

<sup>22</sup> Jean AMROUCHE, « L'Eternel Jugurtha », in Henri KRÉA, *Tombeau de Jugurtha*, Alger, SNED, 1968 [première édition in *L'Arche*, n° 13, 1946].

<sup>23</sup> Référence donnée par l'auteure : Arthur RIMBAUD, « Jugurtha », trad. de Marc ASCIONE, in *Le Magazine littéraire*, n° 289, juin 1991, p. 48.

<sup>24</sup> Afifa BERERHI, « L'âme tutélaire de la Montagne », in *Expressions Maghrébines* « Mohammed Khaïr-Eddine », vol. 5, n° 2, *CICLIM*, hiver 2006, p. 90.

en même temps, cette terre où se déplace le cavalier venu du plus lointain désert et qui fait boire son orgueil ou histoire au fils de Kahéna.

Quelques pleurs agitent la gorge de Kahéna.

(Farès, *MA*, p. 157)

Ce que dit explicitement le texte, c'est que la Kahéna n'était pas portée par une « croyance divine », mais par « l'amour ». Malheureusement cet amour a « déchiré » son corps, symbole du territoire, de l'unité et de l'identité berbère. Et cette « terre où se déplace le cavalier venu du plus lointain désert », donc du dehors des limites du territoire, s'en trouve profondément blessée, marquée, par une expérience originelle qui trouvera un écho dans la conquête coloniale. L'écriture de la « blessure originelle » permet de revisiter la mémoire et de proposer une lecture autre de la contemporanéité : la confrontation de l'Islam et du peuple berbère permet de porter un regard différent sur une autre confrontation, celle-là même qui a forcé Abdenouar à s'exiler d'Alger, celle de la France et de l'Algérie.

Étudiant la « *permanence de l'islam-civilisation* » dans le Maghreb contemporain, Daniel Rivet constate que :

La tension eschatologique, qui est une constante de l'histoire du Maghreb, véhicule l'aspiration permanente à renouer avec le temps des origines. D'une certaine manière, tout ce qui se situe dans l'intervalle constitue un espace mort, privé de signification.<sup>25</sup>

Cette tension soulignée par Daniel Rivet se retrouve effectivement dans le dire de Nabile Farès. Mais, elle se rapporte davantage à la mise en mots d'une expérience traumatique originelle fondatrice d'une identité nouvelle, celle de la perte unitaire et de l'exil, plutôt que de se référer à « l'espoir d'un retour au temps indépassable du Prophète »<sup>26</sup>. Le retour dans la narration au mythe de la Kahéna permet de remonter *au temps indépassable du jugement premier*, celui qui a conduit sur les routes de l'errance l'ensemble de l'humanité berbère, du temps de la Kahéna, à celui contemporain d'Abdenouar. Cette tension, récurrente dans chacune des œuvres de la trilogie, se lira dans le troisième livre par l'expression d'un souhait : « Père, s'il existe des paroles antérieures à ma naissance, ce sont elles que je veux comprendre ; *oui*, celles qui ramènent, ensemble,

<sup>25</sup> Daniel RIVET, 2002, *op. cit.*, p. 59.

<sup>26</sup> *Idem.*

l'homme et le monde, et, *non pas, celles qui condamnerent l'homme et le monde* » (*E&D*, p. 55). Nous notons dans cet extrait un paradoxe : alors même que c'est au temps de l'édification du peuple que souhaiterait remonter cette voix, c'est au temps de son éclatement que remonte celle d'Abdenouar. Dans *Mémoire de l'Absent*, ce sont les « paroles antérieures [...] *qui condamnerent l'homme et le monde* » qui sont formulées et qui emplissent l'espace du livre. Le souhait exprimé ici serait donc de dépasser cette *condamnation originelle*, non pas en remontant plus en amont dans son histoire, mais en proposant une approche autre du monde, en se libérant de toutes les formes d'asservissement, à commencer par celles antérieures « à [la] naissance » : « Il faut me comprendre père, je ne désire rien d'autre, maintenant, que d'échapper au Livre, celui qui au Maghreb connut tant de disciples et de prophètes » ; puis encore : « il me faut atteindre le monde, par delà<sup>27</sup> le Livre » (*E&D*, p. 55). Le « Livre », hypéronymes du Coran (qui ne sera d'ailleurs jamais nommé, excepté dans *Le champ des Oliviers*), renvoie par allusion au mythe de la Kahéna, puisque ce mythe constitue le moment de la rencontre entre les mondes musulmans et berbères, puisque celui-ci annonce le début du morcellement identitaire. « Je désire comprendre le monde, sans le Livre », ajoutera encore cette voix.

Nous constatons que la tension eschatologique qui peut se lire dans l'œuvre farésienne, le retour au *jugement* et à la *blessure originelle*, permet de proposer une lecture autre de l'Histoire, de reconstituer une mémoire en se référant aux expériences passées qui ont conduit à celles présentes. « Par delà » le livre, dans les temps anciens, il y a eu une première perte, qui se poursuit aujourd'hui au-delà, par une autre perte. Forcer la mémoire à se dévoiler, forcer le temps à se déployer des plus anciens aux nouveaux déchirements, c'est comprendre ce qui induit l'exil contemporain. Les réponses aux interrogations des voix de la trilogie ne se trouvent pas toutes dans leurs présents respectifs, mais il faut remonter aux temps des origines pour les trouver. Ainsi, pour Abdenouar circulant en taxi dans les rues de Paris, émettre un discours se rapportant aux temps antérieurs à sa naissance, c'est interroger son présent pour mieux comprendre sa situation actuelle.

Est-ce bien là une constante de la seule histoire maghrébine ? Ne serait-ce pas là l'un des traits du vécu dans l'exil ? Nous avons précédemment vu que chez Lods et Le Clézio, la mise en mots d'un « au-delà » se référant aux origines généalogiques des narrateurs exilés permettait de donner corps et forme à un paysage identitaire. Toutefois, la tension eschatologique ne pouvait se rapporter à un trop ancien « temps des origines »,

---

<sup>27</sup> Nous respectons l'orthographe du livre.

puisque cette distance temporelle pose déjà un problème : à quelles mémoires (périodes historiques, évènements, mythes, etc.) peut renvoyer le *temps des origines* dans des îles de l'océan Indien qui n'ont commencé à être habitées que très tard dans l'histoire ? Au plus loin qu'ils remontent dans ce temps, les personnages de Lods et de Le Clézio, mais aussi ceux d'Agénor, n'atteignent que des limites généalogiques. Yann, le narrateur du *Bleu des vitraux*, naît de la rencontre de ses géniteurs ; Léon, le narrateur de *La Quarantaine*, tout comme ceux du *Chercheur d'or* ou du *Voyage à Rodrigues*, ne remontent qu'aux traces de leurs aïeux ; et encore, dans *Bé-Maho* ou dans *Comme un vol de papang'*, Monique Agénor ne fait remonter la *naissance* de ses personnages qu'à leurs proches ancêtres, respectivement, européens et malgaches. Néanmoins, bien que les inscrivant dans un passé proche, ces tensions n'en sont pas moins eschatologiques : c'est dans chacun des cas jusqu'au « temps indépassable », non pas d'un Prophète, mais de leurs propres ancêtres que remontent les personnages. Errants, ils recherchent tous l'événement fondateur de leur contemporanéité, ils tentent tous de renouer avec le temps de leurs origines.

Dans ce cadre, l'« intervalle » nommé par Daniel Rivet ne constitue-t-il véritablement qu'un « espace mort privé de signification » ? N'est-ce pas justement cet « intervalle » que les auteurs cherchent à (ré)investir par le langage ? Théorisant ces *creux* en les rapportant au concept de cultures minoritaires (et les nommant « interstices »), Homi K. Bhabha insiste : « Une fois encore, c'est l'espace d'intervention émergent dans les interstices culturels qui introduit l'invention créatrice à l'existence. Et une dernière fois, il y a un retour à la performance d'identité comme itération, re-création du soi dans le monde du voyage [...] »<sup>28</sup>. Le langage est parcours, et dans chacune de ces oeuvres il est également aller et retour, exil constant entre passé et présent, entre *l'hier des origines* et *l'aujourd'hui de l'errance*. Par conséquent, l'exilé ne se situe pas dans un gouffre atemporel, mais il paraît se situer au-dessus de cet espace vide, sur un pont qui en relierait les deux extrémités. Dès lors, cet « espace mort », ce *creux*, ne peut-il pas être un espace signifiant ? L'acte de parole n'en fait-il pas un espace *identitaire* signifiant ? La création littéraire ne donnerait-elle pas corps et sens à cet « espace mort », faisant de lui un puissant lieu de signification ? L'« interstice » est le lieu d'investiture du langage : d'abord parce qu'il est le lieu de la trace laissée par le trouble originel, ensuite parce qu'il est le lieu qui, permettant l'oscillation entre passé et présent, dessine le *paysage imaginaire contemporain*. Un *paysage* qui n'est pas le simple reflet des objets vus durant le parcours,

---

<sup>28</sup> Homi K. BHABHA, 2007, *op. cit.*, p. 40.

mais qui est empirique, se tissant en un maillage complexe et fait de la somme des expériences vécues. Des expériences présentes : celles des errances dans le présent de la narration ; et des expériences passées : celles des temps originels, des temps fondateurs où, comme l'a écrit Farès, « la terre a rencontré un nouveau sens » (*MA*, p. 149), contribuant à redéfinir le présent, contribuant à reformuler l'identité contemporaine, désormais plurielle.

### ***L'hétérogénéité des voies (1) : les trajectoires intérieures***

#### *Les trajectoires corporelles*

Dans ce parcours imaginaire qui tend l'être entre les temps de son existence originelle et de son existence présente, le discours révèle l'espace tel qu'il était et tel qu'il est perçu aujourd'hui. C'est un espace bafoué, métaphore de la condition contemporaine des exilés. Mais si l'espace était autrefois habité (par la Kahéna et les Berbères par exemple) puis, à cause des exils, vidé, il n'en est pas pour autant complètement désemploi aujourd'hui. Comme un liquide coloré permet en remplissant un contenant transparent d'en révéler les contours, le langage remplit l'espace, dévoile ses formes. Dans *L'exil et le désarroi*, après avoir passé les « huit derniers jours, sous les couvertures », à cause d'une fièvre, Mokrane se réveille et se verse une tasse de café (p. 25 à 27). D'abord, le liquide « tombe, et, colore le verre, presque entièrement » : « Un parfum court de-ci de-là à la recherche d'un jeu qui n'existe plus, de coordonnées, ou existences, qui n'existent plus » (p. 25). Quel est ce « jeu » ? Quelles sont ces « coordonnées » et ces « existences » nées d'une simple boisson ? *L'exil et le désarroi* étant le dernier livre de *La Découverte du Nouveau Monde*, nous pouvons nous demander à cet instant si la fièvre qui a ravagé huit jours durant « le corps de Mokrane [qui] ressemble à un mince filet de lune bien pâle » (p. 25), n'est pas celle des troubles du *champ des Oliviers* et de *Mémoire de l'Absent* ? Les « existences » de Brandy Fax et d'Abdenouar, tous deux des personnages errants, n'avaient pas de « coordonnées », car ils s'étaient perdus entre l'Occident et l'Orient, entre les rives de leurs incompréhensions et de leurs désirs. Le café, dans ces premières pages du livre de la trilogie, intervient comme une métaphore annonçant en plus du « retour à la vie verticale » de Mokrane (p. 27), celle de nouvelles « coordonnées » identitaires, le dessin de nouvelles « existences » :

Le café brûle, ouvre les yeux de Mokrane, grandement, vers quelque chose que Mokrane ne veut pas voir, mais que de toute évidence, et malgré la brûlure, il ne peut voir. Tout cela, comme si son attention avait été fixée par le brûlant liquide, parfum du café, comme si, avant de se remettre à vivre, debout, loin de la grippe et du lit, il devait arrêter quelque temps ou idée en lui, se mettre, en quelque sorte, en place, et se mouvoir après l'esseulement de ces derniers jours.

(E&D, p. 25-26)

La « brûlure » provoquée par la boisson réveille le corps, lui donne une existence. Avant cet épisode du café, dans les quelques pages qui le précédaient, le personnage n'existait pas. Ou plus exactement, puisqu'il est bien précisé dans le texte « avant de se remettre à vivre », il était là, mais malade, endormi, absent ; il sommeillait déjà dans *Le champ des Oliviers* et dans *Mémoire de l'Absent*. Et ce qui n'existait pas auparavant, avec lui, prend forme : c'est là l'inscription du discours dans un corps, aussi réel qu'imaginaire, matériel et métaphorique, puisque fait tout à la fois de « pensées » et de « muscles » :

Terrible irruption de la vie, que Mokrane sent avancer en lui selon les différentes trajectoires de ses pensées, muscles, car chaque fois que Mokrane sent cette vie battre en lui, il lui suppose d'étranges desseins, comme celui, parmi tant d'autres, de croire très fermement en lui.

(E&D, p. 26)

Cette vie qui bat en lui réveille un corps qui est nommé, décrit, qui prend forme et existe désormais. Ce n'est plus le *corps ferroviaire* de Brandy Fax ou celui d'Abdenouar, *mouvant*, à l'intérieur d'un taxi, qui occupe l'espace, mais celui palpable de « soixante kilos répartis sur une hauteur de cent soixante-seize centimètre » de Mokrane (p. 25). Le corps a une consistance, il est fait de chair dont les contours sont révélés par le liquide, comme l'a été la transparence du verre sous l'effet des gouttes colorées : « Le café brûle chacune des pensées et volontés de Mokrane, descend le long des bras, des jambes, brûle, s'empare de l'estomac, tourne, brûle encore, glisse, s'installe confortablement dans Mokrane, vitalement » (p. 25). C'est l'annonce d'une vie non plus imaginaire, mais authentique, *organique* même, d'un corps désormais doté d'une consistance matérielle. Les nombreuses occurrences du verbe « brûler » permettent d'intensifier la sensation provoquée par le café, ainsi que d'aider à mieux visualiser son parcours dans le corps, à donner une consistance palpable aux membres et aux organes qu'il atteint : « bras »,

« jambe », « estomac ». De même, l'insistance sur le prénom du personnage (dans ce court extrait il est nommé à deux reprises, et durant l'épisode du café, sur trois pages, il sera au total nommé dix-sept fois), permet d'appuyer la présence de ce dernier, de *figurer* la « terrible irruption de la vie ». Sous l'effet du café, prend forme sous nos yeux, un corps dans toute sa consistance. Une seule gorgée a suffi pour le *vitaliser*, lui donner vie *et* le rendre visible : il a des membres, des organes intérieurs, il est habillé, et porte un nom. Il pense aussi, et ce que révèle encore cette gorgée de café brûlant, en plus de son propre corps, ce sont ses pensées et ses souvenirs : « Le café brûle, ouvre les yeux de Mokrane, grandement ». Ce qu'il « ne veut pas voir » mais qu'il cherche malgré tout des yeux, ce sont « les passages de son être, de ses espoirs, de sa vie », ceux qui l'ont conduit, au-delà des frontières, à se retrouver là, dans une chambre, à Paris.

Le café descend plus profondément encore, comme s'il atteignait, en même temps que le corps, la mémoire, cette mémoire contiguë à chacun des mouvements de Mokrane, mais que Mokrane tente, bien vainement, de refluer à chaque pas ou, humeur, loin, pour avancer encore dans la vie.

(E&D, p. 27)

Comme ce corps se remplit d'un liquide dévoilant dans chacune de ses « différentes trajectoires » une intériorité rendue visible, il emplit les espaces jusque là désertés : ceux de la chambre, mais également, ceux de la mémoire. Le remplissage du *corps organique* par le café aide ainsi à lire le remplissage de l'espace par ce même corps, ainsi que le remplissage du *corps mémoriel* par la fluidité du langage. A la suite de cet extrait, insistant et sonnante comme un rappel, ce parcours de revitalisation de la mémoire métaphorisée par celui du café dans le corps, se réitérera sous une autre forme. Mokrane allume une cigarette, et, « A la troisième bouffée, il avale, sent la fumée accomplir les mêmes trajets corporels, et, pour ainsi dire, visibles, que ceux accomplis quelques instants plus tôt par le café » (p. 27).

La première apparition de Mokrane dans *L'exil et le désarroi* est par conséquent marquée par la monstration d'un parcours métaphorisant ceux déjà réalisés dans les précédents livres : la tension que nous avons précédemment relevée dans *Mémoire de l'Absent* se retrouve dans ces premières pages qui, sous l'impact de chaque brûlure provoquée dans le corps de Mokrane, ravivent les douleurs antérieures. Le corps est un *espace organique* fixé dans l'espace géographique de la chambre : il s'éveille à Paris mais



amorce, selon des trajectoires intérieures, l'errance des voix à venir vers les temps mémoriaux. C'est l'annonce d'une rupture par rapport aux œuvres précédentes : le *parcours intérieur* de Mokrane va se substituer aux *parcours extérieurs* de Brandy Fax et d'Abdenouar (respectivement dans un train et un taxi). La voix de Mokrane s'apprête à *descendre le long des mots, des phrases, brûler, s'emparer des pages, tourner, brûler encore, glisser, s'installer confortablement dans le livre*, en répondant à un besoin vital, celui de comprendre, comme dans l'ensemble de la trilogie, « les distances installées, vivantes, entre la vie, et, la mort. Les distances installées, construites, entre les deux séjours », le premier, avant l'exil, à Alger, et le second, *maintenant*, à Paris. Le corps est une *voie organique palpable* traversé par les *voix mémorielles* comme il a été parcouru par le café, réduisant en son intériorité « les distances » entre Paris (qui contient le corps) et Alger (qui est contenu dans le corps), et conférant ainsi la même matérialité et la même consistance aux pôles occidentaux et orientaux, aux pôles *habités et désertés*.

#### *Le corps-vivant*

Cette ambivalence entre *habité* et *déserté* est ce qui caractérise l'expérience de Minia dans *Comme un vol de papang'* : elle habite son présent sur l'île de La Réunion, alors que sa grand-mère, Fanza, a dû désertier l'île de Madagascar. Mais l'inverse est aussi vrai : à l'intérieur du corps de Minia, Fanza habite La Réunion contemporaine, et Minia, par son langage, voyage incessamment à Madagascar pour y restituer la présence de son aïeule et faire de la Grande Île une île à nouveau habitée. Dans ce jeu de croisement, le corps de la narratrice est un pivot : il reçoit, à La Réunion, celui de sa grand-mère, tout en permettant, par son organe vocal, de retourner au temps banni d'avant l'exil, à Madagascar. Le principe de l'écriture semble alors de permettre cet étrange chassé-croisé en réalisant la jonction simultanée des deux entités. Ce qui est habité sera déserté, et ce qui a été déserté sera habité : les « Actes », situant l'action à Madagascar au temps de l'invasion coloniale, sont habités par la voix de Minia reconstituant le corps de Fanza ; les autres parties narratives, intercalées aux « Actes » de manière régulière, situent l'action dans l'île de La Réunion contemporaine, et sont habitées par le corps de Minia, lui-même investi par celui de Fanza. C'est de là que partent les lignes vocales tracées par la narratrice pour reconstituer l'histoire malgache.

Au travers de cette ambivalence corporelle et de cette permanente oscillation de la voix entre les espaces îliens de La Réunion et de Madagascar se pose une question fondamentale : comment habiter le lieu quand on ne peut se fixer pleinement quelque

part ? Comment habiter une culture quand on est en exil ? A de nombreuses reprises, dans *Comme un vol de papang'*, le lien étroit qui unit de manière symbolique les ascendances malgaches et réunionnaises en un même corps, celui de l'aïeule Fanza et de sa descendante Minia, est rappelé. Le texte insiste, mais en tout premier lieu, ce lien étroit se lit dans le récit même de la naissance de l'enfant, témoignant ainsi du caractère inné et irrévocable de cette cohabitation généalogique :

[...] la dame Fanza elle-même [la grand-mère], alors dans sa soixante-neuvième année, rassasiée de ses jours et profitant d'une éclipse de soleil, décida d'aller explorer l'au-delà, enfin délivrée d'une vie à laquelle elle ne croyait plus.

En même temps que le Dieu Zanahàry faisait monter la ramatòà<sup>29</sup> dans sa barque, en même temps, il disposait dans le berceau de la vie, une tite-fille du nom de Minia.

(Agénor, *CVP*, p. 14-15)

Bien plus que la répétition de la conjonction de temps exprimant la simultanéité de la mort de l'une et de la naissance de l'autre, la succession immédiate dans le texte des deux événements témoigne de l'étrangeté du phénomène qui se produit là : la transposition d'un personnage décédé dans le corps d'un autre, naissant. De plus, le jeu d'opposition entre le mouvement ascensionnel qui fait « monter la ramatòà » et le mouvement descendant de la « tite-fille » vers son berceau, réalisé selon une volonté divine, permet d'illustrer la nature du lien qui unit l'une à l'autre, qui marque la présence de l'une dans l'autre. A la suite du récit de l'entrée de la ramatòà dans la vie nouvelle de Minia, le texte n'aura de cesse de rappeler et de préciser ce lien. Comme pour dissiper les doutes liés à l'étrangeté du phénomène et créditer la véracité de la situation, le père de Minia, Kòto, tentera de convaincre les membres sceptiques de l'auditoire de Minia, et avec eux, les lecteurs :

– C'est plus Minia qui cause à zot', avait interrompu Kòto, c'est sa grand-mère, sa nénibé Fanza.

– Ben, Beztamer ! raconte pas nous la blague ! Moi l'a connu la madanm' Fanza. L'est mort ça ! reprit le vieux Tangol, sincèrement indigné.

---

<sup>29</sup> « Ramatòà : dame (malgache) », in Glossaire, p. 254.

– Si vi veut pas écoute son z'affaire, vis sava vot'case, mounoir. Z'affaire Minia, c'est Fanza [...]. Qui ça y veut écouter, qui ça y veut pas écouter ?<sup>30</sup>

(Agénor, *CVP*, p. 19)

Le texte joue sur le redoublement de l'information : l'information apportée dans la première réplique (« c'est plus Minia qui cause [...], c'est sa grand-mère, sa nénébé Fanza ») est confirmée dans la dernière (« Z'affaire Minia, *c'est* Fanza »). Par la voix de Kòto, un personnage vient donc publiquement apporter puis confirmer l'information. Cette officialisation a pour effet de créditer l'authenticité de la situation : par son interrogation finale, Kòto suggère à ceux qui ne croient pas que Minia puisse être habitée par Fanza de s'en aller, mais « les gra-mounes et les ti-mounes » (p. 19) présents se taisent, et restent. Ils seront même attentifs, acceptant de croire ce qui leur a d'abord semblé *incroyable*. Par la voix du père et le crédit enfin accordé par les membres de l'auditoire, le lien est officialisé. Il ne s'agit dès lors plus d'un phénomène merveilleux ou fantastique, mais d'un fait avéré et reconnu par tous en tant que tel. Cette adhésion de l'ensemble des membres de l'assemblée (pas un seul ne quitte les lieux) crédibilise ainsi auprès du lecteur une croyance qui aurait pu être perçue comme irréaliste. Il n'y a donc pas là l'expression d'un phénomène surnaturel, mais divin (n'oublions pas que c'est le « Dieu Zanahàry » qui avait opéré la transposition) : « la ramatòa Fanza, la défunte née au siècle dernier et réincarnée en Minia » (p. 40).

Le corps de Minia devient un vecteur pour la voix de l'aïeule, et c'est à partir de cet événement fondateur que pourra se déployer l'écriture de l'espace réunionnais à l'espace malgache. Cette oscillation permanente étant le marqueur d'une impossibilité, celle de ne pas parvenir à habiter pleinement l'un ou l'autre espace, d'être tout à la fois présent et absent dans chacun d'entre eux. A ce sujet, proposant une réflexion sur le thème de l'« absence » dans la littérature réunionnaise, Carpanin Marimoutou et Françoise Vergès informent que « la littérature réunionnaise n'a cessé de répéter ceci » :

Il n'y a pas d'histoire parce qu'il n'y a pas de lieu. Plus précisément : il n'y a pas d'appropriation de l'histoire parce que le lieu est inhabitable ; il n'y a pas de langue ni de langage qui puissent réellement dire cette histoire ni ce lieu, car ni la

---

<sup>30</sup> Nous traduisons : « Ben, merde [*beztamer* est une expression courante, son sens radical est vulgaire, mais il est souvent employé comme une exclamation] ! ne nous raconte pas de blague ! J'ai connu la dame Fanza. Elle est morte ! ». Puis, la réplique de Kòto : « Si tu ne veux pas écouter son histoire, tu rentres chez toi. Les histoires de Minia sont celles de Fanza [mot à mot : les histoire de Minia, *c'est* Fanza]. Qui veut écouter, qui ne veut pas écouter ? ».

langue ni le langage ne sont habités par ce lieu et cette histoire, ni ne les habitent, réellement, pour de vrai. *C'est là qu'est le défi : s'approprier le lieu et l'histoire, et les langues du lieu et de l'histoire.* Dès lors, que peut rencontrer la fiction qui cherche à rendre compte de l'histoire et du lieu, sinon des traces, sinon des spectres ?<sup>31</sup>

Nous avons constaté que planaient effectivement au dessus de chacune des pages du livre les « spectres » d'une histoire oppressante. Dans l'expérience de Minia s'installe un nouveau « spectre », non plus nocif, mais vital : son corps est empli par la présence de sa grand-mère, traversé par sa voix. Se bousculent alors, sur le seul espace réunionnais, des voix venues d'ailleurs, non pas étrangères, mais familières. La ramatòa Fanza hante l'espace, hante le corps, hante le langage contemporain de Minia. « Ni la langue ni le langage ne sont [effectivement] habités par ce lieu », puisque c'est un autre lieu qui les habite : celui des origines malgaches. Mais peut-être que, afin de réaliser ce « défi » nommé par Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, celui de « *s'approprier le lieu et l'histoire, et les langues du lieu et de l'histoire* » pour le rendre habitable, le corps devient-il chez Agénor, comme chez Farès, un lieu, bien plus que *hanté*, pleinement *habité* ? A défaut de pouvoir habiter le lieu, nous disent ces voix, elles habitent des corps. Ces corps, vivants, sont emplis de corps morts, voyageant dans les temps et les espaces antérieurs aux paroles contemporaines. Ce *corps-vivant* est par conséquent un *corps-mort*<sup>32</sup> flottant, un *dispositif de mouillage discursif non-fixé*, glissant entre une pluralité de rives ambivalentes : entre la vie et la mort, entre le passé et le présent, entre les espaces spatio-temporels d'avant et de maintenant. Il permet de s'amarrer, non pas à la terre ferme, mais à quelque chose de fragile et de fuyant, à la mémoire. Minia est toujours sur le qui-vive, se raccrochant sans cesse, pour comprendre son présent, aux expériences de sa grand-mère malgache.

A la fin du premier mouvement du livre, avant d'entamer ses récits qui donneront naissance aux « Actes » situant l'action dans le passé malgache de la ramatòa Fanza, Minia dira : « *Moi Herminia j'étais Fanza*<sup>33</sup>. / *Moi Herminia j'étais la Fleur d'Herbes, / l'esclave favorite et affranchie de ma Reine / Manzàka* (p. 18). Cette anaphore rhétorique qui par sa forme et sa typographie, son rythme aussi, marque une rupture avec le reste du

<sup>31</sup> Françoise VERGES et J.-C. Carpanin MARIMOUTOU, 2005, *op. cit.*, p. 45.

<sup>32</sup> « Dispositif de mouillage attaché à un poste fixe » (terme maritime) ; *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, *op. cit.*, article « CORPS-MORT », p. 536.

<sup>33</sup> Nous traduisons : « *Moi Herminia j'étais Fanza* ».

texte, résonne dans le livre comme une parole incantatoire. Par ces mots, Minia invoque la voix de Fanza, et l'invite à se répandre *à partir de* son propre corps. Cette formule est d'ailleurs à mettre en parallèle aux toutes premières lignes mises en exergue de l'« Acte I » : « *Je suis Fanza, Fleur d'Herbes. / Je suis l'esclave favorite et affranchie / de ma Reine Manzàka* » (p. 21). Il y a là un glissement de la première personne du singulier : dans les pages précédentes elle se référait à Minia, ici elle se réfère à Fanza. C'est une seule et même voix qui parle, et qui s'amarre tantôt à l'une, dans l'espace réunionnais, tantôt à l'autre, dans l'espace malgache.

Le *corps-vivant* est par conséquent un outil discursif qui permet de réaliser la jonction simultanée de deux entités vocales en un même lieu : la voix du personnage. Puisque Minia ne parvient pas à habiter pleinement l'un ou l'autre espace, puisqu'elle erre entre sa mémoire et son présent, par le mélange phonique, le texte propose de lui bâtir un corps qui, lui, est *habité*. Ce que l'espace géographique ne peut porter seul, faute de langues et de langages ancrés dans un temps et dans un lieu unique, le corps du personnage, par son hétérogénéité vocale, le portera. Puisque le lieu ne peut permettre de véhiculer la totalité des sommes identitaires, le corps, façonné par cette totalité, le véhiculera.

### ***L'hétérogénéité des voies (2) : les arpenteurs***

#### *Les voies d'eau*

Dans les écritures de Lods et de Le Clézio, la démarche ne semble pas être exactement la même que dans celles de Farès et d'Agénor. Si chez ces deux derniers les chemins *empreintés* pour interroger les origines sont *intériorisés* (figurés par ceux que prennent les voix mémorielles dans le corps des protagonistes), chez Lods et Le Clézio ils sont *extériorisés*. Les protagonistes et narrateurs de chacun des romans de ces auteurs se déplacent constamment, arpentant inlassablement, dans leurs présents respectifs, les lieux mémoriaux, comme pour mieux les questionner et les comprendre. Yann, le narrateur du *Bleu des vitraux*, n'a de cesse de parcourir le domaine de son enfance, tout comme le faisait Martin, celui de *La Morte saison*. Et il en est de même pour Alexis, le *chercheur d'or*, et pour son petit-fils, celui du *Voyage à Rodrigues*, qui ne peuvent tenter de comprendre leur situation autrement que par l'interrogation des cartes et des plans se

rapportant à l'espace rodriguais. Enfin, Léon, le chroniqueur du XIX<sup>e</sup> siècle de *La Quarantaine*, n'a également cessé de se balader sur l'île Plate, faisant fi des recommandations d'hygiène imposées par ses compagnons de voyage. Dès lors, le *corps-vivant*, le *pivot* qui permet de réaliser la jonction entre les temps, n'est plus le corps du narrateur (de l'*acteur*) mais celui du lieu (du *décor* dans lequel évolue cet *acteur*). En somme, pour Mokrane comme pour Minia, des voix antérieures à leurs existences respectives empruntent des trajectoires intérieures pour faire ressurgir les lieux mémoriaux, alors que pour Martin ou pour Léon, c'est leurs corps eux-mêmes qui réalisent des trajectoires sur les lieux mémoriaux. En parcourant l'espace, ils interrogent sa mémoire propre, pour ensuite en faire ressurgir ses voix. Le but recherché, dans l'ensemble des cas, est le même : offrir un espace qui puisse faire entendre les voix oubliées. La méthode, elle, diffère : les outils discursifs ne sont plus exactement les mêmes, ils se déplacent du corps à l'espace, à la géographie et à la géologie du lieu. En effet, alors que Mokrane et Minia interrogeaient *dans* leurs corps les voix qui se faisaient entendre, Martin et Léon interrogent *par* leurs corps la géologie des lieux, pour en faire remonter les voix silencieuses.

A ce titre, *La Morte saison* et *La Quarantaine* sont particulièrement représentatifs. Dans *Le Bleu des vitraux*, *Le Chercheur d'or* et *le Voyage à Rodrigues*, l'interrogation des espaces îliens (que sont respectivement La Réunion, Maurice et Rodrigues, et encore Rodrigues) passe par une démarche active de la part des protagonistes : les narrateurs de Jean Lods et de Jean-Marie Le Clézio marchent beaucoup, observant, cherchant, se déplaçant incessamment d'un point à l'autre de chacune des îles. Mais ils se déplacent avant tout par nécessité, répondant aux besoins de leurs quêtes respectives, et de même à ceux de la narration (le narrateur de Lods circule entre les espaces traumatiques de son enfance, et ceux de Le Clézio respectent les tracés de cartes précises). En revanche, *La Morte saison* et *La Quarantaine* présentent tous deux la particularité de faire de la découverte de l'espace une *activité gratuite*, non portée par les intérêts de la quête. Guidé par sa maîtresse Martin se promène sur les hauteurs de l'île de La Réunion pour y découvrir des paysages qu'il ne connaît pas ; et Léon, le personnage du XIX<sup>e</sup> siècle, suit un ami botaniste dans la récolte de ses informations sur la faune de l'île Plate. Dans chacun des deux cas, la géologie de l'île ne se révèle pas par la seule volonté de protagonistes interrogatifs, mais par celle de personnages médiateurs – des guides, rappelant par là la fonction de Hamid, le chauffeur du taxi dans lequel se trouve Abdenouar (*MA*) – qui, lors

de marches au hasard des sentiers, les initient à la compréhension de l'espace et ainsi, à l'écoute des échos renvoyés par la mémoire.

Le personnage de *La Morte saison*, Martin, comme dans son enfance, est isolé dans le cirque de Salazie. La seule personne qui lui tient compagnie est sa « logeuse » Mariëka (p. 34), fille de celle qu'il avait autrefois aimé mais qui n'avait pas voulu de lui. En rencontrant pour la première fois cette jeune femme seule et isolée dans les hauteurs de l'île, car bannie par sa famille (cette même famille qui avait banni Martin...), Martin prend conscience de l'importance de sa présence dans le cirque : « Je n'avais pas envie de partir. Plus que jamais je me rendais compte que c'était ici qu'il me fallait venir. Ailleurs cela n'avait pas de sens » (p. 39). L'*ailleurs* n'a pour lui aucun sens, car c'est cet *ici* qui a conditionné son présent, car c'est de cet *ici* que sont nés tous ses troubles présents. Par conséquent, s'il se rend à Salazie, c'est pour y rechercher les traces de son enfance, c'est pour y réveiller des souvenirs jusque là endormis. Mais il s'aperçoit, dès sa première incursion dans le cirque, que le temps a fait son ouvrage. Il ne reconnaît plus ce paysage qu'il connaissait pourtant si bien lorsqu'il était enfant. Il s'y perd même, égaré dans un *désert végétal* où la nature a repris ses droits. De retour dans le cirque après sa très longue absence, voici les premières impressions qu'il livre au lecteur :

J'arrivai plus tard que je ne l'aurais pensé : l'état d'abandon où se trouvait la route faisait se confondre avec les chemins de terre qui nervuraient la vallée, et je me perdis longtemps dans ce lacs de pistes pour charrettes à bœufs qui suivaient les rives marécageuses de la rivière où mes roues patinaient en soulevant des aigrettes de sable et de boue. Plusieurs fois je craignis de ne pouvoir me dégager de ces ornières qui se creusaient sous ma voiture, et je savais trop bien, pour avoir vainement heurté aux portes des rares cases qui s'étaient trouvées sur le bord de mon chemin, que je ne pourrais compter sur aucune assistance dans ce désert.

(Lods, *MS*, p. 31)

Puis, insiste-t-il :

Il devait être aux environs de dix heures quand je retrouvai enfin la route et traversai un village désert ; mes phares, balayant les façades mortes, se perdaient parfois dans l'ombre d'un mur éventré d'où sortaient d'entre les planches et les pierres éboulées des branches fantomatiques.

(Lods, *MS*, p. 32)

Le champ lexical usité pour décrire la route qui doit le conduire à la maison de son enfance, à Salazie, marque l'état de délabrement du lieu : c'est, comme le souligne l'occurrence du terme « désert », un domaine abandonné, vidé de toute présence humaine. C'est un domaine façonné par les « rives marécageuses », le « sable » et la « boue » où règnent l'eau et la végétation. Les maisons aux « façades mortes » y sont perçues comme des cadavres « éventré[s] », irréelles presque... « fantomatiques ». Il entre là dans un espace qui n'appartient plus aux hommes, mais qui a été réinvesti par le cirque.

Cette sensation sera par ailleurs confirmée par la suite, lors de l'une des ballades avec sa « logeuse ». Elle lui apprendra :

« C'est comme à Vielle Mare, à Etang-Mort ou à Ravine des Pluies [lieux-dits de Salazie] : tout le monde est parti. »

Je revis ces hameaux déserts que nous avons traversés, avec leurs toitures éventrées, leurs fenêtres envahies de ronces. Les sentiers qui y donnaient accès étaient déjà entièrement recouverts par cette végétation tropicale qu'une saison de pluie suffisait à faire pousser, et notre passage n'y avait laissé qu'un fragile sillage de lianes coupées et d'herbes foulées.

(Lods, *MS*, p. 135)

L'espace est déserté et inhabité parce que le travail des saisons le rend inhabitable. Cet extrait renvoie au titre du roman, signifiant ainsi que *la morte saison* est le long temps, celui de l'oubli et de l'inexistence, qui a séparé l'adulte de son enfance. Faut-il voir dans cette image une métaphore de la mémoire du personnage ? Une seule saison peut-elle suffire à forcer l'oubli, à recouvrir la mémoire ? L'insistance du texte sur l'état de délabrement du cirque, sur la manière dont la nature reprend inévitablement ses droits, jusqu'à rendre l'espace inhabitable, dit bien combien il est difficile pour le personnage de retrouver des marques et des traces dans ce lieu que tous ont déserté et qui a été recouvert par la faune. Le texte répète inlassablement les mêmes termes : « désert », « éventrer », stigmatisant ainsi l'impossibilité de nommer ce qui a disparu sous l'abondance de la



« végétation tropicale qu'une saison de pluie suffisait à faire pousser ». Le présent de Martin est ce « fragile sillage de lianes coupées et d'herbes foulées » qui a été, à cause de la régularité des saisons, recouvert par de trop nombreuses lianes et autres herbes. Il marche, il sillonne le cirque tout en piétinant ses souvenirs, mais tout est indiscernable, noyé par les eaux dans le fouillis d'une végétation étouffante.

Nous nous rappelons ici du *Silence des autres* et de *La Part de l'eau*, où le travail des eaux et des lagunes érodait, lentement et sûrement, les hommes et leurs mémoires. Salazie n'est pas une lagune, mais cet espace enclavé, cerclé par des remparts, se remplit étrangement d'une eau qui semble venir du sol :

Ici, avec l'épaisseur des branchages au-dessus de nous, l'eau venait moins du ciel que du sol, transformé en ruisseau où nous enfoncions jusqu'à mi-bottes. J'avais l'impression d'étouffer, comme si j'étais plongé au fond d'une immense forêt sous-marine déserte, inextricable et assourdissante.

(Lods, *MS*, p. 136)

Tout est recouvert par ce « ruisseau ». L'« immense forêt sous-marine déserte » avale les personnages, recouvre l'espace, donnant aux choses une impression de flottement permanent. Ainsi, comme les personnages, la maison dans laquelle ils vivent et qui symbolise leur isolement au milieu de l'île, est elle aussi, du début à la fin du roman, en permanence noyée :

En contrebas sur la gauche, la Grande Maison semblait flotter dans l'air. (p. 21)

A un endroit du sentier, à travers une trouée ouverte dans la futaie, je vis la maison en contrebas, blanche et comme flottant sur la prairie sombre qui l'entourait. (p. 66)

Tout en bas, dans l'alignement de cet escalier d'eau, la Grande Maison flottait, blanche au milieu de la prairie, avec l'araucaria planté comme une lance sur la gauche. (p. 73-74)

Et enfin, dans les toutes dernières lignes de l'œuvre :

Tout en bas la Grande Maison semblait flotter dans l'eau. (p. 236)

La continuité de ces quelques extraits permet de relever les principaux attributs de la maison. D'abord sa couleur : elle est « blanche », ce qui la fait détonner dans son environnement de verdure ; ensuite sa localisation : elle est perdue « au milieu de la prairie », dans l'immensité du cirque, et ne peut d'ailleurs être observée qu'à partir d'un point de vue surplombant (elle se voit toujours « en contrebas ») ; et enfin son état : elle n'est ni enracinée, ni amarrée, mais elle « flotte » en permanence, ne pouvant adhérer à la surface du cirque trop gorgée d'eau. Toutes ces informations ne sont pas objectives, puisqu'elles relèvent de la seule perception du narrateur et de ses observations faites lors de ses promenades dans le cirque, *autour* de la maison. Son besoin d'être errant est de retrouver une fixité, celle du lieu de l'enfance d'où il a été arraché, et, pense-t-il, ce lieu peut être la maison. Hors, ce qu'il comprend en arpentant le cirque, en gravitant autour de la Grande Maison, c'est qu'elle n'est pas apte à lui fournir ses attaches, puisque elle-même ne parvient pas à adhérer au sol. Ce corps matériel, fixé de manière paradoxale dans le cirque, ne parvient pas à s'y ancrer pleinement : il reste dans l'enclave, mais il flotte, inlassablement.

Dans *Le Chercheur d'or*, c'est la même métaphore qui vient nourrir le texte : dès la fin de la première partie du livre, un cyclone dévastateur vient noyer la maison familiale du protagoniste, annonçant, comme il le comprend, « la fin de [son] bonheur ». Comme chez Lods, cette maison du Boucan est l'attache nécessaire du personnage, elle lui fournit des appuis mémoriaux, lui rappelant qui il est et d'où il vient : ses ancêtres l'ont construite et y ont vécu. Mais, comme autour « les cannes vierges ont été fauchées [...] par une gigantesque faux » (celle du cyclone et des vents de l'Histoire), flottant autour d' « arbres dont les racines sont retournées vers le ciel », symbolisant par cette image le déracinement du narrateur même, la maison rompt toute attache : « Une épave, c'est à cela que ressemble notre maison, en vérité, à l'épave d'un navire naufragé » (p. 89). Chez Le Clézio et chez Lods, une nature métaphorique vient faire son travail de sape, noyant sous les eaux les voix mémorielles, les forçant à rompre les amarres et, comme les maisons respectives, à errer, à flotter comme des « épaves ».

Chez Lods, le *corps-vivant* n'est donc pas celui du personnage, mais celui de la Grande Maison. L'objet non-fixé qui sert de point d'appui pour revisiter le lieu originel perdu est la maison. Elle est traversée et habitée par les personnages, comme elle est traversée et habitée par les eaux du cirque, par les voix du lieu : « Il n'y avait alors que le cirque qui parlait, avec ses mots de gouttes sur les vitres, de branchages brutalement

essorés par une rafale, de pluie rebondissant sur les tôles du toit ou sur le béton de la terrasse » (p. 140). Le texte n'a de cesse de répéter au lecteur que dans cette végétation étouffante les personnages ne peuvent avoir prise sur rien. Partout où ils mettent les pieds, le sol se dérobe, enfonçant les corps dans le trop-plein de la végétation comme s'enlisent les souvenirs dans l'oubli. C'est un peu comme si, pour retrouver sa mémoire et les voix de son passé, le personnage devait creuser le sol, mais que chaque ornière qu'il creuse se rebouche instantanément sous les effets de l'eau et de la boue. A l'image de son véhicule qui s'embourbait dans les « chemins de terre qui nervuraient la vallée » lors de son arrivée dans le cirque, Martin s'enfonce de manière « inextricable » dans les eaux dévorantes de Salazie, ne pouvant entendre d'autres échos que ceux portés, non pas seulement par la maison de son enfance, mais par l'ensemble de l'espace, le cirque tout entier.

Dès lors, la seule manière pour lui de retrouver les traces de son passé, devient de faire corps avec l'espace. Il lui devient nécessaire de l'arpenter comme pour mieux l'observer, l'interroger et le comprendre, et du même coup comme pour mieux le libérer de l'emprise de la Grande Maison, flottante, qui ne peut lui apporter toutes ses réponses : « il me prenait le désir de voir plus loin que ces sentiers dont les fils aux boucles courtes repassaient toujours par le chas de la Grande Maison », « je me sentais appelé par ces parois vertes du cirque [...]. Il me fallait sortir » (p. 129). Ainsi, être à l'écoute de l'espace, de ses voix mémorielles qui *appellent*, c'est se fondre dans cet espace, en l'arpentant en tous sens. C'est en cela que Marieka – habitante du lieu – lui servira de guide, non seulement pour l'orienter dans les dédales de la végétation qu'il ne reconnaît plus, mais également pour l'aider à comprendre comment cet espace peut lui apporter ses réponses :

Nous partions [à pieds dans le cirque], mais pour nous arrêter peu après, invoquant la chaleur trop grande, et toujours la maison demeurait sous notre vue, blanche et comme suspendue au-dessus de la prairie. Et c'était face à elle que nous faisons halte [...]. Spontanément alors je me mettais à parler de mon enfance dans le cirque, et très vite je trouvai en Marieka une seconde partie accompagnant la mienne en l'enrichissant de ses thèmes propres, et me poussai à ajouter de nouveaux maillons à cette chaîne rouillée dont il me semblait que chaque nouvelle longueur tirée de l'ombre me liait encore davantage.

(Lods, *MS*, p. 141-142)

Le mécanisme présenté dans cet extrait est le suivant : Martin suit Marieka lors d'une marche dans le cirque, et s'arrête face à la maison. Il est à l'extérieur du lieu

traumatique de son enfance, et c'est cette distance spatiale établie entre lui et ce lieu qui lui permet de se souvenir et, « spontanément », d'émettre un discours sur son passé. En ce sens, la présence de Marieka est nécessaire, puisque c'est elle qui le conduit dans ces endroits surplombants d'où il peut observer son histoire. C'est par conséquent lors de ses échappées dans le fouillis végétal du cirque qu'il peut tenter de reconstituer les maillons de sa « chaîne rouillée ».

L'espace jusque là inhabité, dans l'écriture lodsienne, ne peut devenir véritablement habitable que si le personnage l'arpente. Il n'y a pas de fixité du corps dans l'espace pour être investi par des voix mémorielles, mais il y a déplacement, gravitation du corps dans l'espace pour en faire ressurgir les souvenirs. C'est n'est pas en s'interrogeant dans l'étroitesse des murs de la maison, mais en se baladant dans le cirque que Martin parvient à être attentif aux voix de son enfance. Le personnage, guidé dans son parcours, emprunte les canaux creusés par les eaux du cirque, des « voie[s] d'eau » (p. 137), pour s'y engouffrer et combler ses lacunes mémorielles. Emprunter ces voies, arpenter l'île et le cirque de Salazie, lui permet d'esquisser les nouveaux contours d'un lieu plus apte à figurer son histoire, celle de son errance, rappelant ainsi « l'étrange destinée de ces poissons qui, après toute une vie passée dans un exil d'eau douce, s'en retournent pour mourir dans la mer qui les a vu naître » (p. 139). Mais la vie passée dans les eaux douces ne fait-elle pas de la mer un nouveau lieu d'exil ? Salazie est le lieu d'exil de Martin, mais dans un même temps, Salazie est son nouveau lieu d'habitat : tout le texte durant, c'est le cirque qu'il arpente et qu'il anime dans son discours, faisant de son discours un lieu d'habitat pour le cirque, et réciproquement, faisant du cirque un lieu d'habitat pour son discours.

### *Inscription géologique*

Comme l'arpenteur de *La Morte saison* se construit par le discours un lieu qui puisse être habitable, celui de *La Quarantaine* parvient à apprivoiser le lieu grâce au langage. Dans son exil forcé sur l'île Plate, Léon se prend au jeu de suivre John Metcalfe, un botaniste devenu compagnon de circonstance. Le botaniste (figure du guide, au même titre que Marieka ou Hamid) n'est pas dans le roman un personnage focal, mais il lui est attribué un rôle de médiateur. En effet, la majeure partie des chroniques de Léon qui découpent le corps central du roman – c'est-à-dire la partie du livre intitulée « *La quarantaine* » et qui déroule l'action sur l'île Plate et son îlot Gabriel (p. 51 à 416) – s'ouvre et/ou se clôture par une note, non signée, de John Metcalfe (jusqu'à la page 174).

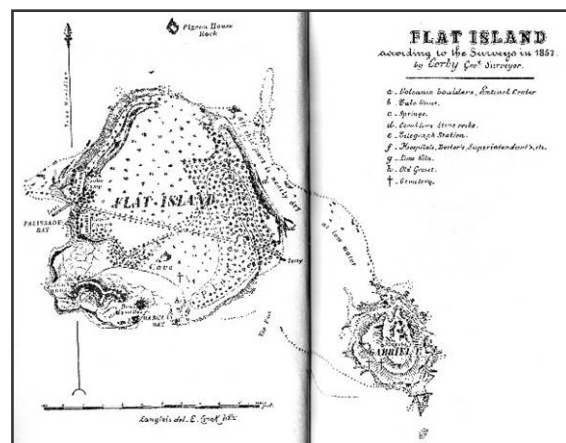
Mais, avant de s'interroger sur la fonction de ces notes, nous devons rappeler la manière particulière dont s'ouvre cette partie éponyme du livre.

Il s'agit là du début de la toute première chronique de Léon, celle datée du « 27 mai » de l'année 1891, date du débarquement des voyageurs sur l'île :

Plate est par  $19^{\circ} 52'$  de latitude sud et  $57^{\circ} 39'$  de longitude est. A environ 20 milles au nord du cap Malheureux, c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice. Contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, l'île est occupée au sud-ouest par les restes d'un double cratère dont les bords se sont effondrés du côté de la mer. Née de la formidable poussée volcanique qui a soulevé le fond de l'océan il y a dix millions d'années, l'île a d'abord été rattachée à Maurice par un isthme qui s'est lentement enfoncé dans l'Océan. Plate est flanquée au sud-est d'un îlot aride appelé Gabriel. Un rocher de basalte en forme de pyramide est détaché de la pointe la plus à l'est, et sert de refuge aux oiseaux de mer : Pigeon House Rock. D'autres îles sont disséminées au large, et témoignent de l'ancienne plate-forme : l'île Ronde, l'île aux Serpents, et, près des côtes de Maurice, Gunner's Quoin, le Coin de Mire.

(Le Clézio, *LQ*, p. 53)

Cette entame discursive permet de présenter l'île sur laquelle se déroulera la plus grande partie du roman. Elle ne répond pourtant pas aux attentes du lecteur, puisqu'elle ne place pas les personnages dans un contexte, mais à la manière d'un document scientifique, elle présente la morphologie de l'île : sa forme, sa situation dans le monde (degré de latitude et de longitude), sa géologie (époque et processus de la formation de l'île, nature du sol, etc.) et son environnement (îles alentours). Par ailleurs, cette présentation se complète de la carte d'époque présentée dans les premières pages du livre (p. 10-11, ci-contre). C'est donc une fiction que s'attend à lire le lecteur, or c'est une description scientifique



que lui offre l'auteur. En somme, l'amorce de la partie intitulée « *La quarantaine* » déroute d'emblée le lecteur, puisqu'elle s'inscrit en rupture avec les codes de la fiction : nous n'entendons pas là la voix d'un narrateur, mais celle d'un enseignant donnant une leçon, ou

plus exactement celle d'un géologue ou d'un aventurier rapportant une découverte. Mais ce n'est pas là une exception puisque, à de nombreuses reprises, le lecteur sera encore confronté à ce type de *leçon* – ou de *rapport*.

La seconde chronique de Léon s'ouvre en effet par ce titre : « JOURNAL DU BOTANISTE ». La date qui y est présentée est celle « *Du 28 mai au matin* ». Or, c'est justement à cette date que John Metcalfe, apprendrons-nous bien plus tard, a commencé à rédiger son « journal » : « Sur la couverture, sur une étiquette, de la main penchée et régulière de Sarah [la jeune épouse du botaniste], avec laquelle elle recopiait chaque soir les noms étranges des plantes, il y a écrit : *Flat Island, 28 may 1891* [...]. C'est la date à laquelle nous sommes entrés dans la Quarantaine [...] », confirme le narrateur (p. 384-385). Dès lors, naît une confusion : ce sont les notes et les chroniques de Léon que nous lisons (la première personne du singulier désigne ce personnage), or ces chroniques s'ouvrent et/ou se clôturent presque toujours par le « journal du botaniste ». Ces extraits du journal du botaniste viennent conforter l'impression étrange de se trouver en présence d'un document scientifique puisqu'ils restent dans le ton des premières lignes de « *La quarantaine* » :

Sorti de bonne heure afin d'éviter la chaleur. Sol aride et caillouteux autour de la Quarantaine, diverses variétés de chiendent, toutes endémiques. Graminées : quelques exemples de *Panicum maximum* (fataque) et *Stenotaphrum complanatum* (gros chiendent), toutes deux bonnes herbes à fourrage.

Chardons (agrémone) et une épineuse dont j'ai eu des exemples à Mahé : *Malvastum* (la mauve) que les Noirs appellent herbe balié (herbe à balai). *Sida rhombifolia*, autre variété d'herbe à balai, celle-ci sans épines.

Pour la plus grande part, ce côté de l'île semble le domaine de *Zoysia pungens*, tige résistante, feuilles à bords coupants. Sol pauvre, sable volcanique et calcaire.

Vers la pointe la plus au nord, recueilli un exemple de citronnelle, *Andropogon schoenanthus*. Parfum très puissant. Sachant le bien qu'on en tirerait, j'ai recueilli un brin muni de ses radicelles.

(Le Clézio, *LQ*, p. 60)

Qu'apportent ces éléments de botanique à la narration ? Le lecteur sait que pousse sur Plate des « *Panicum maximum* » et des « *Stenotaphrum complanatum* », des « colonies de *moreae* » (p. 71), des « *Terminadia catappa* » (p. 81), et autres plantes diverses, etc. *A priori*, rien ne peut présager de l'importance du travail de fourmi réalisé par le botaniste : il

arpente, il observe, il recueille des échantillons, il les annote, les répertorie, etc. Les extraits de ses carnets restituent chacune de ses découvertes. Le lecteur, lui, peut être sceptique et s'interroger sur la fonction de ces notes : en quoi cela peut-il être utile, dans une œuvre de fiction, de décrire avec précision scientifique l'espace dans lequel évolue le personnage ? Sont-ce des préoccupations pédagogiques qui ont poussé l'auteur à décrire cette faune, chacune de ces plantes par son nom scientifique ?

Ce que comprend Léon après avoir suivi pendant plusieurs jours les « leçon[s] de botanique » de John Metcalfe (p. 122), c'est que cette observation du sol et de ce qui en sort permet de mieux comprendre l'espace dans lequel ils sont enfermés : la nature révèle des traces à qui sait l'observer, et qui sait les lire détient les clés de la compréhension du lieu. Observant la manière dont les herbes ont été tassées à l'un des endroits où il passe de manière répétée, Léon constate : « Tout le jour, je suis allé et venu entre la Quarantaine et la pointe rocheuse [...]. J'ai découvert que les plants de batarans et les buissons portent maintenant la marque de mes pas, une sorte de sente que j'ai tracée à force de circuler, comme la trace d'une bête ». Puis il comprend : « C'est cette découverte qui m'a fait ressentir le temps écoulé, plus que ne l'aurait fait aucun calendrier » (p. 121). L'observation minutieuse de la nature environnante permet bien plus que de connaître la morphologie de l'île, de pouvoir relever les marques laissées par les hommes, de pouvoir lire, comme dans un livre, les traces de leur passage. Des passages qui ne se rapportent pas qu'au présent de la situation, mais des passages bien antérieurs à l'arrivée de ces exilés-ci, sur l'île. Ainsi John Metcalfe note-il au sujet des « *Terminadia catappa* », par exemple :

Le fait qu'ils soient groupés, à l'abri d'un ravin, me laisse penser qu'ils ont été plantés. Le plus grand doit atteindre douze pieds. Âge approximatif trente à quarante ans. Cela pourrait dater la plus ancienne occupation de l'île (1856, premier établissement de la Quarantaine à l'île Plate).

(Le Clézio, *LQ*, p. 81)

Cette note du botaniste montre comment le lieu, vierge de toute mémoire transmise et donnée aux protagonistes, peut se décoder, tout comme chez Lods, à partir de sa simple observation. Alors que les personnages sont ignorants de tout sur cette île où ils sont en exil, c'est l'observation d'un petit groupement d'arbres qui leur permet de trouver les traces d'une ancienne présence, d'une histoire. Cette démarche, celle du botaniste, sera également celle de Léon qui aura moins appris à connaître les noms scientifiques de la

faune locale qu'à comprendre comment peut se décoder un espace. A l'inverse des narrateurs du *Chercheur d'or* ou du *Voyage à Rodrigues*, le protagoniste de *La Quarantaine* ne possède ni plans, ni cartes pour lui permettre d'interroger et de comprendre l'espace. Ses seuls outils sont ceux de son corps qui lui permettent de marcher, beaucoup, sur toute la surface de l'île, et ainsi de l'observer, de l'interroger. Chaque découverte faite par Léon sera le fruit d'une longue observation de l'espace, l'inscrivant dans une démarche plus proche de celle du botaniste ou du géologue que du *chercheur d'or*.

Comme Martin, le narrateur de *La Morte saison*, Léon parvient à se construire un espace habitable – un *lieu de vie* qu'il ne quittera d'ailleurs pas, préférant y rester plutôt que de repartir pour Maurice avec ses compagnons de voyage – en s'inscrivant au plus près du sol qui le porte. C'est là semble-t-il la clé de sa compréhension de l'espace et de son désir d'y finir ses jours. Il l'a arpenté, l'a interrogé, et semble avoir compris l'importance de cette démarche impulsée par le botaniste :

Il me semble que John l'a laissé [son journal] juste pour moi, pour que je me souviennne, que je continue après lui les leçons de botanique. Je me souviens de ce qu'il disait, quand nous marchions à la recherche de l'indigotier : « ce sont les plantes qui sauveront les hommes. »

(Le Clézio, *LQ*, p. 385)

L'aboutissement de cette compréhension pourra se lire dans deux éléments discursifs. D'abord, le récit « *La Yamuna* » (qui fait entendre les voix des premiers *coolies* ayant été exilés sur l'île) naîtra du silence du botaniste : lorsque s'éteignait dans le texte la voix de John Metcalfe (page 174 : dernier extrait de son journal), prenaient forme quelques pages seulement auparavant celles des *coolies* (page 157 : première apparition de « *La Yamuna* »). Ce chassé-croisé vocal laisse entendre que ce n'est qu'après avoir été suffisamment attentif aux traces antérieures laissées dans l'espace environnant, que le personnage parvient à être attentif aux voix qui s'en échappent. Ensuite, le second narrateur (le Léon du XX<sup>e</sup> siècle), dans sa recherche du passage de ses ancêtres sur les îles Plate et Maurice, poursuivra cette démarche initiée un siècle plus tôt, à savoir nommer par leurs noms scientifiques les éléments de la faune et de la flore locale qu'il interroge. Par exemple : « l'ourite (*Octopus vulgaris*) » ou les « pailles-en-queue (*Phaeton rubricauda*) »



(p. 438). *A posteriori*, nous savons qu'il n'y a là rien de *gratuit* ou de *pédagogique*, mais un puissant désir de ne rien négliger dans sa quête.

Arpenter le lieu, l'observer, le décoder et le nommer sans erreurs ni omissions, c'est parvenir à le comprendre dans son intimité, c'est parvenir à se porter attentif aux voix des hommes et des femmes qui l'avaient initialement aménagé pour le rendre, enfin, habitable. Et entendre ces voix, c'est déjà ne pas nier leurs apports, c'est s'inscrire dans un rapport à l'Autre tendu vers un objectif commun : rendre habitable pour tous un espace qui a été imposé, et que personne n'a véritablement choisi d'habiter – puisque, de toute façon, *ailleurs* n'est pas habitable. Personne, à Maurice, ne veut des damnés de Plate, insiste le texte. Il est alors une nécessité : « Oublier Maurice, comme Maurice nous a oubliés » (p. 385), faire de l'île Plate le seul lieu de vie possible, comme elle l'est devenue dans le discours : *ailleurs* n'existe désormais plus.

#### *Une écriture du déploiement*

L'errance des voix narratives entre la multiplicité des espaces investis – ou *réinvestis*, comme c'est le cas pour le second Léon de *La Quarantaine* – contribue à élaborer un réseau d'échanges où viennent se connecter dans les œuvres, simultanément, chacune des fibres paysagères : l'*avant* rencontre le *maintenant*, des hommes rencontrent leur *avant* et celui d'autres, les faisant s'entremêler dans le *maintenant* commun... Le titre même de notre second mouvement, « errances et constructions de réseaux d'échanges », est par conséquent une manière de renvoyer au concept que Gilles Deleuze et Félix Guattari désignèrent par la notion de « rhizome »<sup>34</sup>. Or, pour penser le rhizome, il semble d'abord falloir commencer par penser une souche, le lieu *x* du trouble à partir duquel se déploie dans l'errance le dire de l'exil. Nous avons donc, selon la proposition d'Edouard Glissant, commencé par l'étude de cette mesure commune qui semblait sinon faire défaut, du moins être problématique dans chacun des textes de notre corpus : la racine. Maintenant, afin de continuer dans cette perspective, il semble nécessaire de suivre le processus proposé par ce dernier, à savoir : considérer cet élément, la racine, comme la possibilité d'une ouverture conduisant à l'élaboration d'un réseau, et non comme un objet « totalitaire », immuable et replié sur lui-même :

---

<sup>34</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, « Introduction : Rhizome », in *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980 (L'avant-propos précise qu'il s'agit là d'une seconde version modifiée de ce texte paru en 1976, chez le même éditeur, p. 8).

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d'enracinement. La racine est unique, c'est une souche totalitaire qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre.<sup>35</sup>

Il s'agira donc maintenant de s'interroger sur la manière dont les identités formulées dans nos œuvres « s'étend[ent] dans un rapport à l'Autre » : comment peut se lire la « pensée du rhizome » dans notre corpus ? Qu'est-ce qui nous autorise à croire qu'il peut s'agir là d'œuvres s'organisant et s'agencant de manière rhizomique ? De quelle manière l'expérience de l'exil contribue-t-elle au déploiement des écritures ?

Comme nous l'avons constaté, entre autres pour l'écriture de Jean Lods, c'est seulement après avoir *tué la mère*, « souche totalitaire », que le langage pouvait s'épanouir et se déployer librement selon ses désirs. Dans ce cas, l'espace îlien n'y était pas racine, puisque c'était avant tout le rapport maternel qui bloquait toute émergence possible de l'île. Une fois la racine maternelle – unique et totalitaire – coupée, à partir de cette nouvelle souche, émergeait une nouvelle possibilité de dire. Le bourgeonnement de l'île auquel nous avons assisté dans la chronologie de l'œuvre de l'auteur a montré que prenait corps et forme, à partir de cet espace émergeant, une multiplicité de radicules (souvenirs, voix de l'enfance, etc.). Dans cette perspective, nous pouvons avancer qu'il ne s'agissait pas là d'un « livre-racine », « premier type de livre »<sup>36</sup> relevé par Deleuze et Guattari, mais qu'il s'agissait plutôt d'un livre correspondant à la seconde figure relevée par ces derniers :

Le système-radicelle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre, dont notre modernité se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Edouard GLISSANT, 1990, *op. cit.*, p. 23.

<sup>36</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1980, *op. cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 12.

L'unité présentée dans l'œuvre lodsienne est celle d'un discours qui se construit et se développe à partir d'une multitude de radicelles greffées à l'île, elle-même déjà née de l'amputation d'une première souche, sacrifiée pour les besoins du discours, la mère. Effectivement, c'est à partir de la mise à mort de cette dernière, au profit de la mise en œuvre de l'île, que naissent et se multiplient les rencontres et les échanges entre temps, espaces, mémoires, personnages, etc. Et il en est de même dans les œuvres de chacun des autres auteurs qui composent notre corpus : les rencontres ne semblent pouvoir se réaliser dans et par le discours, qu'après qu'aient été détruites les cloisons géographiques, historiques, etc.

Pour chacune des œuvres en présence, il a été fait état de la manière dont la « racine principale a avorté » : l'écriture de Lods se libère du poids maternel pour greffer sur la souche nouvelle l'île à partir de laquelle se déploie le discours ; l'écriture de Farès s'émancipe des paroles officielles et d'une histoire traumatique découvrant un « nouveau monde » fait de la somme des anciens ; l'écriture de Le Clézio, s'inscrivant à l'encontre d'une oppression familiale, plonge une multitude de radicelles dans le terreau généalogique des narrateurs ; et enfin l'écriture d'Agénor décloisonne les sociétés fermées des hauts de l'île de La Réunion pour les ouvrir aux mondes qui les ont façonnées. Chacun à leur manière – toujours singulière – ces auteurs développent à partir de leurs œuvres respectives une multitude de radicelles qui vont, chacune, s'enraciner dans un espace différent. Que cet espace soit contemporain, ou qu'il soit passé, qu'il soit *ici* ou *là*. Ils font tous exploser les centres normatifs de cultures initialement fermées, pour les ouvrir à l'Autre, à la rencontre. Cette ouverture se réalise à deux niveaux : d'abord il y a le temps des rencontres forcées (des *impacts*), celui des passés oppressifs, ensuite il y a le temps des rencontres se réalisant sur des modes nouveaux (des *contacts*), selon les mouvements des exils contemporains. C'est à partir de ce second mouvement que prend forme ce que Glissant a nommé une « poétique de la Relation ». La relecture du passé et la mise à jour des fonds mémoriaux permettent de placer un socle nouveau – une racine moderne faite des expériences d'hier et d'aujourd'hui – sur lequel viendra se « greffer » la multitude des surges contemporains.

Ainsi, les caractères du « système-radicelle », tels qu'ils sont présentés par Deleuze et Guattari, semblent pouvoir se retrouver dans chacune des productions. Non pas en leur cœur, mais agencés autour. La souche langagière et structurale de chacune des œuvres est toujours la même : des formes romanesques – plus ou moins – libres, d'expressions francophones. Mais, à partir de cette souche se développera un langage transitif, propre aux singularités des espaces narrés – le pluriel suggéré par le « système-radicelle » constituant

l'essence de chacune de ces écritures. Il n'y a pas, comme dans l'Histoire à chaque fois réinvestie, d'unicité tendant à l'identique ou à l'universel, mais à l'inverse, il y a création d'un mouvement de déploiement d'une pléiade de *paysages*, autour d'une souche recrée selon les leçons tirées des expériences passées : « Le monde est devenu chaos, soulignent les auteurs de *Mille Plateaux*, mais le livre reste image du monde, chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine »<sup>38</sup>. Un « chaosmos-radicelle » qui s'organiserait, d'après leur découpage proposé, en six « principes » :

- Les « principes de connexion et d'hétérogénéité » (1° et 2°) : « N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être ».
- Le « principe de multiplicité » (3°) : « Les multiplicités se définissent par un dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres ».
- Le « principe de rupture assignifiante » (4°) : « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes ».
- Le « principe de cartographie et de décalcomanie » (5° et 6°) : « Un rhizome n'est justifiable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde ».<sup>39</sup>

Ces principes permettent-ils de délier les fibres du maillage complexe façonné par chacune de nos œuvres ? Nous avons vu comment les livres de notre corpus se fragmentaient en une multitude d'espaces spatio-temporels formant des ponts, au moyen de diverses voix, entre Europe et îles india-océanes pour Jean Lods, Monique Agénor et Jean-Marie G. Le Clézio (et également l'Inde dans *La Quarantaine*), et entre Europe et Maghreb pour Nabile Farès. Chacun de ces espaces littéraires est morcelé (donc multiple), tout en restant cohésif (donc hétérogène) ; la cohésion interne sous-tendant des connexions entre les espaces éclatés. Ces espaces sont morcelés, mais par le jeu des ponts discursifs et phoniques, chacun des fragments reste solidaire des autres, répondant à la fois aux « principes de connexion et d'hétérogénéité », ainsi qu'au « principe de multiplicité ». La racine avorte d'un objet, replace un ensemble de voix en tant que sujets d'un discours *auto-*

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> *Id.* (respectivement, pour chacun des points : p. 13, p. 15-16, p. 16 et p. 19).

*créé*, mais de cet avortement ce n'est pas un autre centre discursif qui émerge, mais une constellation de voix narratives, simultanément autonomes et solidaires : chacune des voix a sa vie propre, comme chacune des voix se prononce en corrélation avec d'autres. De là prennent forme trois strates identitaires qui se superposent : d'abord celle de l'œuvre dans son ensemble ; ensuite celle du livre en tant qu'objet littéraire autonome appartenant tout de même à l'ensemble d'une trilogie, d'un triptyque ou d'un diptyque ; et enfin celles, plurielles, façonnées à l'intérieur de l'objet-livre par les multiples voix narratives. Il y a donc un morcellement progressif de chacune des strates, de la plus large à la plus petite, de la plus unifiée à la plus diversifiée.

Par ailleurs, nous avons mentionné que nous nous appuyons sur les textes, et les textes seulement, pour y déceler les définitions identitaires qu'ils donnent à lire, et nous le ferons. Toutefois, nous devons préciser ici un point théorique afin de mieux asseoir, par la suite, notre lecture. Il pourrait sembler mal approprié d'avoir terminé notre première partie en nous appuyant sur la pensée de Césaire, et d'avoir entamé la seconde par, entre autres, celle de Glissant, tant ces auteurs divergent sur certains points. Et notamment celui de l'identité. Quand en 1955 Aimé Césaire prononce dans son *Discours sur la Négritude*, réédité depuis sans perdre de son *actualité* : « Je sais bien que cette notion d'identité est aujourd'hui contestée ou combattue par certains qui feignent de voir dans notre hantise identitaire une sorte de complaisance à soi-même annihilante et paralysante »<sup>40</sup>, c'est à Edouard Glissant et à ce qu'il a désigné par une « racine totalitaire » que nous pensons. Puis, Césaire précise encore sa pensée :

Je pense à une identité non pas archaïsante dévoreuse de soi-même, mais dévorante du monde, c'est-à-dire faisant main basse sur tout le présent pour mieux réévaluer le passé et, plus encore, pour préparer le futur. Car enfin, comment mesurer le chemin parcouru si on ne sait ni d'où l'on vient ni où l'on veut aller. Qu'on y pense. Nous avons bataillé durement, Senghor et moi, contre la déculturation. Eh bien, je dis que tourner le dos à l'identité, c'est nous y ramener et c'est se livrer sans défense à un mot qui a encore sa valeur ; c'est se livrer à l'aliénation.

On peut renoncer au patrimoine.

On peut renoncer à l'héritage, certes.

Mais a-t-on le droit de renoncer à la lutte ?<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Aimé CESAIRE, 2004 (1955), *op. cit.*, p. 90.

<sup>41</sup> *Idem.*

Nous lisons que l'identité selon Césaire n'est pas antinomique de celle de nos auteurs. Les écritures de Lods, Agénor, Le Clézio et Farès, par la singularité de leurs formes, affirment toutes « une identité non pas archaïsante dévoreuse de soi-même », revendiquent toutes un patrimoine et un héritage qui sont replacés dans le contexte des luttes contemporaines : celles contre l'oppression, celles contre l'anéantissement, celles contre l'oubli. En revanche, s'il n'y a pas « déculturation » mais affirmation d'une identité culturelle, il y a aussi « aliénation ». L'Autre est toujours présent, qu'il soit à l'origine des exils (comme le Bédouin, amant de la Kahéna dans *Mémoire de l'Absent*), ou bien qu'il soit un hôte rencontré lors de l'errance (comme Surya, l'amante indienne du narrateur de *La Quarantaine*). Nous percevons donc là, comme une réponse, les mots d'Edouard Glissant :

Quand les différences du monde, dans le monde, se rencontrent, les variétés, qu'elles se reconnaissent, tout aussi bien se multiplient. C'est parce que les différences, par s'ajouter et se changer, situent peu à peu l'étant, et que nous ressentons celui-ci comme seul demeurant de cela qui toujours bouge et change. La différence est à l'amorce vive du mouvement, et non pas l'identique, ou identité. [...] Les variétés accumulées, dont l'ensemble conforme la diversité, passent par des diversions qui changent leurs natures ainsi que par des proliférations qui les rapprochent en les opposant, opérations non prévisibles. La diversité est ainsi la matrice-motrice du chaos-monde.<sup>42</sup>

Là encore, les écritures des auteurs de notre corpus se retrouvent : « les variétés accumulées » durant leurs parcours (celles qui forment leurs *paysages* respectifs), accordent la diversité de leurs discours. Suite aux impacts de l'Occident l'écriture farésienne change sa nature, comme changent au contact des différences celles de Lods, Agénor et Le Clézio. Pour chacun des auteurs, les « opérations » sont effectivement imprévisibles, et contribuent à former des livres « chaosmos-radicelle », témoins du « chaos-monde » nommé par Glissant. L'identique, dans chacun des cas, est réfuté, et c'est bien « l'amorce vive du mouvement », celui de l'exil, qui permet de créer les conditions d'émergence de la diversité. Mais comment « les différences du monde » pourraient-elles se rencontrer si, en amont, il n'y avait pas de souche marquant, affirmant, et assumant sa

---

<sup>42</sup> Edouard GLISSANT, 2006, *op. cit.*, p. 63.

différence ? Les textes que nous étudions tendent à montrer que ces deux conceptions de l'identité – celle de Césaire qui l'affirme comme l'expression d'une singularité assumée et celle de Glissant qui la condamne pour son aspect cloisonné et totalitaire – ne s'opposent pas. Elles se complètent. Et le concept de « rhizome » proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari semble en permettre la jonction : sur quoi faire pousser des « racelles » pour les développer dans la Relation si ce n'est sur une souche préalablement affirmée ? Comment penser que puissent avoir lieu des rencontres et des échanges culturels s'il n'existe pas déjà un terreau identitaire qui se revendique pleinement comme tel ? En somme, comment décroisonner si il n'existe pas de cloisons ? Comment s'ouvrir au pluriel si l'identique n'existe pas ?

Chacune des voix en présence dans notre corpus montre que ce qui constitue la principale différence entre une identité *archaïsante* et *totalitaire* et une identité *ouverte* et *diversifiée* – non pas seulement au contact d'une autre culture, tolérante, mais aussi à cause des impacts traumatiques des histoires passés *et présentes* –, c'est l'état de disponibilité dans lequel elle se place : Brandy Fax, Abdenouar, Mokrane, Alexis, le chercheur d'or et son petit fils, Léon et Léon, les parents de *La Quarantaine*, Martin, Yann, Minia, Parlpa et Julien Saint-Clair, s'ouvrent tous de manière volontaire à l'Autre. Ils ne se replient pas sur une seule et unique racine, mais à partir de cette souche géographique et historique (qui existe, qui est nommée et narrée), ils font se proliférer leurs mots, les connectant à toutes les différences rencontrées, que ce soit de manière violente ou non. L'identité n'est par conséquent pas niée, ni rejetée, ni annihilée, mais elle est modifiée : elle se pluralise, il n'y a plus *une* mais *des identités*. Il y a création d'un *multiple identitaire* dont chacune des ramifications renvoie toujours, simultanément, à la complexité des modalités de rencontres ante-coloniales, coloniales et post-coloniales, à la fois aux impacts et aux contacts, aux conflits et aux échanges possiblement nés *malgré* les conflits. La production d'une diversité passe donc par la réalisation d'une fragmentation de la souche identitaire initiale, comme pour mieux la déployer et l'épandre ensuite au travers des espaces investis.

Dans ce contexte, le *paysage* global du livre répond au « principe de multiplicité », puisqu'il est façonné par une hétérogénéité de *paysages internes*, figurés par le parcours, dans le discours. Chaque étape de l'errance et/ou de la quête des personnages à la dérive entre les espaces parcourus se meut alors en nœud<sup>43</sup>, et le livre, au fil des parcours et des

---

<sup>43</sup> Errance *et/ou* quête, dans la mesure où c'est le caractère aléatoire des mouvements qui définit certains parcours (nous pensons par exemple aux personnages farésiens ou lodsiens, à la manière dont ils tournent autour de lieux, ou dont ils arpentent d'autres lieux au hasard des chemins), et la volonté de se tendre vers un

nœuds créés, devient rhizome. Un rhizome cimenté par le langage, et dont chacun des *plateaux* et des *plates-formes* rend compte de son déploiement au travers des espaces et des temps, selon des cartographies toujours singulières, « non prévisibles », du fait, entre autres, de la complexité des rapports humains.

---

but qui en définit d'autres (la recherche d'un trésor chez Le Clézio ou la libération de l'île chez Agénor, par exemple). Mais, ces deux mouvements – ces deux tendances – sont complexes et tendent à s'entremêler : les personnages de Le Clézio savent-ils vraiment ce qu'ils cherchent ? Et les personnages farésien, bien qu'ils soient perdus, ne savent-ils pas qu'ils cherchent à formuler un « nouveau monde » ?



## CHAPITRE VII. *Cartographie de l'errance*

Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*.

### *Croisement et entrelacement des « plateaux »*

#### *Autonomie des plateaux*

Afin d'aller plus en avant dans la compréhension du « système-radicelle », il semble nécessaire au préalable de définir avec davantage de précision les espaces à partir desquels il se développe. Si nous souhaitons travailler la notion de rhizome telle qu'elle a été élaborée dans *Mille Plateaux*, il conviendra de vérifier la présence de chacun des éléments qui composent ce système dans notre corpus ; à commencer par sa première unité, ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari, se référant aux travaux de Bateson<sup>1</sup>, ont nommé « plateau » : « Un plateau est toujours au milieu, ni début, ni fin. Un rhizome est fait de plateaux ». Puis : « Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome »<sup>2</sup>.

Sur l'ensemble des œuvres qui composent notre corpus le cas du *Voyage à Rodrigues* de Jean-Marie G. Le Clézio peut servir de première illustration à ce propos. Ce récit a effectivement une autonomie propre : « ni début, ni fin », il fonctionne dans l'œuvre leclézienne comme une production indépendante et libre. Néanmoins, un réseau de « tiges souterraines superficielles » permet de le connecter à une autre œuvre, *Le Chercheur d'or*.

---

<sup>1</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1980, *op. cit.*, p. 32, note 18 : Gregory BATESON, *Vers une écologie de l'esprit*, Tome I, Paris, Seuil, 1990, p. 125-126. Dans cette même note, afin de préciser la pertinence de ce choix terminologique, les auteurs précisent encore : « On remarquera que le mot "plateau" est classiquement employé dans l'étude des bulbes, tubercules et rhizomes ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

« Texte séminal »<sup>3</sup>, nous avons constaté que le *Voyage à Rodrigues* entretenait des liens étroits avec le roman paru un an plus tôt, non seulement du fait d'une parenté généalogique des narrateurs, mais encore du fait de l'expression et de la mise en œuvre d'une quête similaire, dans un même espace. Le récit propose en effet une réécriture de l'un des *chapitres* du roman.

Le *Voyage à Rodrigues* s'ouvre sur ce paragraphe :

J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux, les montagnes sont toutes proches maintenant, les flancs des collines se resserrent. Le paysage est d'une pureté extraordinaire, minéral, métallique, avec les arbres rares d'un vert profond, debout, au-dessus de fleurs flaquées d'ombre, et les arbustes aux feuilles piquantes, palmiers nains, aloès, cactus, d'un vert plus aigu, plein de force et de lumière.

(Le Clézio, *VR*, p. 9)

Édité une année auparavant, *Le Chercheur d'or*, dans son chapitre intitulé « Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911 » (p. 187-274), donnait à lire un passage narratif similaire :

Maintenant, je marche dans la vallée de la rivière Roseaux, sans savoir où aller. Vue d'ici, la vallée semble large, limitée au loin par les collines noires et par les hautes montagnes. Le vent du nord qui entre par l'embouchure de la rivière apporte la rumeur de la mer, soulève de petits tourbillons de sable pareil à de la cendre, qui m'ont fait croire un instant à l'arrivée de gens à cheval. Mais ici le silence est étrange, à cause de toute cette lumière.

(Le Clézio, *COR*, p. 192)

Plusieurs éléments de cet extrait permettent de constater qu'à partir de ce moment, le lecteur est en présence du narrateur du *Voyage à Rodrigues* : la présence réciproque d'un même marqueur temporel (« maintenant »), l'action des narrateurs (« j'avance » / « je marche »), et enfin leurs contemplations respectives d'un paysage qui se caractérise par sa luminosité (« plein de force et de lumière » / « toute cette lumière »). Par ailleurs, la présence du marqueur temporel, précis pour *Le Chercheur d'or* puisqu'il s'inscrit dans la continuité narrative du roman, mais déconcertant pour le *Voyage à Rodrigues* (à quel temps peut renvoyer un « maintenant » lorsqu'il est formulé dans la première phrase d'une

---

<sup>3</sup> Danielle TRANQUILLE, 2000, *op. cit.*, p. 13.

œuvre ?), semble témoigner de l'interaction qui régit ces deux textes. Bien que déroutant pour un lecteur ignorant *Le Chercheur d'or*, ce marqueur temporel n'empêche pas une lecture indépendante du second texte. Mais, bien évidemment, lire le roman permet d'éclairer les premières lignes du *Voyage à Rodrigues*. Il y a bien là une ambiguïté relationnelle entre les deux textes, puisqu'ils peuvent tout à la fois fonctionner de manière autonome, ou s'éclairer mutuellement. Cette constatation nous permet donc d'avancer que le *Voyage à Rodrigues* pourrait constituer, en soi, un « plateau ».

Par conséquent, si le *Voyage à Rodrigues* constitue un plateau autonome et qu'il reprend un chapitre du *Chercheur d'or*, nous pouvons nous interroger sur l'autonomie de ce chapitre à l'intérieur même du roman : puisqu'il peut être repris et lu indépendamment, comme en témoigne la publication du récit, ne pouvons-nous pas penser qu'il s'agit là d'un plateau interne au roman, autonome, fonctionnant déjà en corrélation avec les autres chapitres-plateaux internes ?

En effet, la dénomination de *plateau* semble davantage se prêter à la structure du roman, puisqu'elle permet de prendre en compte l'aspect autonome de chacun de ses espaces particuliers... espaces qui, rappelons-le, bien qu'ils s'inscrivent dans une même continuité narrative au sein de l'ouvrage, s'ancrent à chaque fois dans des géographies et temporalités qui leur sont propres. A titre d'exemple, voici la structure du *Chercheur d'or* :

- « *Enfoncement du Boucan, 1892* » (p. 9-100)
- « *Forest Side* » (p. 101-120)
- « *Vers Rodrigues, 1910* » (p. 121-186)
- « *Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911* » (p. 187-274)
- « *Ypres, hiver 1915 – Somme, automne 1916* » (p. 275-304)
- « *Vers Rodrigues, été 1918-1919* » (p. 305-342)
- « *Mananava, 1922* » (p. 343-Fin)

Chacun de ces plateaux s'inscrit effectivement dans un espace géographique particulier, et dans un temps particulier (le quatrième plateau étant celui qui contient le *Voyage à Rodrigues*). L'unité entre ces plateaux, à la fois indépendants et solidaires, est créée par l'agencement en une suite chronologique, mais encore par la présence en chacun d'eux d'une même voix narrative, celle d'Alexis. De plus, il ne semble pas s'agir d'une spécificité propre à ces deux textes, puisque *La Quarantaine*, encore, se structure en plateaux superposés. En revanche, dans ce roman, l'unité produite n'est ni le fait d'une

chronologie, ni celui de la présence d'un même narrateur. Plus complexe, ce livre propose quatre plateaux *officiels* :

- « *Le voyageur sans fin* » (p. 13-30) : à Paris, au XX<sup>e</sup> siècle, le narrateur Léon marche sur les traces de ses grands-parents Suzanne et Jacques, et de son frère Léon.
- « *L'empoisonneur* » (p. 31-50) : ce même narrateur imagine la traversée de ses ancêtres sur l'*Ava*, bateau devant les conduire de Marseille à l'île Maurice.
- « *La quarantaine* » (p. 51-416) : changement de voix : Léon, l'ancêtre du premier narrateur, prend possession de la parole au travers d'une chronique rédigée sur l'île Plate où il se trouve en quarantaine avec les autres personnages (nous sommes au XIX<sup>e</sup> siècle).
- « *Anna* » (p. 417-Fin) : A nouveau, c'est le Léon du XX<sup>e</sup> siècle qui reprend la parole : il se trouve à Maurice où il rencontre sa tante Anna. Une lettre vient enfin clore l'ouvrage : c'est le même Léon qui s'exprime, mais il se trouve à Marseille.

Il existe une autonomie géographique et temporelle propre à chacun des plateaux. Mais, à l'inverse des plateaux internes du *Chercheur d'or*, l'interaction des plateaux entre eux se crée ici par le jeu des généalogies ; ces plateaux internes à *La Quarantaine* fonctionnent entre eux comme le *Voyage à Rodrigues* fonctionne par rapport au *Chercheur d'or*. Si nous avons précisé qu'il s'agissait là de quatre plateaux officiels, c'est parce qu'il faut encore y ajouter un autre, *officieux*, se rapportant à l'histoire silencieuse dont il se veut le témoin : « *La Yamuna* » est un cinquième plateau qui vient s'immiscer dans le troisième intitulé « *La quarantaine* ». Ce plateau *caché*, dont la présence est marquée par une rupture typographique où le texte s'écrit en marge, trouve sa cohérence dans l'ensemble de l'œuvre par l'histoire qu'elle raconte : le Léon du XX<sup>e</sup> siècle y narre une histoire débutant en Inde et se terminant sur l'île Plate, celle de la mère de l'amante du Léon du XIX<sup>e</sup> siècle. La complexité du maillage narratif est telle qu'il semble laborieux de vouloir la penser en une succession de chapitres figés et dépendants. Chaque plateau est une histoire en soi, présentant sa propre géographie et sa propre temporalité, indépendamment des autres plateaux

Ce caractère relevé dans le triptyque leclézien n'est pas étranger aux œuvres de nos autres auteurs. Dans une perspective aussi complexe, *La Morte saison* et *Le Bleu des vitraux* de Jean Lods se structurent également en plateaux : pour chacune des œuvres ils sont au nombre de deux, l'un s'inscrivant dans le présent des narrateurs adultes, l'autre dans l'enfance de ces mêmes narrateurs. Mais, si *La Morte saison* présente trois plateaux principaux dont seules les trois premières *plates-formes*<sup>4</sup> du livre s'ancrent pleinement dans le passé de l'enfance, *Le Bleu des vitraux* s'organise de façon plus complexe : d'une manière globale, une plate-forme sur deux place la narration dans l'enfance réunionnaise, alors que les autres plates-formes la situe en France continentale, dans le présent du narrateur adulte.

Ce schéma est également celui usité par Monique Agénor dans ses deux romans. *Bé-Maho* se structure en deux plateaux, scindés en plusieurs plates-formes : le premier plateau est marqué par la voix d'un narrateur omniscient, l'autre par celle d'un chroniqueur. Quatorze plates-formes narratives s'intercalent donc de manière régulière (une sur deux) aux treize plates-formes de la chronique. Et, il en est de même pour *Comme un vol de papang'* qui se structure en neuf plates-formes narratives intercalées à huit autres plates-formes (distinguées dans le texte par une numérotation en « Acte »). Le premier plateau correspond à la vie de Minia sur l'île de La Réunion, alors que le second plateau correspond à celle de son ancêtre Fanza, à Madagascar ; la jonction des deux se réalisant par le biais du corps et de la voix de Minia (de ce que nous avons désigné par son *corps-vivant*). Là encore, chacun des deux plateaux pourrait être lu indépendamment de l'autre puisque, dans le premier plateau, seules les allusions de Minia concernant son ancêtre se réfèrent aux événements se déroulant dans l'espace Malgache du second plateau... second plateau qui, lui, n'entre jamais de manière directe en interaction avec le premier. Par conséquent, l'indépendance entre les plateaux se construit autour de présences géographiques et temporelles distinctes, puisque chacun d'entre eux propose de s'inscrire dans un univers spatial différent de celui avec lequel il entre en interaction.

Enfin, concernant Nabile Farès, les plateaux se révèlent dans chacune des œuvres par la présence de voix narratives différentes qui se succèdent et qui créent l'interaction des plateaux entre eux par un jeu de conversation. Chacune des voix interroge celles des autres plateaux, et c'est le dialogue qui se crée entre les plateaux indépendants qui permet de les concevoir en un ensemble solidaire. Aussi, plus nous avançons dans la trilogie, plus

---

<sup>4</sup> Nous précisons par la suite cette nouvelle notion qui nous permet de découper chacun des plateaux en une succession de plates-formes narratives.

le système d'interaction se fait complexe. Si *Le champ des Oliviers* présentait deux plateaux principaux (« *L'ogresse au nom obscur* » et « *Les grives au nom diurne* »), *Mémoire de l'Absent* et *L'exil et le désarroi* en présentent respectivement trois et quatre, à savoir : « *Dahmane* », « *L'énigme* » et « *Le récitant* » pour le premier ; et « *Mokrane* », « *Le village* », « *Les changements* » et « *Les Exils* » pour le second. Ayant leurs voix, leurs enjeux et leurs temporalités propres, chacun de ces plateaux trouve sa cohérence non seulement dans un livre qui les fait dialoguer entre eux, mais encore dans une trilogie où chacun des livres se renvoie les échos de leurs propres voix (par le biais de lieux, de situations, de personnages, etc.).

En somme, le changement de plateau s'opère principalement par une rupture, que celle-ci soit géographique, temporelle, et/ou vocale. Cette rupture tend à désolidariser les plateaux qui, toutefois, par le déploiement de « tiges souterraines superficielles », parviennent à se connecter entre eux et à créer la cohérence de l'œuvre. Par ailleurs, à titre de *contre-exemple*, citons *L'Aïeule de l'Isle Bourbon* de Monique Agénor. Ce roman ne semble pas constituer un « système-radicelle » tel qu'il en a été dans *Bé-Maho* ou dans *Comme un vol de papang'*, par exemple, mais semble plutôt correspondre à la première figure du livre relevé par Deleuze et Guattari. « Livre-racine », puisque dans ce cas, une même narration se prolonge de manière linéaire en deux chapitres successifs. Il y a effectivement un changement de géographie, puisque le premier chapitre narre le voyage de l'héroïne de Paris à l'île Bourbon en passant par La Rochelle, alors que le second se déroule sur l'île Bourbon même, mais aucune rupture temporelle n'est opérée. La linéarité du texte fait qu'il n'est pas possible de lire le second chapitre sans au préalable avoir pris connaissance du premier : Françoise Chastelain, l'aïeule de l'Isle Bourbon, y fait office de racine à partir de laquelle s'énonce une narration qui s'allonge de manière verticale, mais qui ne se déploie pas en une multitude de points connexes. Enfin, il y a bien narration d'un exil, mais celui-ci reste replié sur lui-même, puisqu'à la suite du départ s'opère une fixité en un lieu autre ; l'errance du personnage n'y est pas déploiement de la racine en un réseau, mais enracinement dans un espace nouveau.

### *Mouvements et temps des exils*

Si nous avons relevé la présence de plateaux dans les œuvres de notre corpus, il nous reste encore à nous interroger sur la manière dont ils s'agencent. En raison des expériences d'errance qui sont narrées dans chacun des textes, les plateaux se meuvent de manière à signifier au mieux soit les troubles, soit les incompréhensions des voix en

présence. Dès lors, se questionner sur les modalités d'agencement interne des plateaux, c'est rendre compte des mouvements provoqués par les exils. D'une manière générale, alors que la définition la plus répandue de l'exil<sup>5</sup> se présente comme un déplacement d'être(s) d'une patrie au dehors de cette même patrie, la seconde se présente comme une nuance de la première, à savoir, un déplacement d'être(s) non plus hors de frontières communes, mais hors d'un lieu plus restreint, celui du cercle de la famille, des proches, des intimes, etc. Ici les deux définitions se croisent, et du dictionnaire nous ne retenons qu'une dimension qui repose en un lieu unique : géographique (« hors de sa patrie », « hors d'un lieu »). La perte du lieu, l'éloignement par rapport à un point central, et par là-même clairement identifiable – une frontière –, semble être le point de départ permettant d'appréhender cette notion. Mais, n'est-il pas réducteur de l'enfermer dans des frontières qu'elle tend, comme nous l'avons précédemment constaté, à briser ?

*Extérieur et intérieur* sont deux notions qui, naturellement, s'opposent. Alors que la première propose un parcours *hors de* quelque chose, la seconde invite à se diriger *au dedans, au centre de* quelque chose. Opposition fondamentale supposant que, en fonction du parcours (*ext-* ou *int-*), l'être en mouvement devra nécessairement choisir de se déplacer selon l'une ou l'autre de ces directions. Or, qu'il soit *réel* ou *imaginaire*, l'exil, à lui seul, rend possible la réalisation simultanée de ces deux mouvements ; non pas l'un contre l'autre, en sens opposé, mais l'un dans l'autre, l'autre se fondant dans l'un. En effet, la lecture des œuvres de notre corpus permet de relever la présence simultanée, au sein de chacun des textes, de ces deux mouvements *a priori* contradictoires. Chez Jean-Marie G. Le Clézio, chez Nabile Farès, mais encore chez Monique Agénor et Jean Lods, la réalisation de l'exil ne se construit pas de manière linéaire, en un sens unique, mais est toujours complexe, conduisant les personnages en exil à se mouvoir entre des frontières géographiques réelles, mais encore, simultanément, entre des frontières culturelles, langagières et mémorielles. Il semble s'agir là de l'un des dénominateurs communs qui permet de penser ensemble chacun des textes en présence car, au travers de chacun des parcours racontés, entre la France et l'Algérie pour Nabile Farès, entre la France continentale et l'île de La Réunion pour Jean Lods, et encore entre le continent européen et les îles india-océanes pour Jean-Marie G. Le Clézio et Monique Agénor, chaque parcours s'inscrit à la fois dans un espace géographique double, sinon multiple, où sont toujours présents, dans un même mouvement, les imaginaires des géographies respectives.

---

<sup>5</sup> Nous nous référons à nouveau à la définition du *Nouveau Petit Robert* présentée en exergue à notre introduction.

Témoignant de la complexité de l'exil, les œuvres du corpus semblent illustrer le fait que, en situation d'exil, un personnage peut tout à la fois être à l'extérieur d'une frontière géographique réelle, tout en étant à l'intérieur du monde virtuel du fantasme, de la rêverie, de l'imaginaire... à l'intérieur de Soi. Mais, cette possibilité peut encore se décliner dans l'écriture en un nombre infini de réalisations : inversement, il semble en effet possible pour un personnage d'être à l'extérieur de Soi, tout en étant à l'intérieur d'un monde réel, physiquement défini...

Ces diverses possibilités relevées ne prennent pas encore en compte une autre dimension qui peut pousser un peu plus loin la complexité de la notion d'exil : celle du temps. Dans les œuvres choisies, les frontières temporelles sont floues : ni passé, ni présent, ni même futur. Dans cette absence de mesure, l'espace de la réalisation de l'exil devient ainsi davantage assimilable à un espace atemporel, plutôt qu'à un lieu temporellement situable, se référant à une période historique donnée, précise. Le lecteur, toujours confronté à un présent fortement marqué par le passé, se trouve à son tour perdu, errant entre des espaces géographiques et temporels possiblement situables, mais où se mêlent jusqu'à l'indiscernabilité ces mêmes repères de spatialité et de temporalité. Oscillation donc des écritures entre des espaces et des temps connus, mais non situables, car toujours en mouvement, *se croisant et s'entrelaçant* jusqu'à flouer les frontières entre réel et imaginaire. Ainsi, faisant se mouvoir l'écriture entre des réalités fantasmées et des imaginaires vécus, la mise en mots de l'exil invite le lecteur à devenir errant, à l'image des personnages, se perdant dans les méandres d'une histoire refusant la linéarité, se construisant en des mouvements complexes... complexité qui, semble-t-il, est le fruit de l'incompréhension causée par le départ, la perte des repères originels, les troubles de l'exil. Le livre où se croisent ces mouvements complexes devient par conséquent ni géographiquement, ni temporellement *précisément* situable. Il est hors espace et hors temps.

L'exil est bien un moteur qui problématise de fait les notions d'espace et de temps. Dans ce cadre, *extérieur* et *intérieur* ne s'opposent effectivement pas, mais participent à un mouvement commun, dans des univers distincts, que ce mouvement se fasse par *croisement* ou par *entrelacement*. Nous revenons sur ces deux modalités d'agencements, *croisement* et *entrelacement*, car semble-t-il, ils définissent les types de structures narratives les plus fréquemment repérés dans les textes de notre corpus :

Nous entendons par *croisement*, un mouvement narratif qui propose de faire cohabiter entre eux, de manière chronologique et régulière, deux ou plusieurs espaces



spatiaux temporels distincts. Ce mouvement est par exemple celui repéré dans *Bé-Maho* et *Comme un vol de papang'* où, à la narration classique, viennent s'intercaler de manière régulière (un chapitre sur deux), les carnets de bord de l'instituteur pour *Bé-Maho* (annoncés par une date, et distingués du reste du texte par une écriture en italique), et les « Actes » retraçant la vie de la reine Ranavola-Manzaka pour *Comme un vol de papang'*. Ceux-ci consistent en une incursion dans le passé, parallèle au présent de la narration principale, et respectant à chaque intervention leur propre chronologie interne. Par ailleurs, bien que *Le Bleu des vitraux* de Jean Lods ne présente pas de rupture typographique ou nominative concernant ses différentes parties narratives, ce roman donne également à lire une structure croisée : en effet, les incursions du narrateur dans le passé de son enfance se font de manière régulière, c'est-à-dire un plateau sur deux.

Inversement, l'*entrelacement* semble plus chaotique : la régularité qui caractérise le *croisement* disparaît pour laisser place à une organisation *a priori* plus aléatoire. Par conséquent, nous entendons par *entrelacement* un mouvement opérant entre deux ou plusieurs espaces spatiaux temporels de manière *achronologique*, s'immiscant subversivement dans le présent de la narration principale sans repères narratifs particuliers (sans changement de chapitres par exemple). Par ailleurs, ce procédé peut être marqué par des repères typographiques particuliers (c'est par exemple le cas des nombreuses ruptures typographiques ou de mise en page présentes dans la trilogie farésienne).

Mais, ces deux procédés narratifs relevés ne constituent pas des formes figées. Ils peuvent varier, changer ou se décliner selon le contexte de la narration. A titre d'exemple, nous avons vu que *La Quarantaine* de Jean-Marie Le Clézio propose dans une narration principale déjà *croisée* (le présent du narrateur du XX<sup>e</sup> siècle encadre celui du narrateur du XIX<sup>e</sup>), par le moyen du plateau intitulé « *La Yamuna* » et marquant une nette rupture dans la mise en page puisque écrit *en marge*, de faire en plus *s'entrelacer* un espace spatio-temporel supplémentaire : « *La Yamuna* », énoncée par le narrateur du XX<sup>e</sup> siècle, conte une histoire antérieure, se situant principalement en Inde, au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, ces chapitres viennent s'intercaler au carnet de bord du second narrateur dont l'action se déroule déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un espace autre, sur l'île Plate.

Cette complexité, nous pouvons la retrouver dans chacune des œuvres du corpus, réalisée à chaque fois de manière singulière, plus ou moins prononcée selon les écritures. Mais c'est chez Nabile Farès qu'elle prend le plus d'ampleur, témoignant ainsi d'*une*

*stratégie d'écriture rétive aux conventions des genres littéraires*<sup>6</sup>. Ce qui tend à confirmer la volonté délibérée de l'auteur de s'affranchir des normes littéraires établies. Volonté qui n'est toutefois pas exclusive à l'oeuvre farésienne, puisque dès 1965, dans sa troisième publication, *La Fièvre*, Jean-Marie G. Le Clézio affichait un même désir, proposant une stratégie d'écriture similaire :

Il y a longtemps que j'ai renoncé à dire tout ce que je pensais (je me demande même parfois s'il existe vraiment quelque chose qui s'appelle une pensée) ; je me suis contenté d'écrire tout cela en prose. La poésie, les romans, les nouvelles sont de singulières antiquités qui ne trompent plus personne, ou presque. Des poèmes, des récits, pour quoi faire ? L'écriture, il ne reste plus que l'écriture, l'écriture seule, qui tâtonne avec ses mots, qui cherche et décrit, avec minutie, avec profondeur, qui s'agrippe, qui travaille la réalité sans complaisance. C'est difficile de faire de l'art en voulant faire de la science. J'aimerais bien avoir un ou deux siècles de plus pour savoir.<sup>7</sup>

Est-ce une part de hasard qui a fait que ces auteurs contemporains qui ne se connaissaient vraisemblablement pas, qui se sont peut-être lus mais qui n'appartiennent pas à une même école, à un même mouvement littéraire, etc. aient choisi une orientation littéraire similaire ? Peut-être que non... Néanmoins, nous constatons que se dessinent déjà avec plus de précision les lignes d'un pont pouvant rapprocher les écritures leclézienne et farésienne. La démarche est dans les deux cas de s'opposer à des formes fixes, figées, donnant ainsi à lire des textes singuliers aux structures autres. Michelle Labbé dans son étude *Le Clézio, l'écart romanesque* avait par ailleurs justement constaté que, cette « mise à mort du "roman traditionnel" » manifestée dans l'oeuvre leclézienne, n'exprimait pas qu'un simple refus de la norme littéraire, mais témoignait bien plus du rapport de l'auteur au monde :

Les relations que J.M.G. Le Clézio entretient avec la forme romanesque paraissent ambiguës, parfois contradictoires, justement parce que, pour lui, l'enjeu de l'écriture est trop grave pour que se décident simplement et définitivement les

---

<sup>6</sup> Nous nous référons ici à l'article « Nabile Farès » de Nourredine SAADI, in Naget KHADDA, Abdallah MDARHRI-ALAOUI, et Charles BONN (dir.), *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF / AUPELF, <<http://limag.refer.org/Textes/Manuref/farès.htm>>, 1996.

<sup>7</sup> Jean-Marie G. LE CLEZIO, *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965, p. 8.

modalités et les valeurs de l'expression. A plusieurs reprises, il a indiqué que c'était un sentiment d'exil du monde qui le poussait à écrire.<sup>8</sup>

Le mouvement de l'exil souligné ici (l'« exil *du* monde »), n'a pas la même signification que celui des déplacements réels qui ont été véritablement vécus par l'auteur (l'exil *à travers* le monde) : à l'errance entre des lieux terrestres, se substitue là un sentiment abstrait, moteur de l'écriture. Mais, ne se peut-il pas que l'interdépendance de ces deux niveaux d'exil (ontologique *et* physique) puisse conditionner le dire ? l'écriture ? Notons à ce sujet que Jean-Marie G. Le Clézio concluait sa présentation de *La Fièvre* précédemment cité par une ouverture concernant les devenirs possibles de l'écriture : « C'est difficile de faire de l'art en voulant faire de la science. J'aimerais bien avoir un ou deux siècles de plus pour savoir ». Cette « écriture seule [...] qui travaille la réalité sans complaisance », cette *prose libre* dont il parle, semblait déjà inviter à se questionner au sujet des perspectives littéraires dans lesquelles il s'inscrivait alors. A cette époque, en 1965, il n'avait publié que quelques romans et ne s'affirmait pas encore en tant qu'écrivain francophone. Aujourd'hui, avec le recul nécessaire dont nous disposons, nous pouvons lire autrement ses propos : c'était peut-être là, dès *La Fièvre*, un trait annonciateur de la francophonie – de *sa* francophonie – alors à venir ; celle d'une écriture ouverte sur un espace large et multiple, celle d'une écriture qui se crée au contact des vivants, par leurs rencontres, et non *en laboratoire*, de manière posée, fixée, où l'auteur calculerait équitablement les pourcentages d'influences et de présences de telle rencontre par rapport à telle autre (et aujourd'hui nous savons encore à quel point ces rencontres ont été nombreuses dans son parcours). La stratégie d'écriture soulignée dans l'œuvre de Jean-Marie G. Le Clézio ne s'avère pas étrangère à celle de Nabile Farès, ni même de Monique Agénor et de Jean Lods. Les perpétuels croisements et entrelacements entre espaces géographiques et temporels – entre réalités et imaginaires – que nous pouvons lire dans l'ensemble de ce corpus, semblent bien exprimer sinon un rejet de la linéarité, au moins un refus du cloisonnement de la narration dans un espace et dans un temps unique, fermés... dans un genre aux conventions figées.

Dès lors, nous pouvons comprendre que les écritures ayant pour moteur des exils peuvent se construire à des niveaux toujours plus complexes, car aux brouillages des frontières entre réel et imaginaire, s'ajoutent encore les brouillages de frontières

---

<sup>8</sup> Michelle LABBE, 1999, *op. cit.*, p. 259.

temporelles, *se croisant* et/ou *s'entrelaçant*, proposant ainsi différents niveaux de lecture. Dans ce contexte, une hypothèse peut être émise : l'exil se réalise dans une *temporalité littéraire* (celle du temps de la lecture) conduisant à une *atemporalité narrative* (celle des différents temps de la narration). Au couple *réel-imaginaire*, s'ajoute donc le couple *temporel-atemporel*, et la combinaison de ces différents niveaux de croisement et/ou d'entrelacement entre réel, imaginaire, temporel et atemporel, se réalisant toujours de manière particulière et complexe, rend possible l'existence d'*exils pluriels* : tous les espaces peuvent s'y mélanger, qu'ils soient vécus ou rêvés, au passé ou au présent, et même à l'excès, jusqu'à l'annihilation de la notion de temps. Prend alors forme, au fil des pages, une nébuleuse littéraire qui fait se croiser en un espace unique – celui du livre – une multitude d'espaces narratifs qui se rencontrent de manière plus ou moins marquée, se contaminant et s'échangeant.

*Jeu de piste : d'une plate-forme à l'autre*

L'écrivain ne calque ni ne reproduit le réel, il ne se pose volontairement pas en tant qu'historien, mais il crée, il construit un réel autre, *sa* réalité. Il tend à redessiner, selon sa perception et ses désirs propres, la carte des espaces qu'il a parcourus. Chaque plateau participe donc à l'élaboration de cette carte, et donne à lire les espaces selon les dessins et les agencements nouveaux tracés par le langage, dans le livre. Afin de mieux cerner la structure de chacun des plateaux, nous pourrions nous inspirer de l'expérience du second chercheur d'or, celui du *Voyage à Rodrigues*. Sur les traces de son grand-père ayant tenté de décrypter l'île 70 ans plus tôt, le narrateur du récit arpente Rodrigues en tentant à son tour de décrypter le paysage : « Carte à la main [...], je cherche à comprendre où je suis » (p. 9) ; mais, nous apprend-il :

    Jour après jour, je me sens pris davantage. Dès le commencement, quand j'ai aperçu la vallée de l'Anse aux Anglais, du haut de la pointe Vénus, j'ai su que rien ne me serait donné. Paysage de pierre noire, où blesse la lumière et brûle le vent. Paysage d'éternel refus.

(Le Clézio, *VR*, p. 77)

Il comprend alors que le seul moyen pour lui de décrypter ce « lieu âpre et stérile » (p. 30), ce « pays dur et hermétique » (p. 23) où rien ne se donne, est d'avoir recours à une méthode qui s'accorde non seulement aux traces laissées par son grand-père, mais encore,

qui s'accorde à l'espace même. Commence ainsi un formidable jeu de piste qui n'aura pour autre vocation que de rendre compréhensible le paysage : « Ces traces de coups, ces anciens trous comblés, ces tranchées, ces sondages m'émeuvent comme s'il s'agissait de ruines. Ce sont les vestiges d'une activité perdue, d'une vie perdue ». « En suivant ces traces pas à pas » (p. 101), le narrateur réalise la quête initialement entamée. La structure du récit, symptomatique de cette quête qui se construit « pas à pas », « de cache en cache » (p. 60) sur les traces laissées par le précédent chercheur d'or, s'organise selon une succession de plates-formes linéaires traversées par le narrateur : du « long de la vallée de la rivière Roseaux » (p. 9) jusqu'au fond de cette même vallée (p. 130), en passant par le « sommet de la colline de l'est » (p. 11), par le « poste d'observation, en haut de la pointe Vénus » (p. 31), la « vallée de l'Anse aux anglais » (p. 60) et enfin le « ravin » (p. 89). Ces plates-formes narratives, sont d'ailleurs représentatives d'autres plates-formes, réelles, celles construites par les premiers boucaniers ayant occupé l'île (p. 14). Elles constituent des points-étapes dans le parcours du narrateur en lui offrant des lieux d'observation privilégiés. En effet, chaque « plate-forme d'observation » (p. 34), est un lieu qui permet de marquer un double repère : d'abord géographique, puisque en raison de leurs situations elles offrent une vue surplombante et avantageuse sur l'espace îlien ; mais encore narratif, puisqu'elles sont l'occasion pour le narrateur de se poser et de mettre à jour ses interrogations concernant sa quête et celle de son grand-père.

Par exemple, se trouvant sur l'une d'entre elles, dans la vallée de l'Anse aux Anglais (p. 53 à 69), le narrateur se prend à fantasmer le parcours de son aïeul. De nombreuses occurrences du verbe « imaginer » viennent ponctuer le récit : « Le rêve de mon grand-père, c'est surtout le rêve de la mer. » / « La mer qui l'attirait : j'imagine que c'est d'abord dans les livres qu'il l'a rencontrée [...]. » (p. 53) / « C'est cela, j'imagine, que cherchait mon grand-père quand il a pris la mer pour la première fois [...] » (p. 55) / « J'imagine aussi la première rencontre de mon grand-père avec le premier navire sur lequel il allait voyager [...] » / « Je l'imagine bien aussi : un deux-mâts schooner [...] » (p. 56). Comment ne pas penser à l'expérience à laquelle ce texte se réfère ? Il s'agit là d'un intertexte déroutant, puisque ce que le narrateur *imagine* nous a déjà été dévoilé dans *Le Chercheur d'or* ! Dans cette première œuvre, la structure des plates-formes se prêtait aux interrogations et à la pose narrative :

La plate-forme est tout à fait semblable à un balcon, appuyée sur de gros blocs de lave assemblés au-dessus du vide. La construction est certainement très

ancienne, car les vacoas de grande taille ont poussé sur la plate-forme, leurs racines écartant même les murs de lave. Plus loin, en amont dans la vallée, j'aperçois d'autres plates-formes identiques, à flanc de colline. Qui a construit ces balcons ? Je pense aux marins d'autrefois, aux chasseurs de baleines américains qui venaient boucaner. Mais je ne peux m'empêcher d'imaginer le passage ici du Corsaire que je suis venu chercher. C'est lui, peut-être, qui a fait construire ces postes, afin de mieux observer les travaux de « maçonnerie » dans lesquels il avait décidé de cacher son trésor !

(Le Clézio, *CO*, p. 196)

Chacun de ces deux narrateurs se sert de ces « postes » pour observer l'espace et en dresser la carte. Celui du *Chercheur d'or*, à la manière d'un cartographe, la dresse véritablement, alors que le second, celui du *Voyage à Rodrigues*, tente davantage de décrypter celle laissée par le premier. Mais dans les deux cas la méthode est similaire : pour rompre l'hermétisme du paysage, afin de découvrir le trésor tant convoité, ils proposent tous deux de progresser de manière minutieuse et méthodique selon le modèle proposé par l'espace, c'est-à-dire en suivant le cheminement des plates-formes successives qui conduisent de manière progressive vers la cache du trésor. Chacun de ces deux narrateurs avance de plate-forme en plate-forme, en prenant soin de ne pas brusquer un espace qui se refuse, car inconnu d'eux. Mais, alors que ce processus pourrait supposer la production d'une narration claire et limpide, le texte se refuse. Le lecteur se trouve à son tour pris au piège de l'opacité dans l'espace du livre qui, plutôt que de produire du sens, déstructure le langage. L'auteur semble lui aussi entreprendre un travail de « maçonnerie », s'efforçant par l'emploi d'un langage technique, un *langage herméneutique*, de faire parler les pierres. Ce qui a pour effet de rompre la linéarité de la structure narrative du texte, et de l'organiser autrement :

Prenant appui sur le cryptogramme – on peut souligner ici cette valeur originaire de l'écriture –, l'opération herméneutique s'effectue par une série d'extensions successives dont chacune valide la quête : du tracé du document à la configuration de la vallée, de celle-ci enfin, à la carte du ciel.<sup>9</sup>

Prend corps et forme, notamment dans le *Voyage à Rodrigues*, une écriture codée où apparaît une succession d'énigmes que seul le possesseur de la carte – le narrateur –

---

<sup>9</sup> Jean-Michel RACAULT, 2007, *op. cit.*, p. 237.

parviendra à déchiffrer. Le texte oscille ainsi entre des passages narratifs et descriptifs et des présentations troublantes de symboles, d'énigmes et de schémas, initialement laissés par le grand-père, protagoniste du *Chercheur d'or*.

En somme, pour trouver le trésor longtemps convoité par le grand-père, l'arpenteur de Rodrigues doit comprendre le lieu dans lequel son ancêtre a erré. Mais comment comprendre ce lieu si celui-ci reste fermé ? Comment comprendre un « paysage d'éternel refus » qui ne se dévoile pas à un « étranger » ? Cet obstacle est de taille, car c'est lui qui a stoppé la précédente quête du grand-père, car c'est l'hermétisme et l'opacité de l'île qui a conféré à la précédente quête des allures de chimères : « Il y a quelque chose de dur dans ce pays, dur et hermétique. Je ne peux m'empêcher de penser à l'échec de mon grand-père » (p. 23). Et, deux générations plus tard, le petit fils vient se heurter à ce même refus. Alors, pour mieux détourner cette difficulté, il va s'appuyer sur les travaux laissés par son aïeul, et c'est ainsi qu'au fil des chapitres les premières descriptions du paysage laisseront place à des formules plus complexes :

« Au point marqué m sur la carte, écrit mon grand-père dans son journal, qui est le milieu de la ligne E-O, j'ai fait enfoncer une pierre dont le sommet arrondi qui émerge du sol porte une légère dépression faite au ciseau exactement sur la ligne E-O »

En vain j'ai cherché cette pierre taillée de la main de mon grand-père. [...]

En revanche, sur la colline ouest, j'ai trouvé presque tout de suite la marque de l'organeau, telle que mon grand-père l'avait décrite : « c'est-à-dire affectant la forme d'un trièdre renversé dont la section représente un triangle équilatéral qui

était anciennement la forme de l'organeau en usage  ».

(Le Clézio, *VR*, p. 23)

Le travail du grand-père durant toutes ces années passées sur l'île, ayant été de comprendre le refus du paysage en s'avançant lentement, pas à pas, et en s'aidant de « la précision et [de] l'application d'un géomètre » (p. 107), pour percer les secrets de l'île, le petit-fils devra avoir recours à cette même démarche : c'est-à-dire, retrouver pas à pas, de plate-forme en plate-forme, le « langage secret » (p. 116) sculpté dans le lieu par son ancêtre, en retrouver les traces et le réécrire. Chacune des plates-formes atteintes correspond par conséquent tant à une étape géographique, que langagière ; chacune des

plates-formes permet de se pencher sur le lieu pour en décrypter son langage, pour le reformuler et l'offrir, à nouveau, au lecteur.

Le langage occupe donc une place primordiale dans cette quête : ne pouvant à l'œil nu déchiffrer le paysage, en des temps qui se succèdent, les deux chercheurs d'or *amorcent un autre langage* (p. 116), s'appuient sur des codes à l'image du lieu. L'hermétisme du lieu se traduit ainsi dans l'œuvre par une écriture opaque, *herméneutique*, venant rompre la narration traditionnelle. C'est ainsi que, à la suite de cette toute première présentation des écrits laissés par l'ancêtre (extrait ci-dessus), apparaissent dans le récit des formes de plus en plus troublantes, comme c'est par exemple le cas de l'interprétation des « plans laissés par [le] grand-père », et de son déroutant « tracé de l'Anse aux Anglais » (p. 70-76), ou encore du décodage du « langage mythique » des fameuses « *Clavicules de Salomon* » (p. 119-116). Tout, dans l'écriture, tend à montrer que l'île n'est pas un espace où l'être peut s'installer dans la contemplation d'une nature qui se donne, mais au contraire un espace fermé où l'être ne peut avoir aucun repère, aucune prise sur les éléments qui l'entourent, que ceux créés par lui-même :

La vallée tout entière est un langage. Ce sont les mots rêvés de mon grand-père, les signes jetés çà et là, par le Corsaire inconnu, points de repère mouvants comme des mirages, lignes fugitives qui se croisent et se répondent comme les fils d'une trame, mais aussi cailloux marqués au poinçon, tas de pierres marquant l'est, le nord, l'ouest, gouttières sculptées dans les rochers à demeure, cercles, étoiles, pierre fracturées en M ou Z, points où s'enfonce la sonde, ravins creusés par le pic, rochers enlevés, poussés de côté, et toujours, fermant la vallée, sommets des pitons immuables ; comme si l'on cherchait un astre, ou le site d'une très ancienne ville, dont seules les légendes fragiles des hommes parleraient encore.

(Le Clézio, *VR*, p. 118)

Tout le travail d'arpentage et de décryptage de l'île est orienté vers un seul et même objectif : puisque l'espace est inhabitable pour les personnages, puisque qu'ils n'ont aucun repère dans ce lieu d'exil, ils vont s'en créer, *par le langage*, afin de pouvoir le comprendre et l'habiter. Ces traces laissées par le grand-père, puis décodées par son descendant, sont les marques de présences indéniables : les personnages écrivent le lieu, ils s'inscrivent dans le lieu, le marquent, le façonnent à leur image. Alexis, le narrateur du *Chercheur d'or*, après avoir trouvé la présumée cachette du trésor, décide de la reboucher parce que, dit-il : « Je pense à tous ceux qui viendront après moi, dans dix ans peut-être,



dans cent ans, et c'est pour eux que je décide alors de reboucher les cachettes » (*COR*, p. 267). Par cet acte, qui le fait « complice » (*idem*) de ses prédécesseurs sur l'île (ceux-là mêmes qui avaient construit les cachettes), il s'inscrit dans le paysage de l'île, il lègue « un testament » (p. 270) à sa descendance : « muni d'un ciseau à froid et d'un gros cailloux en guise de maillet, je commence à tracer mon message pour le futur » (p. 271). Ainsi, il marque l'île de sa présence, affirmant qu'il l'habite désormais, comme ce sera par ailleurs le cas de toute personne appliquée à chercher le trésor, comme ce sera le cas, trente ans plus tard, de son petit-fils. L'ex-île du grand-père devient le lieu d'exil du petit-fils, bouclant, au fil des plates-formes traversées, la boucle de leurs errances respectives.

« J'ai voulu trouver un homme, un homme tout entier, avec son secret, sa crainte, son désir, son savoir » nous dit le narrateur de *Voyage à Rodrigues* (p. 134). Mais cet homme, est-ce son grand-père, ou est-ce lui-même ? « Qui n'a rêvé d'être le premier d'un règne, le commencement d'une lignée ? » s'interroge-t-il encore (p. 139). Ne parle-t-il pas de lui-même ? En venant achever le travail de son grand-père, ce personnage s'est lui-même fait porteur de la quête. Certes, il ne l'a pas volée à son prédécesseur, mais en mettant ses *mots là où son grand-père a mis ses pas*, il est venu à la fois éteindre et réveiller le mystère de son parcours. Si l'acte langagier lui permet de retrouver les traces de son ancêtre, il le contraint également à devenir, dans la mesure où la quête n'aboutirait pas, lui aussi un errant. Comme le narrateur – « maintenant errant » précise le texte (p. 78) – le lecteur se prend à son tour au jeu de la reconstruction « morceau par morceau » (p. 110) de langages cryptographiques et de systèmes opaques. Il se met lui aussi à arpenter cet espace altéré, à tenter, au hasard des découvertes, de déchiffrer son langage. Chacune des énigmes inscrites dans le lieu constitue donc une étape dans la progression de la quête. Mais si la résolution de ces énigmes fait se tendre la quête, le parcours qui doit permettre cette résolution est déambulation, errance. Chacune des étapes s'inscrit dans un espace et dans un temps précis, une *plate-forme discursive*, et c'est l'ensemble de ces plates-formes sur lesquelles nous avançons « pas à pas » qui forme chaque plateau : *Voyage à Rodrigues* se morcelle en une succession d'étapes discursives pour donner au récit sa forme globale, récit qui, à son tour, se joint par les jeux de traces laissées et décodées aux multiples plateaux du *Chercheur d'or* : nous lisons une quête, mais nous errons entre les discours.

L'écriture et la démarche lecléziennes ne semblent pas constituer une exception. Comme nous l'avons par exemple précédemment souligné pour Monique Agénor, chacun de ses romans se structure en deux plateaux : un plateau narratif principal qui se complète soit d'un plateau-chronique pour *Bé-Maho*, soit d'un plateau fait d'« actes » pour *Comme*

*un vol de papang'*. Chacune des unités narratives croisées à celles de la chronique ou des actes constitue en soi une plate-forme. Celle-ci, comme dans *Le Chercheur d'or* ou le *Voyage à Rodrigues* consiste en une avancée supplémentaire, un pas supplémentaire, dans le mouvement global de l'œuvre. Comment cette structure en plateaux, déclinés en plates-formes qui se succèdent, peut-elle se lire dans les œuvres de chacun de nos autres auteurs ? Il semble intéressant de s'interroger sur la fonction de ces unités dans nos œuvres, et notamment sur la manière dont les plates-formes s'y agencent, jusqu'à former l'espace plus large du plateau. Une hypothèse peut être émise : au sein de chacune des ces écritures énoncées ci-dessus, comme au sein des écritures farésienne et lodsienne, la mise en œuvre de la plate-forme se réalise par la mise en mots d'événements. Une plate-forme correspondrait à un événement, et l'ensemble des plates-formes contribuerait à donner forme à un plateau marqué par la présence d'une multiplicité de strates narratives, donc de géographie, de temporalité et de voix. Géographie, temporalité et voix ne seraient-elles pas alors les « tiges souterraines » permettant de réaliser la connexion des plateaux ?

### ***Les « plates-formes » événementielles***

#### *L'anecdote*

Nous avons auparavant constaté que c'est parce qu'ils sont embarqués dans les tourbillons d'une Histoire sur laquelle ils n'ont aucune prise que les personnages créés par Monique Agénor se retrouvent contraints à errer dans leurs espaces respectifs. Originaires d'un lieu, ils se retrouvent tous soudainement, à cause des incompréhensions provoquées, propulsés hors temps et hors espace. Dans *Comme un vol de papang'* ainsi que dans *Bé-Maho*, ils prennent tous conscience de la marginalité de leurs origines : ils pensaient habiter un territoire leur appartenant, or, l'intervention de l'Histoire vient rompre ces certitudes et provoquer un profond trouble. Par le vol de ses cahiers dans lesquels elle narre la multiplicité de ses origines, Minia se voit déposséder de son histoire ; et à cause de l'irruption incongrue de la guerre dans leur quotidien, guerre qui se déroule pourtant de l'autre côté de l'océan, les personnages de *Bé-Maho* revisitent leurs histoires privées, intimes, apprenant à mieux se connaître. Ces expériences respectives les conduisent tous à errer, soit jusqu'au temps de la chute de l'empire malgache pour les uns, soit jusqu'au temps des premiers peuplements de l'île pour les autres. En outre, leurs errances se

traduisent par des remontées temporelles et des déterritorialisations spatiales plus ou moins marquées selon la force des intrusions de l'Histoire dans leur quotidien.

Plus particulièrement, dans *Bé-Maho*, les habitants du petit bourg avaient été jusque là – c'est-à-dire jusqu'*avant* l'arrivée de la guerre dans leur espace – isolés de tout. Mais l'Histoire les rattrape, et les vies qui s'étaient alors déroulées dans la tranquillité de l'isolement se retrouvent soudainement soumises aux « biens dérangeantes tracasseries » de « la guerre d'en-France » (p. 10). Dans ce roman, la restructuration d'un réel événementiel s'agence selon une même structure que dans les textes de Jean Lods par exemple, mais avec une spécificité propre à la *subjectivité documentarisée* d'Agénor<sup>10</sup>. Le rapport à l'événement est en effet ce qui conditionne la nature de chaque plate-forme, qu'elle soit énoncée sous forme de chronique ou d'« Acte ». Le croisement régulier de ces formes génériques permet ainsi, dans un premier mouvement (dans les passages narratifs), d'annoncer des événements d'ordre intime et relatifs à la vie privée des personnages, et dans un second mouvement (dans les chroniques ou les actes), d'éclairer les éléments intimes par leur insertion dans un cadre historique documenté et attesté. Les motivations de Julien Saint-Clair, l'instituteur auteur des chroniques de *Bé-Maho*, témoignent de cette convergence qui se réalise dans le roman entre les événements historiques, et les événements privés propres à la vie de chacun des personnages de la narration. Dans ce texte, par le biais du croisement entre les carnets et la narration, se croisent des vies, celle de l'auteur des carnets et celles des habitants de l'île. C'est ainsi que la chronique semble pouvoir apporter un regard autre sur les vies contées dans les plates-formes narratives. La première chronique de Julien Saint-Clair, celle de « Janvier 1942 », s'ouvre ainsi :

Je m'entête et m'obstine à continuer de relater dans mon bloc-notes les événements qui secouent notre île depuis l'arrivée du gouverneur Béraud en février 1940, alors que toutes les dispositions sont prises pour le châtement de ceux qui ne répondent pas ou n'obéissent pas aux exigences gouvernementales.

(Agénor, *BM*, p. 23)

Ainsi, dès la première phrase de la première chronique, nous savons que seront relatés « *les événements qui secouent [l'] île* ». Récurrent dans la chronique, le terme « événement » ne s'emploie toutefois pas comme il est employé dans l'œuvre lodsienne : « *ce grave événement [au sujet de la bataille navale de Mers el-Kébir]* » (*BM*, p. 26), « *les*

---

<sup>10</sup> Ch. IV : « *Sur l'autel de la fiction: les sacrifices du réel* ».

événements de l'année 1937 » (*BM*, p. 28), etc. Ici, il s'agit davantage d'événements se rapportant à des faits historiques, et non plus à des faits d'ordre familiaux et intimes. Nous observons par conséquent un glissement sémantique de ce terme par rapport à l'utilisation que pouvait en faire Jean Lods dans ses romans. Néanmoins, la manière dont les événements influent sur le quotidien des personnages semble être le point de convergence de ces deux conceptions nuancées. En effet, dans *Bé-Maho*, la restitution d'événements historiques par le biais de la chronique permet de réaliser le lien avec les plates-formes narratives : les personnages de la narration vivent l'histoire, dans son quotidien sans véritablement en comprendre les enjeux, et par le jeu des dates et des informations dévoilées dans la chronique, la connexion s'établit entre les deux plateaux : l'une présentant des événements intimes dans le silence de l'histoire (la narration), l'autre tentant de sortir du silence ces événements intimes en les rattachant à des dates, des personnages, des faits historiques, etc. C'est ainsi que sont régulièrement repris et éclairés les événements vécus dans la narration par Parlpa et les autres personnages de *Bé-Maho*. A titre d'exemple, dans la plate-forme narrative XXI, Trajan et ses deux petits-fils Coltaire et Amilcar, trois des protagonistes de la narration, tentent de quitter les hauteurs de l'île pour se rendre sur la côte, mais :

Le pont déloqueté, coupé en deux par son milieu, bâillait au-dessus de la ravine. Tout passage sur la vallée d'en face était impossible.

– Quoça l'arrivait ? demanda Trajan en se grattant la nuque à travers son chapeau la paille. On dirait qu'un vilain vent blanc l'a glissé par là, juste dans le fond de la ravine, pour tordre tout ça comme linge mouillé.

Les deux petits-fils hochèrent leur coco de tête pour approuver leur grammaire, sans trouver d'explication à cette bizarre situation.

– Mi demande a moi, reprit Trajan après un long silence, si ce n'est pas à cause du baron de Travers et de Gros Babouk. De la part de ces deux capitulars couilles molles, l'est pas étonnant qu'ils ont coupé les ponts.

(Agénor, *BM*, p. 234)

Les trois compères ignorent, que le « vilain vent blanc » qui a soufflé sur le pont est effectivement le fait du « baron de Travers » (surnom donné par les personnages au gouverneur de l'île). Cette situation vécue par les personnages se réfère à un épisode attesté de l'histoire réunionnaise : redoutant pendant la guerre une invasion anglaise, le gouverneur pétainiste s'était réfugié dans un village isolé des hauteurs de l'île (Hell-Bourg,

ici désigné par « Bé-Maho ») et avait coupé tous moyens de communication. Ce pont « déloqueté » se réfère donc à un événement réel, ignoré des personnages, mais qui sera précisé au lecteur quelques pages plus loin, grâce à la chronique de l'instituteur (XXII « Novembre 1942 ») :

Dans l'île, chez nos gouvernants, c'est la terreur et le désarroi. Radio-Capitale affirme que la flotte anglo-américaine file directement sur nos côtes après avoir débarqué au Maroc et en Algérie. [...]

Quoique réfugiés eux-mêmes dans le bastion de Bé-Maho, certains officiers se sont mis tout à coup à mépriser leurs dirigeants pour leur attitude de couardise face au danger proche. Quant aux grosses huiles coloniales retirées avec leur maître dans sa gentilhommière « nid de papanges », elles ont donné ordre, quel enfantillage !, de faire sauter la passerelle à Goyaves et le pont Colimaçons pour barrer la route aux chars de l'infanterie anglaise. Nous voilà maintenant totalement coupés du reste de l'île.

(Agénor, *BM*, p. 239-240)

Ces deux extraits qui entrent en interaction illustrent la manière dont s'organise le roman : d'abord, par la mise en scène dans le cadre privé de la vie des habitants de l'île, est présenté sous forme d'anecdote un événement historique. Pour eux qui vivent un simulacre de guerre du fait de l'éloignement de la colonie par rapport à sa *mère patrie*, les conséquences de cet événement ne sont ni stratégiques, ni politiques. Il influe de manière naturelle sur un quotidien qui continue à se vivre dans l'incompréhension de ces enjeux. C'est alors que se précise le rôle de la chronique : celle-ci permet, en plus de fournir des détails historiques, de replacer l'enjeu de ces événements dans leur cadre historique. En somme, *Bé-Maho* donne à lire une double perception des événements dus à la guerre durant l'année 1942, puisque la narration des anecdotes se complète d'une mise en lumière historique de ces mêmes anecdotes.

La conception anecdotique de l'événement se réalise par conséquent selon deux axes différents : d'abord dans la narration par la manière dont il se vit dans le quotidien des vies privées des personnages sous le vent de l'Histoire ; ensuite dans les carnets, par la mise en écriture de la manière dont ces événements se sont effectivement déroulés dans le courant de l'Histoire. La multiplication des points de vue entre les deux plateaux, dont l'un s'attache à transcrire une intimité historique alors que l'autre présente l'Histoire dans son *officialité*, rend ainsi compte de la manière dont l'Histoire oscille entre des sphères

officielles *et* officieuses. C'est ainsi que les plates-formes joignent entre eux les plateaux par un maillage événementiel qui met doublement en scène les personnages : Julien Saint-Clair, auteur de la chronique, est présent en tant que personnage secondaire dans la narration ; et inversement, les personnages de la narration se retrouvent mis en scène dans la chronique du même Julien Saint-Clair. Les regards se croisent et s'échangent entre chacune des plates-formes de la narration et des carnets, faisant se rencontrer les deux plateaux génériques du livre : ce ne sont pas les mêmes voix qui *narrent* ou qui *écrivent*, néanmoins elles mettent en scène les mêmes anecdotes qui ont ponctué la vie des habitants de la colonie durant cette année d'occupation.

Aux croisements génériques notés dans les œuvres de Monique Agénor, se substitue chez Jean Lods un autre croisement : non pas de forme entre narration et chronique ou actes, mais un croisement de voix. Les narrateurs du *Bleu des vitraux* et de *La Morte saison* voyagent entre deux espaces : le présent de l'âge adulte et le passé de l'enfance. Il s'agit donc dans chacun des cas d'une même voix qui se déploie et se dédouble entre des plates-formes narratives qui oscillent alors entre les temps présents et les temps passés. Se pose alors la question des modalités de co-existence spatiale et temporelle : par quel étrange jeu de miroir les plates-formes narratives – présentant une même voix selon deux âges différents – permettent-elles de réaliser la cohérence d'ensemble de chacune de ces deux œuvres lodsiniennes ?

### *L'incontrôlable et l'inattendu*

Dans les œuvres de Jean Lods, comme nous pouvons par ailleurs le lire dans celles de Jean-Marie G. Le Clézio, l'inscription dans l'espace est avant tout marquée par une forte inscription géologique. Habiter le lieu, c'est non seulement comprendre son Histoire, mais c'est encore comprendre sa géologie. Les îles existent dans les textes respectifs de ces deux auteurs par la mise en forme de leur relief, de leur végétation, etc. Arpenter l'île permet aux personnages en présence de lui donner forme par une attitude fusionnelle, de lui donner corps, en tant que *corps autonome*. Frappante chez Jean Lods, notamment dans *La Morte saison*, la personnification des éléments naturels, contribue à faire de l'île une figure à part entière, qui influe sur la narration par la mise en scène d'événements qu'elle semble, en tant qu'intervenant direct, provoquer. C'est ainsi que se file tout au long du roman une métaphore se rapportant à l'eau et au vent, comme étant des formes d'expression du langage de l'île : « [...] les soupirs plaintifs et frais du vent à travers les aiguilles des filaos » (p. 73) / « Il n'y avait alors que le cirque qui parlait, avec ses mots de

gouttes sur les vitres, de branchages brutalement essorés par une rafale, de pluie rebondissant sur les tôles du toit [...] » (p. 140) / « [...] l'immense gémissement des filaos [...] » (p. 217), etc. L'espace du cirque est personnifiée, et cette personnification trouve son apogée dans le plateau final de *La Morte saison* où, enfermé dans la maison de Salazie avec Marieka, Martin contemple le « cirque qui n'avait jamais été aussi beau que dans ce déchaînement » (p. 218), c'est-à-dire durant un cyclone. Naît alors un mimétisme ambigu entre l'île et les personnages :

Il y avait une espèce de parallélisme et d'opposition étrange entre notre mutisme et le tintamarre furieux de la tempête, le désordre tranquille de la chambre [...] et cet ouragan intérieur que je sentais en train de tout dévaster en moi, tandis que dehors c'était un déchaînement de fin du monde qui arrachait les branches des arbres et les projetait comme des assiettes dans une scène de ménage.

(Lods, *MS*, p. 219)

Puis, confirme encore le narrateur quelques pages plus loin :

Je me sentis envahi d'une rage folle et incontrôlable dont Marieka était la victime sans être la cause profonde, cette rage qui avait commencé à lever en moi [...], et qui maintenant reprenait comme un feu, avec une violence aussi aveugle que celle du cyclone qui dévastait le cirque.

(Lods, *MS*, p. 222)

L'expérience vécue par Martin dans ce dernier plateau de *La Morte saison* est celle d'un *double mouvement cyclonique* : intérieur et extérieur. L'effet dévastateur du cyclone sur le cirque et la maison métaphorise le déchirement relationnel que vivent les protagonistes. Dans cette perspective, le cyclone est effectivement annonciateur de la « fin d'un monde » puisque après son passage rien ne subsistera, ni la maison, ni le couple, et ni même la narration ; il s'agit en effet de la fin du livre. Afin de mieux cerner la pertinence et la fonction de ce plateau final dans la narration globale, nous proposons donc de découper ce dernier plateau (III, p. 207-Fin) selon l'agencement interne réalisé par l'auteur (quatre plates-formes) :

- I (p. 209-220) : Martin décide de quitter Marieka. // Annonce d'un cyclone.

- II (p. 221-228) : Dispute entre Martin et Marieka. // Le cyclone est à son apogée, et détruit la maison.
- III (p. 229-234) : Martin quitte Marieka et la maison effondrée. // Le cyclone a noyé le cirque.
- IV (p. 235-Fin) : Du haut de la montagne, Martin contemple Marieka et la maison, toutes deux flottant au milieu du cirque dans les eaux du cyclone.

Le plateau III, dernier plateau du livre, s'organise donc en quatre plates-formes narratives qui se succèdent. Chacune de ces plates-formes permet de découper le mouvement global du plateau en une succession d'unités narratives correspondant à chaque fois à un événement particulier : la décision / la dispute / la rupture / le départ. Mais, cette structure n'est pas conditionnée par le narrateur lui-même, puisqu'il ne fait que subir et transcrire par son corps les mouvements du dehors, ceux provoqués par le cyclone. Nous voyons que le rapport des personnages lodsians à l'événement est un rapport conflictuel et mimétique. Conflictuel parce que les personnages subissent les interventions intempêtes du dehors ; et mimétique parce que, dans un même temps, les personnages absorbent ces événements pour les reproduire et les reconstruire par leur langage. Il se distingue alors deux lignes directrices qui fondent chacune des strates narratives : en raison de sa passivité, un personnage inactif subit un événement. Il existerait donc dans ce cas présent une dichotomie entre la passivité des personnages et l'activité des manifestations extérieures (la catastrophe naturelle en est un exemple) seules productrices de sens :

Il me semblait revivre mes angoisses d'autrefois, retrouver ce sentiment d'attente qui pourrissait les choses alors, cette impression d'être à la merci de la venue de quelqu'un. Je levais la tête à chaque ombre, à chaque bruit, mais c'était toujours un pigeon planant au-dessus de la terrasse ou un claquement de volet refermé par le vent.

(Lods, *MS*, p. 154)

L'« attente » est l'état qui caractérise le mieux ces personnages. Martin, tout comme Marieka « devant des événements qui l'avaient atteinte sans qu'elle pût rien faire pour se défendre » (p. 213), ne *provoque* rien, mais il *subit* tout. Cette « impression d'être à la merci de quelqu'un » trouve tout son sens dans la mise en scène d'événements qui, effectivement, témoignent de sa mise à disposition des éléments perturbateurs :



catastrophes naturelles, oppression familiale, ragots sur son père, etc. Son trouble n'est pas le fruit d'une situation dont il serait responsable, mais celui d'une succession d'impacts événementiels qui sont venus par le passé, et qui viennent encore dans son présent, frapper son quotidien. Comme le constate également le narrateur du *Bleu des vitraux* : « Le hasard n'existe pas. Seuls tombent de l'arbre les événements mûrs » (p. 95). Mais paradoxalement, bien que l'ensemble de ces éléments perturbateurs provoque un profond trouble chez le personnage, il est générateur de sens. Rappelons-le, en dehors de cette errance narrée dans le livre, le personnage n'a pas de vie. L'événement est une force du dehors, incontrôlable et inattendue, déstabilisante aussi, mais qui rend pourtant possible l'existence du personnage : sa vie – discursive – est une succession ininterrompue d'événements, et lorsqu'il n'y a plus d'événements, sa voix s'éteint, le roman se termine. Chacune des plates-formes narratives se voit donc attribuer une double fonction : faire progresser la narration par une suite d'« événements mûrs » qui se succèdent et qui rendent possibles la vie même du personnage ; mais encore, par la superposition et la jonction des temps dans lesquels ils interviennent, contribuer à la structuration et à la cohérence de l'unité narrative plus large, celle du plateau.

Nous avons choisi d'illustrer ce propos par l'analyse du dernier plateau, celui se rapportant au déluge cyclonique, mais, si nous nous rapportons aux pages précédentes du livre, nous nous apercevons que chacune des plates-formes est effectivement marquée par la survenance d'événements liés, non plus nécessairement à un élément naturel, mais à la présence d'autres personnages, en général natifs de l'île. Il en est par exemple ainsi de chacune des plates-formes qui structurent les parties I et II du livre, et dont les plus significatives sont celles des trois premiers mouvements du livre (I : I, II, et III), puisqu'elles baignent uniquement dans le temps de l'enfance, et présentent les expériences traumatiques infantiles qui ont fait naître le sentiment d'exil, et l'errance du narrateur.

D'abord le premier mouvement présente le rapport difficile de l'enfant à sa *famille d'accueil*, où le jeune Martin, amoureux mais rebelle, crache à la figure d'Eléonore ; la seconde plate-forme, conte la fugue de Martin dans les bois ; et enfin la troisième narre l'événement marquant de son enfance, sa tentative de suicide, qui lui vaut d'être banni de sa famille d'accueil. Notons par ailleurs que le seul événement qu'il ait jamais provoqué – sa tentative de suicide – est celui-là même qui le conduit à devenir passif, comme si cette tentative, finalement, avait réussi et l'avait poussé à errer, symboliquement mort – inactif donc – parmi les vivants qui l'entourent. Chaque unité rapporte un événement particulier, marquant, et l'ensemble de ces événements permet de témoigner du ressenti de l'enfant :

un sentiment de rejet dans un lieu où la pression familiale est telle qu'il tente de mettre fin à sa vie. Mais le tissu social qui recouvre ces successions d'événements se fait mince : c'est qu'il ne s'agit pas d'événements historiques déterminant pour l'ensemble de la communauté présente dans l'environnement du narrateur, mais d'événements intimes, se rapportant au seul narrateur. L'événement lodsien n'est donc pas une anecdote historique, mais il est un facteur de rejet se réalisant dans l'intimité de celui qui le subit.

Cette perception événementielle se retrouve encore dans *Le Bleu des vitraux*, exprimée et structurée d'une manière similaire : l'auteur découpe le texte en une multitude de plates-formes événementielles où sont à chaque fois narrés des épisodes producteurs de sens pour le narrateur. Soit que ces épisodes se rapportent au passé de son enfance, soit qu'ils se rapportent au présent de l'exil. L'errance devient alors métaphorique, et se lit à un niveau structural, puisque les plates-formes des plateaux (du passé et du présent) viennent se croiser et s'entrelacer jusqu'à défaire la linéarité de la narration. Le mouvement global des deux œuvres, par la connexion des plateaux réalisée grâce aux liens internes élaborés à partir des plates-formes, consiste donc à placer le personnage dans un écosystème révélateur de sa situation et de son rapport à l'île. Et la dilution finale de l'espace, dans *La Morte saison*, la dilution de la maison, des relations et du langage dans l'« eau furieuse » (p. 225) du cyclone, est symptomatique de ce qui semble être perçu par le narrateur comme un *acharnement événementiel*. Reproduire la catastrophe naturelle en un mouvement intérieur lui permet alors de se libérer de cette emprise. Face à Marieka, au moment de l'apogée du cyclone, il précise :

Et en lui jetant à la figure tous ces événements du passé qui ne la concernaient pas, c'était de façon détournée et sans le dire à son passage à l'ennemi que je m'en prenais. [...]

Dehors la violence du cyclone avait encore augmenté. [...]

Emporté moi aussi, je continuais sans souci de ces mains qui m'avaient saisi aux poignets et me serraient de toutes leurs forces. J'avais dépassé les frontières de la raison, et dans cet excès je me mettais à revivre une scène tout aussi excessive dont je n'avais jamais parlé à personne, et dont j'avais toujours refoulé en moi jusqu'au souvenir. C'était le jour des fiançailles d'Eléonore...

(Lods, *MS*, p. 224-225)

S'en suit alors un glissement où le narrateur se met à se remémorer cet événement traumatique qui, entre autres, l'a conduit à devenir errant dans l'espace du cirque. Par

ailleurs, cet extrait illustre la manière dont se créent les liens entre les plateaux : le personnage se trouve dans le présent de son âge adulte mais, du fait de la présence d'un élément perturbateur, le cyclone, il glisse d'un temps à l'autre, d'un plateau à l'autre. Les fiançailles racontées remontent en effet au temps d'avant la fracture, c'est-à-dire au temps présenté dans les trois premières plates-formes du livre. Le livre a donc pour objet de faire ressurgir par le langage chacun des événements, de les faire intervenir dans le présent de la narration, afin de permettre à l'être errant de remonter jusqu'à ses plus troublantes expériences traumatiques. Il nous jette alors « à la figure tous ces événements », un à un, dans un double mouvement qui autorise alors l'incursion du présent dans l'intimité pourtant révolue du passé.

Nous nous souvenons des motivations énoncées par le narrateur du *Voyage à Rodrigues* : « En suivant ces traces pas à pas, j'ai la sensation de remonter le cours du temps, de renverser l'ordre mortel » (p. 101). Par bribes, par fragments événementiels mis bout à bout, le lecteur de ces œuvres se retrouve pris dans un double mouvement contradictoire : au sein de plates-formes narratives, il progresse de manière linéaire et chronologique dans une histoire qui se dévoile au fil des événements intimes de la vie des narrateurs, et dans un même temps, il se retrouve sur l'espace plus large du plateau qui lui, se dérobe, refuse de se stabiliser dans une norme narrative.

Par conséquent, la mise en œuvre de l'errance conduit l'écriture à se réaliser par le biais d'une structure narrative complexe : non pas calque d'une réalité linéaire telle qu'elle serait vécue dans la chronologie du personnage, mais déstructuration et restructuration du réel événementiel selon une trame qui, déjà, illustre la nature des parcours narrés. De là naît l'étrangeté de l'écriture lodsienne : l'onirisme que nous pouvons y lire est la marque d'un parcours ambigu tracé au travers du temps et de l'espace, faisant se joindre des rives *a priori* injoignables. Le processus qui permet la réalisation de cette connexion entre passé et présent peut encore être illustré par les premières pages du *Bleu des vitraux* où le glissement d'une sphère à l'autre se construit à partir d'une expérience de réminiscence.

Les glissements du narrateur de l'espace de son présent à celui de son enfance se font par le biais d'un élément de réel, un pivot, qui vient perturber sa perception de l'environnement, et le basculer dans l'espace autre. A de nombreuses reprises cette transition narrative est utilisée dans *Le Bleu des vitraux*. En effet, dès les premières pages du roman, s'annonce déjà des glissements à venir : se trouvant à la veillée de sa mère, Yann est présenté à une jeune cousine ayant, justement, les « yeux de [sa] mère », et dont il « subi[t] le choc de ce regard d'un vert lumineux dont [il croyait] qu'il n'existait nulle part

ailleurs que dans [sa] mémoire » (p. 10). Ensuite, quelques pages plus loin, se retrouvant à la cérémonie religieuse, le son produit par le micro d'un prêtre intérimaire le fait glisser d'abord au coup de téléphone lui ayant annoncé le décès de sa mère, puis au temps de son enfance :

[...] je tentais de suivre son combat [celui du prêtre] déjà perdu contre un diabolique effet Larsen qui couvrait de miaulements chacune de ses banalités de commis d'office, je repensais à ce coup de téléphone qui m'avait remis en liaison avec mon passé. La qualité en était si mauvaise, avec ses crachotements, ses bourrasques de bruit, le désert de ses silences où le signal se perdait parfois, qu'il me semblait que mon interlocutrice m'appelait non pas de l'espace mais du temps, et rétablissait la liaison avec l'abonné que j'étais il y a quelque trente ans.

(Lods, *BV*, p. 14-15)

A partir de cet instant, alors qu'il se trouve dans le présent de la cérémonie mortuaire, le narrateur s'évade et se met à se souvenir des jours qui ont suivi cette annonce téléphonique. Le temps se déploie encore, et c'est tout naturellement qu'à partir des pages suivantes que Yann glissera du présent au temps de son enfance passée sur l'île (p. 22-23). C'est donc l'environnement réel, par la production d'événements rappelant ceux d'antan, qui force le personnage à fuir son présent pour aller se réfugier dans le temps de son enfance. Cette transition naît donc de l'altération de la perception du personnage par rapport à son environnement immédiat ; c'est donc l'association d'un élément de réel aux résurgences mémorielles qui crée l'événement, et qui permet le retour d'un passé obsédant.

Ainsi, le procédé créatif qui provoque la résurgence mémorielle s'opère selon un principe de réminiscence ; c'est-à-dire par glissement de l'imaginaire à partir d'un motif réel. Cette démarche semble se retrouver dans les œuvres farésiennes où, à l'onirisme marqué chez Jean Lods, se substitue une autre forme d'altération de la réalité, plus radicale et plus *délirante*.

#### *L'avènement surréaliste*

Dans l'écriture de Nabile Farès l'événementiel se voit privé de tout caractère anecdotique. Contrairement à celle des trois autres auteurs de notre corpus, l'écriture farésienne semble se refuser à la mise en mots de tout événement, que celui-ci soit exprimé de manière anecdotique ou non, dans un cadre familial et intime ou même dans un cadre historique. Pourtant, brûlante, l'Histoire y est omniprésente. Elle peut se lire dans

l'ensemble de *La Découverte du Nouveau Monde*, et son effervescence se traduit par un croisement et/ou un entrelacement d'épisodes narratifs où se bousculent une pluralité de voix. Ainsi, la multiplicité de ces voix rend complexe non seulement les plateaux de chacun des livres de la trilogie, mais encore leurs plates-formes internes. L'événement existe, mais là encore, il s'opère un glissement de sens. Ce que désigne l'auteur dans ses textes par l'emploi du terme « événement », c'est avant tout un état, hallucinatoire et délirant, qui conduit les personnages qui le vivent, à partir d'une situation réelle (avec, comme nous l'avons constaté, tout ce que ce type de *situation réelle* suggère déjà chez Farès) à errer entre des sphères réalistes et *surréalistes*. Nous employons volontairement ce terme de *surréaliste* en corrélation avec le mouvement artistique éponyme puisque, à bien des égards, l'écriture de l'auteur semble se référer à cette démarche créative. A ce sujet, proposant une étude sur des liens perceptibles entre la littérature maghrébine d'expression française et le surréalisme, Hédi Abdel-Jaouad rappelle dans *Fugues de barbarie* que « l'écriture maghrébine de langue française est une réécriture des textes écrits sur le Maghreb et les Maghrébins » et qu'elle serait donc en constante négociation avec « d'autres circuits culturels, linguistiques et littéraires », dont le Surréalisme français du XX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. En inscrivant les textes dans leur contemporanéité post-coloniale, Abdel-Jaouad précise son propos :

Dire que le texte maghrébin de langue française est le résultat d'un fait colonial, c'est affirmer qu'il est le produit d'une rupture, celle de l'histoire, de la langue, et de l'imaginaire. Nul étonnement donc à ce que cette littérature s'impose, d'abord, comme l'histoire de cette rupture et use aussi de moyens d'expression caractéristiques de toute littérature de/en rupture, rupture d'avec l'ordre en cours, qu'il soit poétique, politique ou philosophique.<sup>12</sup>

Il fait ainsi remarquer que, parmi les auteurs francophones du Maghreb, « nul autre écrivain [...], mieux que Farès, n'a autant et aussi habilement allié, dans son écriture, l'intervention typographique et le concrétisme poétique aux recherches sur et du langage »<sup>13</sup>. Rappelant que Farès est un lecteur attentif de Artaud, de Breton et peut-être aussi de précurseurs tel que Roussel, il précise que les « affinités de Farès avec le

<sup>11</sup> Hédi ABDEL-JAOUAD, *Fugues de barbarie*, New-York – Tunis, Les Mains secrètes, 1998, p. 13.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 97.

surréalisme ne sont pas seulement électives, elles sont aussi objectives »<sup>14</sup>. En outre, entre autres épisodes significatifs de cet interaction entre l'écriture farésienne et les pratiques surréalistes, nous pensons à *l'expérience théâtrale* du « cafetier » du *champ des Oliviers* (I. IV, « *Les Prisons* », p. 55 à 83)<sup>15</sup>.

Ce personnage illuminé fait son apparition dans le premier plateau du livre à la suite des plates-formes III (« *Les éléments* ») et III' (« *Le prisonnier* ») qui marquaient déjà, par la mise en place d'une stratégie typographique pour le moins déroutante, une profonde rupture dans la communication. Le lecteur s'y trouvait perdu entre deux personnages énigmatiques, « Siamois I » (« S.I ») et « Siamois II » (« S.II »), protagoniste dédoublé d'une « scène [qui] se passe dans un dialogue de muet où chacun des deux entendants se trouvant brusquement trop près, décide de voyager » (p. 35). En effet, le dialogue entre ces « deux entendants » se présente sous cette forme énigmatique :

S.I : « « « « --  
 --- ;;---) :---) ;-----& ç &&&& ( )  
 ----- :  
 ù ( ) % ( )  
 « ç + + + % % ----)--- !  
 !  
 !  
 !  
 =  
 \_\_\_\_\_ S.II  
 =

(Farès, *CO*, p. 36)

L'auteur y propose tout de même une traduction où « Siamois I » invite « Siamois II » à « entreprendre un long voyage » (p. 36). Mais étrangement, cette traduction est bien plus longue que le « dialogue » reproduit ci-dessus. L'effet provoqué est pour le moins déroutant, car en plus de l'étrangeté de l'échange, il paraît impossible de raccrocher le « dialogue » à sa traduction.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 96.

<sup>15</sup> Pour son analyse de l'œuvre farésienne, Hédi Habel-Jaouad, lui, s'appuie essentiellement sur le recours de l'auteur à des *mots-tremplins* (en référence aux « tremplins à l'esprit » de Breton), et sur l'éclatement sémantique et graphique qui font de ces textes des poèmes à la fois visuels et sonores (cf. Hédi HABDEL-JAOUAD, 1998, *op. cit.*, « Nabile Farès ou l'au-delà du sens », p. 93 à 97).

De même, les quelques pages qui suivent cet extrait et qui mènent à l'expérience du « cafetier » continuent à troubler la lecture. La plate-forme intitulée « Le prisonnier » paraît amorcer une incursion dans un imaginaire *surréaliste*, comme peut par exemple en témoigner cette parole, isolée sur une page unique, et attribuée à une voix « assez habile en fourberies de langage » (p. 43), le « prisonnier » : « “Maman est un bien joli poisson” » (p. 49)<sup>16</sup>. Pouvons-nous lire dans cette construction l'expression d'un surréalisme latent ? Pouvons-nous lire ici une stratégie d'écriture proche de celle de l'écriture automatique pratiquée par les surréalistes ? Il serait sans doute délicat de ne faire de l'écriture farésienne qu'une expérience surréaliste, produite en *d'autres temps et d'autres lieux*. Néanmoins, si nous proposons une passerelle entre ces deux stratégies d'écriture, c'est parce qu'il nous semble que, comme l'ont souligné les travaux d'Hédi Abdel-Jaouad, sur un plan créatif les processus proposés par Farès peuvent être éclairés par la démarche des surréalistes. L'épisode du « cafetier », qui suit dans le texte les quelques exemples présentés ci-dessus, propose une mise en abyme du processus de la création. Faut-il alors y lire un *art poétique* de l'auteur précisant sa propre stratégie d'écriture ? Il prévient en ouverture de la plate-forme IV intitulé « Les Prisons » : « C'est ici. Après le troisième Prime. Qu'elle marqua la limite du recueillement. Qu'elle construit. De façon fort habile. Mais si périlleuse pour moi. Son abîme » (p. 55). « Elle » se réfère à « *l'ogresse au nom obscur* » qui, tout le long du premier plateau du livre, plonge effectivement le narrateur dans l'« abîme » d'une quête qui se réalise avant tout par le langage... langage qui, dans l'épisode du « cafetier », continue à se plonger dans les profondeurs de cette quête, se défaisant toujours un peu plus, jusqu'à un brouillage radical des repères spatio-temporels.

Dans un café, le narrateur observe derrière son comptoir le « cafetier » qui, tout en buvant à la pompe à bière du Ricard, s'allume un cigare avec un briquet. Alors a lieu ce qui est désigné dans le texte par « l'événement » : le narrateur laisse se déployer son imagination en *imaginant* la manière dont le cafetier, à partir de ses bouteilles et des éléments de réel qui l'entourent, peut mettre en scène « une pièce de théâtre toute moderne » (p. 55) :

---

<sup>16</sup> Il s'agit vraisemblablement de la contraction de quelques pages précédentes du livre : « “maman est un poisson”. / dit William . Où ? / “Tandis que j'agonise.” » (p. 43) où l'auteur propose, comme l'a souligné Marie-Joëlle Moraïda, une relecture de *Tandis que j'agonise* de William Faulkner (Paris, Gallimard « Folio », 1934, p. 69) ; Marie-Joëlle MORAÏDA, *La création d'une identité du discours dans Le Champ des oliviers et Mémoire de l'Absent de Nabile Farès*, Maîtrise (Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO), Université de La Réunion, 2004, p. 101-102.

(C'est ici où parvient l'événement. Où est parvenu l'événement. Dans mon bistrot de la rue Casimir de la Vigne. Dans le 6<sup>e</sup> arrondissement. Là où, entre l'arrivée des clients, je puis vivre intensément l'événement. Si intensément. Parfois je m'imagine, depuis le spectacle étourdissant de ma pompe à bière que l'événement prendra forme ailleurs. Là où il a sa vraie place. Dans le monde. De l'autre côté de ma pompe à bière. Devant. Oui. Juste devant certains de mes clients. [...])

(Farès, *CO*, p. 63)

Le style saccadé, fortement marqué par une utilisation abusive de la ponctuation, annonce déjà une expérience délirante : le cafetier fume, et à partir de la flamme qui sort du briquet, ainsi qu'à partir de la fumée de son cigare, le narrateur se met à errer au travers d'espaces fantasmatiques où ont lieu des « rencontre[s] sidérale[s] » (p. 67) entre « *Dieu (le père) qui arrive et qui descend (oui) de sa bicyclette* », « Petite Flamme de Briquet », « Don Juan et Arlequin, nouveaux princes de la Terre » et « Tisbée ». Chacun de ces personnages naît donc d'une expérience hallucinatoire réalisée à partir de l'observation des éléments réels qui entourent le narrateur : un briquet, la fumée d'un cigare, une bicyclette (p. 64), de la musique (p. 65), une lampe électrique (p. 65), un escabeau (p. 69), les bruits que font son estomac (p. 69-70), etc. L'exemple le plus significatif est sans doute celui qui entraîne le narrateur à concevoir « Arlequin » à partir de la flamme du briquet utilisé par le « cafetier » :

(Les doigts du cafetier sont brûlants. Incandescents. Aussi incandescents et brûlants qu'une Petite Flamme de Briquet).

[...]

(Oui. Je brûle. Je brûle de mes dix doigts. Mes si jolis dix doigts. Dieu. Que la brûlure est terrible. Aussi terrible que mes dix doigts. Qui brûlent.)

(Farès, *CO*, p. 64)

Et de cette image qui fait advenir la première personne singulier, faisant glisser le cafetier en narrateur (« je » se substitue au « cafetier »), naît quelques pages plus loin une hallucination... hallucination qui *est* l'un des « événements » précédemment annoncé dans le texte :

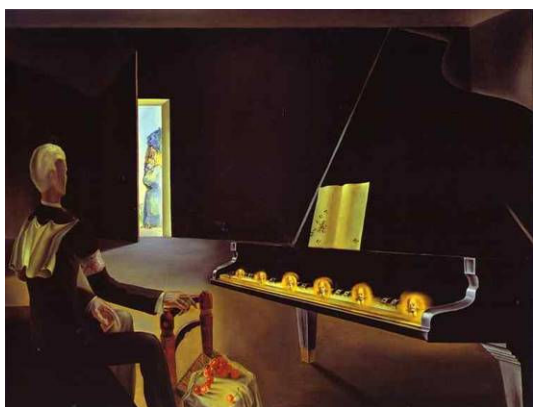
(Arlequin accroche une de ses jambes à l'un des barreaux de l'escabeau. [...] Il voit dix vacillantes flammes bougies qui dansent sur dix doigts. « *Je brûle* » entend



dire Arlequin. « *Je brûle de mes dix doigts.* » Puis. L'espace. L'univers. La terre.  
C'est le silence. Arlequin se balance ainsi à dix doigts de la terre.)

(Farès, *CO*, p. 70)

A partir d'un élément de réel, se produit un « événement » : ni anecdotique, ni historique, l'événement produit est le résultat de la métamorphose d'un motif réel initial en une expérience hallucinatoire. Cette démarche créative semble donc renvoyer à celle des surréalistes, et notamment celle appliquée par Salvador Dali dans bon nombre de ses toiles,



telles que *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil* (1944), *Lion, cheval, dormeuse invisible* (1930), ou bien encore *Hallucination partielle. Six apparitions de Lénine sur un piano* (1931 ; ci-contre) – cette dernière qui reprend et multiplie, comme c'est le cas chez Farès, des motifs lumineux. Dans notre exemple

le motif initial (la flamme et les dix doigts), par un glissement de la perception, transporte le narrateur dans un temps et dans un espace autre que celui du café où s'est ouverte la scène et où vraisemblablement il se trouve. S'ouvre alors un piège où les mots, par glissements successifs de motifs, entraînent le langage à se décomposer par un processus créatif qui, à son tour, permet de faire basculer le réel dans un imaginaire où se multiplient les points d'ancrage au dehors du texte :

[...] je travaille. Assidûment. A l'émerveillement et splendeur d'une *Petite Flamme de Briquet* dont les trajectoires aussi incisives que réelles furent à l'origine d'une création commune. D'une collaboration. Dont l'effet. Et l'amour. Produisirent. Après la ballade du prisonnier. Une sorte de « *ballade* » compensatrice. Où vinrent s'exprimer. Tour à tour. Plusieurs êtres du *Théâtre* et de la *Littérature*.

(Farès, *CO*, p. 55)

De manière récurrente, cette démarche est encore rappelée par le narrateur :

Enfin. Je commence à vivre. Oui. A vivre. Par la volonté d'un cafetier. Je vis. Dois-je dire. Je meurs. Je vois. Je délire. Je dis Je. Au lieu de parler tout

simplement. Je ne suis plus seul. Un autre vient (autre) (Autre) vient se loger en moi. Vertu d'un simple cafetier.

(Farès, *CO*, p. 67)

Puis encore :

Je vois ici paraître Don Juan et un monologue envahissant. Je dois tout à un cigare de cafetier. Curieux tout de même.

[...]

« Je dois tout. Vraiment tout. A un curieux cigare de cafetier. »

(Farès, *CO*, p. 69)

En trois mouvements internes à la plate-forme, « Le monologue envahissant » (p. 66-67), « La reconnaissance historique » (p. 69-74), et la « Chanson pour Arlequin » (p. 81-83), le lecteur glisse progressivement, à partir d'éléments de réel qui ne sont que suggérés, d'une écriture troublante et déroutante à une écriture hallucinée et délirante. Comme nous l'avons suggéré, nous pouvons tenter de mieux cerner cette démarche en nous éclairant de ce que Dali, amorçant sa réflexion dans « L'Âne pourri », a nommé un « processus de caractère paranoïaque et actif »<sup>17</sup>. Décryptant ce processus dans l'œuvre du peintre, et citant l'article de ce dernier, Gérard Durozoi constate :

La supériorité de la paranoïa sur les autres états mentaux réside en effet dans sa capacité à s'emparer du monde extérieur pour l'interpréter en fonction d'une idée obsédante, « avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres » : le résultat de l'activité paranoïaque s'impose ainsi sans discussion possible et participe immédiatement à une modification notable du « réel » tel que nous pouvons le percevoir ou le concevoir.<sup>18</sup>

Au sujet de l'obsession, les premières pages du *champ des Oliviers* témoignaient déjà de son importance dans l'écriture farésienne : « (Vous devrez le meilleur temps de votre travail à l'obsession) L'obsession ! [...] Que l'obsession aille se faire foutre ainsi que toutes les œuvres de l'obsession » y clamait Brandy Fax (p. 17). L'obsession farésienne est le langage. Et cette expérience du « cafetier » qui fonctionne effectivement selon le

<sup>17</sup> Salvador DALI, « L'Âne pourri », in *Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 1.

<sup>18</sup> Gérard DUROZOI, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997, p. 217.

principe de « l'image double, autorisant deux lectures alternées d'un même motif apparent »<sup>19</sup> montre à quel point l'imaginaire peut se déployer et se multiplier dans un même espace, celui du langage, jusqu'à provoquer une profonde rupture dans la narration. Nous savons qu'il s'agit là de la réalité, puisque nous nous situons dans un café somme toute banal, en compagnie d'un barman et de l'un de ses clients, mais l'avènement d'une expérience hallucinatoire nous conduit, à l'image du narrateur, à errer entre deux sphères : le réel et sa métamorphose délirante.

Pour consolider la passerelle établie entre le Surréalisme et cette expérience farésienne, nous pouvons encore rappeler que le fondement même des expériences surréalistes étaient de se défaire du fardeau réaliste, ou plutôt d'accéder à une « réalité supérieure » (une *réalité réelle* comme celle du *corps ferroviaire* de Brandy Fax ?), à la « toute-puissance du rêve » (du *délire* du cafetier ?), afin de poser un regard autre sur le monde : le Surréalisme est un « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison [...]. Le Surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des problèmes de la vie »<sup>20</sup>. Par l'expérience du cafetier, Nabile Farès fait-il acte de surréalisme ? « En l'absence de tout contrôle exercé par la raison », grâce à la toute puissance d'un *rêve délirant*, il ruine « définitivement tous les autres mécanismes psychiques » pour résoudre les problèmes de son existence : il aspire à une « reconnaissance historique ».

En outre, la défiance des Surréalistes vis-à-vis de l'Histoire, et notamment de l'Histoire coloniale (comme le rappelle Hédi Abdel-Jaouad dans *Fugues de barbarie*<sup>21</sup>, mais aussi Gérard Durozoi en reproduisant et analysant dans son ouvrages deux tracts polémistes distribués lors de l'Exposition coloniale de 1931<sup>22</sup>), trouve un écho dans la « sorte de “ballade” compensatrice » intitulée « La reconnaissance historique », dictée par le narrateur délirant de l'épisode du « cafetier » : « Aujourd'hui je m'occupe de toute la

---

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> André BRETON, *Le Manifeste surréaliste*, Paris, Sagittaire, 1924 ; cité in *ibid.*, p. 74.

<sup>21</sup> Hédi ABDEL-JAOUAD, 1998, *op. cit.*, « Le Surréalisme et la question coloniale », p. 30 à 37.

<sup>22</sup> « “Ne visitez pas l'exposition coloniale”, manifeste signé entre autres par André Breton, Paul Eluard et Benjamin Péret, mai 1931 ; et : “Premier bilan de l'exposition coloniale”, manifeste signé entre autres par Yves Tanguy, Georges Sadoul, Louis Aragon et André Breton, 3 juillet 1931 », *Ibid.*, p. 223.

machinerie » déclare-t-il. Bien que la présence de l'histoire algérienne ne soit pas explicite dans cette partie du livre, le titre même de la partie nous informe sur les intentions de l'auteur. La « machinerie » en question ne serait-elle pas l'Histoire ? Et s'occuper soi-même de cette « machinerie » ne reviendrait-il pas à reprendre possession de cette Histoire qui lui avait été dérobée ? L'événement qui se produit est celui de l'avènement historique, par le langage, d'une voix jusque là silencieuse. Ce narrateur n'a de cesse de répéter qu'il « se met à parler, comme ça, tout seul, et le monde s'ouvre s'ouvre devant lui comme une naissance d'univers » (p. 59). Voilà ce qu'il dit encore : « Oui. Pour la première fois en ce monde je vais a-d-v-e-n-i-r- Oui » (p. 69). Et une nouvelle fois : « Je vais advenir indépendamment des rôles que l'on a bien voulu me donner jusqu'à présent » (p. 70). L'idée d'une *procréation* d'une historicité nouvelle par le langage trouve donc un nouvel écho : altérer la réalité par la mise en mots d'un événement qui lui « pète [à] la gueule » en un « délire molotov » (p. 61) permet de verbaliser l'atomisation d'une présence historique qui, jusque là, n'existait que « dans les livres de Géographie » (p. 62). C'est là, selon nous, l'expression d'un *art poétique* qui indique la manière dont procède l'écriture pour révéler une vérité autre : elle se défait du substrat réaliste qui encombre les livres d'histoire, et, à partir d'éléments de réel qui environnent les voix en présence, elle recompose ce réel selon sa propre perception de l'environnement. Dès lors, l'événement qui advient n'en est plus tout à fait un, puisqu'il n'est que le miroir déformé d'un regard intime, subjectif, sur sa propre histoire.

En somme, l'événement est producteur d'un glissement et d'un éclatement du sens, transportant les voix en présence d'un espace et d'une temporalité à l'autre. Les modalités de cette modification du sens, elles, varient selon les auteurs : anecdotique, familiale et/ou historique, ou encore sur un mode *surréaliste*. Mais c'est toujours ce changement, né de la mise en œuvre d'un événement, qui permet de réaliser la transition entre les plates-formes discursives. La jonction entre ces plates-formes internes aux plateaux se réalise donc pour chacun des auteurs, soit par croisement ou entrelacement d'événements, soit par glissement d'événements. Bien que les modalités de jonction diffèrent, nous constatons que la mise en œuvre de l'événement participe à la structuration de chacune des écritures, puisqu'elle crée les liens qui font la cohérence d'ensemble de chacun des textes.

### ***La tectonique des plaques***

*Écrire au présent antérieur, raviver les couleurs du souvenir*

Quelles sont les motivations de cette tectonique ? Pourquoi l'écrivain s'attache-t-il à faire trembler les plaques de son livre jusqu'à les faire se rencontrer, s'entrechoquer, se mêler ? Reprenant des points développés par son « prisonnier » (p. 46-47), Farès propose quelques pages plus loin, et à la première personne cette fois, de récapituler ses ambitions... ambitions du « prisonnier », bien sûr, mais qui semblent toutefois se confondre avec celles de l'auteur :

- Il faudrait que je puisse voir encore plus clair. Que j'invente une couleur fabuleuse. Que je croie à la découverte d'une couleur fabuleuse.
  - Oui. Une couleur qui engendre. Oui. Qui engendre ma couleur.
  - Comme un mouvement sur la mer. Dans la mère.<sup>23</sup>
- [...]

(Farès, *CO*, p. 53)

Ce déplacement de la surface de « la mer » au-dedans de « la mère » stipule deux sortes de mouvements : l'un d'un extérieur vers un intérieur, l'autre d'un présent à un passé prénatal : « Comme ce souvenir antécédant ma naissance. Qui se répète. Comme la répétition d'une mémoire sous-marine » (p. 46). Il y a énoncé dans cette « répétition » le caractère perpétuel du mouvement ; il y a là exprimé le souhait de pouvoir mettre en œuvre un mouvement qui concilierait, par le jeu des oscillations, un déplacement physique *en même temps* qu'un déplacement temporel. Il n'y a pas de dissension entre les différentes couches spatiales et temporelles, puisque faire mouvoir un espace c'est, simultanément, faire mouvoir un temps, et réciproquement. Dès lors, cette « couleur fabuleuse » cherchée par l'auteur, celle qui doit engendrer dans son présent sa propre singularité, serait une couleur teintée *à la fois* des expériences et des présences d'aujourd'hui et de celles d'hier.

Inévitablement, font ici surface les expériences lodsiniennes, et notamment celle du *Bleu des vitraux*. Nous avons vu que Yann, le narrateur, y propose un incessant va-et-vient entre son présent et son passé. *Le Bleu des vitraux* entrelace de manière complexe les événements survenant dans le présent du narrateur, à ceux ayant ponctué son enfance. Il y a indiscernabilité entre ces espaces qui se brouillent en s'immiscant de manière

---

<sup>23</sup> C'est l'auteur qui souligne, faisant ainsi un rappel des pages 46 et 47 où le texte est aussi souligné.

intempestive les uns dans les autres ; ce que nous avons tenté de formuler dans nos précédentes recherches par « un présent du passé – ou un passé du présent ? – qui se conjugue au *présent antérieur* »<sup>24</sup>. En effet, *Le Bleu des vitraux* propose une étrange concordance des temps : la narration des événements se déroulant dans le présent se fait par l'intermédiaire de temps du passé de l'indicatif (principalement imparfait, plus-que-parfait et passé simple) ou même du futur, alors que les actions narrées et se rapportant aux événements s'étant déroulés dans l'enfance sont exprimées au présent de l'indicatif. Ce que remarque Annick Gendre dans ses travaux : « Le récit au futur est toujours lié à des passages qui relatent les événements au présent et correspond aux étapes dotées d'une plus grande tension dramatique. Le présent marque une pause narrative et coïncide avec une sorte d'arrêt sur image imposé au film du passé »<sup>25</sup>. En somme, alors que le présent s'écrit au passé ou au futur de l'indicatif, le passé se formule au présent de l'indicatif. Par ce jeu d'entrelacement des conjugaisons, le temps s'annule : nous lisons une dichotomie synchronique de la vie du personnage (enfance *puis* âge adulte), pourtant, c'est l'espace de l'âge adulte qui se retrouve subordonné à celui de l'enfance. Notons que *La Morte saison* ne présente pas le même procédé, puisque ce livre se conjugue essentiellement dans les temps du passé de l'indicatif (là aussi, principalement à l'imparfait, au plus-que-parfait et au passé simple). Cependant, dans *La Morte saison* sont proposés les mêmes glissements que dans *Le Bleu des vitraux* : enfance et âge adulte s'y confondent tout autant. Le recours à une conjugaison oscillant entre passé et présent de l'indicatif n'est donc pas le seul facteur de glissement temporel.

Pour comprendre un peu mieux les modalités et les fonctions de ces mouvements tectoniques, il peut être intéressant de faire un bref détour par l'étude du comportement de Martin, le narrateur de *La Morte saison*, et notamment du caractère troublant de la relation qu'il entretient, adulte, avec Marieka, la fille d'Eléonore, celle qu'il aimait dans son enfance :

Marieka était-elle consciente du caractère particulier de mon amour qui se nourrissait en définitive d'éléments où elle n'était pour rien ? Mais elle-même, qu'aimait-elle en moi ? Nous continuions à ne rien savoir l'un de l'autre, et nous

---

<sup>24</sup> Stéphane HOARAU, 2002, *op. cit.*, p. 45. Notons que ce que nous avons choisi de désigner par la notion de *présent antérieur* a été désigné par Homi K. Bhabha par un « passé-présent », à savoir, un temps qui « renouvelle le passé et le reconfigure comme un espace "interstitiel" contingent, qui innove et interrompt la performance du présent » (Homi K. BHABHA, 2007, *op. cit.*, p. 38).

<sup>25</sup> Nous recommandons par ailleurs la lecture des tableaux des « valeurs des temps » dans *Le Bleu des vitraux*, tableaux qui suivent l'analyse d'Annick Gendre dans sa thèse (2007, *op. cit.*, p. 69-71).

évitons les questions. Nous étions hors du temps, dans un cirque hors du monde. Marieka m'avait ouvert les portes de sentiments et de sensations depuis toujours emprisonnés, et que je vivais avec elle, grâce à elle, sans lui révéler leur nature profonde. Elle me suivait sur ce chemin sans le savoir, déroulant son propre fil dont je me rendais compte, quand j'y prêtais attention, que le dessin et la couleur étaient fondamentalement différents de celui qui formait le motif de ma trame.

(Lods, *MS*, p. 174)

Marieka n'est pas une femme à aimer, mais Marieka est un enjeu. Elle n'est rien d'autre pour Martin que ce qui lui permet, après vingt-cinq ans d'absence et de silence, de retrouver son enfance : « Ce petit corps fragile que je tenais dans mes bras me donnait l'impression d'un vide enfin comblé, que j'avais traîné en moi depuis mon enfance » (p. 169). Il n'a d'ailleurs cessé de le répéter : « Je lui mettais le bras sur les épaules, et instantanément le grand filaos de l'île perdait vingt-cinq ans dans mon regard. Et sans cesse, saisi par une faim malade, je me mettais en tête de tout revivre » (p. 170). Puis encore : « Marieka était indispensable à toute cette partie de moi qui était restée dans une espèce de zéro absolu pendant des années, et qui, ramenée au jour et à la chaleur, se mettait à croître avec une vitalité qui m'effrayait » (p. 173). Marieka n'est effectivement pour rien dans cette sensation d'amour que porte pour elle Martin, puisque ce qui importe, en fait, c'est qu'elle soit la fille d'Eléonore (et qui plus est, qu'elle lui ressemble, p. 165). C'est aussi que Marieka habite et appartient à cet espace que Martin a déserté depuis son enfance : le cirque. Tous les éléments nécessaires à la reconstitution de son enfance sont donc réunis. D'où, sans doute, cette confusion qui se crée alors entre les deux temps, celui d'aujourd'hui, avec Marieka, et celui d'hier, avec Eléonore. Et cette fusion entre passé et présent trouve une sorte d'aboutissement dans les « jeux » auxquels se prennent les deux personnages :

Nous nous retrouvions ensuite, j'allais dire pour jouer, car dans la reproduction des gestes d'antan qui remplissaient notre journée c'était toute mon enfance dont je continuais à dérouler le fil. [...] De même, les pique-niques que nous faisons en forêt étaient-ils le « remake » des « dînettes » dans le bois de camphrier, ou dans la maison que j'avais inventée pour Eléonore et moi [...].

(Lods, *MS*, p. 149)

Mais si dans cet extrait le « jeu » n'est qu'une reprise métaphorique de ceux d'antan, il trouve sa réalisation concrète – et troublante – quelques pages plus loin, dans une autre scène de jeu qui suit de peu une scène d'amour :

Une autre fois, elle voulut nous faire manger dans sa chambre. Elle prépara dans la cuisine un panier que je montai à l'étage. En déballant son contenu, elle s'aperçut qu'elle avait oublié les verres. Je me levai pour aller les chercher. Elle m'arrêta :

« Ce n'est pas la peine, j'ai ce qu'il faut. »

Et elle sortit du placard [...] une dînette d'enfant dont elle ouvrit le couvercle pour y prendre deux gobelets de plastique rose qu'elle déposa devant nous. Je la regardai sans rien dire.

(Lods, *MS*, p. 175)

Cette scène de « dînette » contribue à accentuer la sensation étrange de se trouver « hors du temps, dans un cirque hors du monde » : ce sont des adultes qui sont présentés là, pourtant ce sont des enfants coupés de toute réalité que nous voyons jouer. Ils quittent l'espace de leur présent pour aller se réfugier dans un temps antérieur, comme si la reconstitution des gestes de l'enfance pouvait leur permettre de se propulser, véritablement, dans leur enfance respective. Mais, peine perdue, l'auteur se fait entendre : « restait ce décalage, impossible à supprimer malgré mon entêtement, entre ces deux images d'hier et d'aujourd'hui que je m'efforçais de superposer » (p. 149). Or, c'est bien de cela dont il est question dans l'œuvre lodsienne : parvenir à supprimer le décalage qui persiste entre les *images* d'hier et d'aujourd'hui.

Le motif de cette « trame » que se tissent les personnages lodsien se composent toutes des couleurs du passé : dans les interstices ombragés de la mémoire viennent se glisser « des gestes d'antan », comme pour faire remonter à la surface du discours cet « antan ». Et si nous avons précédemment souligné le mot « image », c'est justement parce qu'il nous semble que, de manière consciente ou intuitive, dans son écriture l'auteur accorde une place primordiale à cette notion. Il y a bien sûr l'image cinématographique que nous avons mentionné, qui vit par le recours à des procédés propres à cet art, mais il y a aussi l'image en tant que réminiscence des couleurs du passé, et dont les teintes viennent se superposer à celles du présent, faisant par là-même s'entrelacer passé et présent.

Les descriptions de Jean Lods, tout comme ses tentatives de reproduire les paysages de l'enfance, abondent en couleurs. Ces couleurs, activement, participent à la reviviscence



des souvenirs. L'exemple le plus flagrant de recherche – comme chez Farès – d'une « couleur fabuleuse », est sans doute celui contenu dans le titre même du *Bleu des vitraux*. Voici ce que Yann dit au sujet de Yannou, lui-même dédoublé dans l'enfance :

Cet étranger je tente aujourd'hui d'en restaurer les émotions décolorées par le temps avec des teintes empruntées à mes sentiments de maintenant, sans rien qu'une résonance intérieure pour me servir de diapason. Mais on le sait : les secrets des verriers du Moyen Age sont perdus, et avec eux le bleu des vitraux.

(Lods, *BV*, p. 55)

La difficulté à restituer les images d'antan est exprimée par la difficulté à retrouver les couleurs originelles de ces images. Et la comparaison avec les « secrets [perdus] des verriers du Moyen Age », faisant écho au titre de l'ouvrage, vient illustrer la situation complexe du personnage : ce qu'il parvient à discerner comme couleurs, ce ne sont pas tant les couleurs originelles que celles d'aujourd'hui se plaquant inévitablement sur celles d'hier. Des zones d'ombre, toujours, viennent obscurcir ses souvenirs, trouant inexorablement sa mémoire :

Le passé a toujours quelque chose d'une lettre déchirée et jetée. Il n'en reste que d'infimes morceaux, adhérant à la mémoire, que l'on rassemble et que l'on recompose pour tenter de déchiffrer le message inscrit un jour, mais, si fragmentaire en est leur contenu, si grande la distance qui les sépare l'un de l'autre, que chacun d'entre eux à la lecture s'anime d'une vie propre, enrichie par le mystère du vide qui les entoure.

(Lods, *BV*, p. 68)

Nous lisons, entre les lignes, une nouvelle métaphore du vitrail : dans cette « lettre déchirée », il y a quelque chose d'un vitrail *fragmenté*, et dont l'auteur tenterait de recoller les morceaux éparpillés. Mais, cette restauration est vouée à l'échec, puisque de nombreux éléments de l'image globale ont été perdus. Cette image reconstituée serait donc trouée, et ce seraient précisément ces trous – ces *vides* – qu'il tenterait de remplir par le travail de l'imagination. Or, à ce stade de la reconstitution nous dit-il, « l'imagination et la mémoire divorcent. La première [...] refuse de pallier les insuffisances de la seconde, [et la seconde] barre l'accès à la première [...] qui danse effrontément sur les lieux sacrés » (p. 78). La tâche à entreprendre est donc complexe : comment recoller les morceaux éparses que le

temps a brisé, comment reconstituer cette image fragmentée dans la mémoire ? Pour contourner cette difficulté, la démarche serait donc non pas de faire appel de manière forcée à la mémoire conjointement à l'imagination, mais de laisser les couleurs du présent influencer sur l'imagination, jusqu'à que celle-ci fasse remonter à la surface les couleurs d'antan. En somme, par l'évocation des couleurs contenues dans le paysage contemporain, il s'agit de tenter de produire une image de celui de l'enfance. Par conséquent, il y aurait entassement des couleurs pâlies de l'enfance sur celles tout aussi pâles du présent, et c'est le résultat de cette série d'empâtement qui rendrait à l'image originelle sa forme, sa force et son éclat. Nous voyons là que ce n'est pas tant un rapport à l'authenticité d'un souvenir qu'un rapport à la pérennité de ce souvenir qui est mis en jeu. Le but de Yann n'est en effet pas de produire une *image réaliste* de son enfance (une copie qui ne pourrait qu'être trompeuse), mais de se débarrasser des ombres qui l'obscurcissent ; il porte davantage ses interrogations sur la manière dont les couleurs d'aujourd'hui pourraient permettre de raviver celles d'hier, pourraient permettre d'éclairer son enfance.

Par conséquent, puisque son passé est comme une lettre déchirée, trouée, puisqu'il est comme un vitrail terni et fragmenté, il se propose, « par l'imagination, à défaut de faire appel à [la] mémoire », d'opérer « quelques réajustements temporels » (p. 54). C'est-à-dire, de déconstruire son rapport au temps, de désolidariser les plaques temporelles en rompant la linéarité de son discours et ce, afin d'en proposer un agencement nouveau, dans lequel toutes les zones d'ombres seraient mises en lumière. A ce titre, la comparaison avec les « verriers du Moyen Age » n'est sans doute pas anodine, puisque ce que proposaient ces artistes, c'était précisément de se libérer d'un mode trop formaté de reproduction du monde, en refusant de reporter sur leurs œuvres *les effets d'ombre* (ce qui sous-tend les effets de volume et de profondeur qui permettent de rendre la solidité de l'œuvre et sa fidélité vis-à-vis du réel). Voici par exemple ce que Ernst H. Gombrich enseigne au sujet de ces artistes du XII<sup>e</sup> siècle ayant « renoncé à toute ambition de représenter les choses telles qu'elles nous apparaissent »<sup>26</sup> :

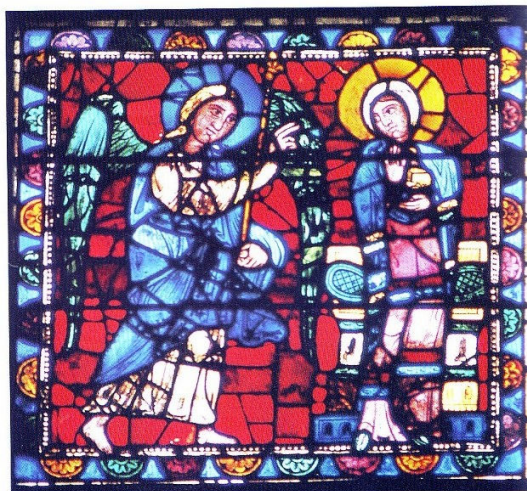
Ce qui est vrai pour la forme est vrai pour la couleur. Les artistes, ne se sentant plus astreints à étudier et à reproduire les effets d'ombre que présente la nature, étaient tout à fait libres de choisir pour leurs illustrations les couleurs qu'ils préféraient. L'or éclatant et les bleus intenses de leurs orfèvreries, les couleurs brillantes de leurs enluminures, les rouges rayonnants et les bleus profonds de leurs

---

<sup>26</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1997 (Londres, 1950), p. 181.

vitreaux [ci-dessous] témoignant du bon usage que firent ces maîtres de leur indépendance à l'égard de la nature. C'est ce refus de se contraindre à reproduire le monde visible qui leur a permis d'exprimer le surnaturel de façon efficace.<sup>27</sup>

Le « surnaturel » des verriers du XII<sup>e</sup> siècle n'est bien évidemment pas le « surnaturel » de l'œuvre de Jean Lods : il est avant tout religieux et mystique. Toutefois, il y a également dans l'écriture de Jean Lods un « refus de se contraindre à reproduire le monde visible », qui conduit à une altération de la perception. Dans *Le Bleu des vitreaux*, le « surnaturel » se produit davantage sous l'effet de « la fermentation du temps » (p. 79) : le temps fait son travail sur la mémoire, altérant les souvenirs, et à partir des morceaux qu'il en reste, l'auteur fait le choix de ses agencements. Il fait notamment le choix de supprimer les ombres qui se trouvaient entre les fragments de temps recollés. Les « effets d'ombre » qui devaient permettre de dissocier passé et présent, disparaissent au fil du texte, pour ne laisser place qu'aux couleurs mêlées du temps. En somme, en gommant ces ombres, il parvient à faire disparaître les frontières qui devaient le séparer de son enfance, à rendre *continue*, pour le lecteur comme pour lui, les mondes d'avant et d'après. Et, « enfin, la beauté et la pureté des couleurs lumineuses qui avaient autrefois contribué à la splendeur des vitreaux du Moyen Age [...] n'étaient plus obscurcies par des ombres »<sup>28</sup>.



Mais ce que nous remarquons là comme procédé conditionnant la tectonique du *Bleu des vitreaux* est également présent dans *La Morte saison*, *Sven*, et *Quelques jours à Lyon* par exemple. Dans cette dernière publication, Romain, le protagoniste, reconstitue le puzzle de ses souvenirs en tentant d'en exhumer chacune des pièces « de la nuit de sa mémoire » (p. 108). Pour lisser ce puzzle, pour en gommer les marques qui pourraient trahir l'aspect morcelé de l'image reconstruite, il choisit de mettre en lumière les interstices ombragés : l'ombre de son père qu'il n'a jamais connu, et qui est mort, plane sur sa vie. Pour s'en défaire, il la fera réapparaître dans son discours, la plaçant en pleine lumière dans le décors de l'île de son enfance. Dans ce roman, la figure paternelle quitte la

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 573.

pénombre de la mémoire pour « rejouer son passé » (p. 59), et entrer dans le plein jour du discours. Le texte oscille alors entre le présent du fils, à Lyon, et un autre présent, étrange, celui du père sur les lieux de son enfance, mais dans son âge adulte.

Par ailleurs, pour souligner l'importance et la constance de cette démarche dans l'écriture de Jean Lods, et avant d'en revenir à nos autres auteurs, nous pouvons encore citer l'un de ses textes, non publié celui-ci, et intitulé *La Prince*<sup>29</sup> : alors qu'il revient à l'île de La Réunion après une trentaine d'années d'absence pour y participer à une rencontre littéraire, Pierrot, le narrateur, fait une rencontre à laquelle il n'était pas préparé, ou si mal. Andréa, « la Prince », le replonge au plus profond de son enfance, jusqu'au jour où, dans la grande salle de l'Hôtel de ville de Saint-Denis, il l'avait vu tenir le rôle du Prince dans *La Belle au bois dormant*. Il en était alors tombé éperdument amoureux. Nous voyons que la trame narrative est similaire, entre autres, à celle du *Bleu des vitraux* : au début du roman, à la suite d'un départ, une rencontre ravive le souvenir, faisant, à partir de cet instant, incessamment voyager le personnage entre son présent et son enfance. Dans ce mouvement, les temps se mélangent, créant cette *étrange étrangeté* propre à l'écriture lodsienne : est-ce le passé qui se revisite à partir du présent ? Ou bien est-ce le présent qui se découvre avec les yeux de l'enfant ? Le texte se met à trembler, et ses mouvements provoquent le chassé-croisé entre les temps :

C'est comme si ma propre vie, mon cercle familial – peu solide, il est vrai, et d'un tracé peu appuyé comportant plus de blancs que de traits pleins, [...] et aux couleurs rendues encore plus pâles par la distance – n'avaient plus de réalité là où je suis [sur l'île], ce lieu qui n'est nulle part, ce présent auquel le passé se mélange comme dans une aquarelle où les couleurs bavent l'une sur l'autre.

(Lods, *La Prince*, p. 73)

Ce court extrait présente les mêmes thématiques de l'ensemble de l'œuvre lodsienne : la vie du personnage se caractérise par son vide, sa perception de la réalité est altérée, l'île est un hors-temps – hors-espace, les couleurs du temps se mélangent jusqu'à provoquer une indiscernabilité entre les couches spatiales et temporelles, comme en témoigne cette comparaison avec une aquarelle baveuse, qui renvoie inévitablement à la métaphore du « bleu des vitraux ». Ces éléments contribuent tous à mettre en œuvre ce que nous avons désigné par une *écriture au présent antérieur*. A savoir, engendrer par le

---

<sup>29</sup> Jean LODS, *La Prince*, manuscrit, 1998 (ce texte nous a été confié par l'auteur en juin 2007).

discours « une couleur fabuleuse » qui concilierait toutes les couleurs perçues dans les mouvements, celles du présent, de la surface de « la mer », et celles du passé, de l'intérieur de « la mère ». Cette survivance du passé dans le présent, conciliée à cette insertion du présent dans le passé, provoque la multiplication des points de connexions entre les expériences d'hier et d'aujourd'hui, la fusion des temps et l'effacement des ombres mémorielles. C'est ce que nous retrouvons dans la démarche, par exemple, de *l'exhumeur* de voix de *La Quarantaine* qui, avant de prendre l'avion depuis la France pour se rendre sur les lieux mythiques de sa généalogie, avoue :

Celui que je cherche n'a plus de nom. Il est moins qu'une ombre, moins qu'une trace, moins qu'un fantôme. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l'imagination, un rebond du cœur, pour mieux m'envoler. D'ailleurs je prends demain l'avion pour l'autre bout du monde. L'autre extrémité du temps.

(Le Clézio, *LQ*, p. 30)

Ce n'est pas à l'autre bout du Monde que se rend Léon, mais bien à « l'autre extrémité du temps ». Son voyage n'est pas uniquement déplacement d'une sphère géographique à une autre, mais bien plus, il est réinvestissement d'une sphère temporelle par le discours : c'est à partir de cette phrase énoncée qu'il plonge le lecteur dans la vie de l'ancêtre qu'il cherche, cet être « moins qu'une ombre », cet être qui est *en lui*, qui le met en lumière et qu'il sort de l'obscurité. Résolument tourné tout à la fois vers son passé et son présent (qui ne sont dès lors plus qu'une seule et même entité), il accorde sa voix à celle de la « vibration » émise depuis les temps antérieurs par celles qu'il cherche. Ainsi, tel « *le prisonnier* », tels Martin, Romain ou Pierrot, tels encore les personnages de *Comme un vol de papang'*, en faisant se rencontrer et s'embrasser les « extrémité[s] du temps », il provoque un « court-circuit entre le passé et le présent » (*La Prince*, p. 70). En somme, ils réalisent tous, selon leurs manières, cette étrange conjugaison des temps, ils sont tous un peu « tel le caméléon apprivoisé de Fanza » : « l'œil rond et bombé regardant droit devant lui, scrutant anxieusement l'avenir, et l'autre œil se projetant dans la profondeur des siècles, à la recherche de la mémoire des ancêtres » (*CVP*, p. 55).

« *Oraliture* » et « *mélangue* »

Le mouvement repéré entre les plateaux, par le biais des plates-formes discursives est un mouvement de tectonique faisant se mouvoir et s'entrechoquer les différentes

plaques du livre. C'est ce mouvement qui provoque la connexion des espaces et des temps, c'est ce mouvement qui permet l'agencement de l'œuvre en un espace autre que le linéaire, en un espace morcelé et pourtant unifié. Mais, le télescopage des espaces et des temps provoque un autre choc : dans ces jeux de rencontre entre *ici* et *là-bas*, entre *hier* et *maintenant*, se mêlent à leur tour les langues. Ce qui a été, dans l'espace originel déserté, refait surface pour contaminer le présent à habiter. Comme le revendique Nabile Farès, l'écrivain se meut alors en un « *poète d'une nomination antécédente. Mais raptée* » (CO, p. 199), en un « *poète de l'épave* », un « *travailleur infatigable de langue autre* » (p. 196) qui cherche inlassablement « *l'aération de [sa] langue* » originelle (p. 223). Comme le soulignait Jacqueline Arnaud en concluant l'une de ses études portant sur *L'exil et le désarroi* :

La parole est liée à la tradition, à la langue d'un lieu ; l'espace symbolique de l'écriture est susceptible de transfert, de traduction. Le poète exilé d'une culture orale, forcé à la métamorphose, transpose l'oralité en écriture et une langue en une autre, pour lutter contre la dégradation de l'exil en errance.<sup>30</sup>

C'est parce que, dans l'expérience de l'exil, il y a eu métamorphose, parce qu'il y a eu « *subversion* », « *accapuration* » et « *appropriation* » (p. 196) nécessaires d'une langue autre – et donc perte d'une première langue – qu'il y a effectivement « dégradation de l'exil en errance ». « L'écriture est susceptible de transfert, de traduction » parce que, justement, ce n'est pas une langue maternelle qui est *parlée*, mais une langue autre qui est *écrite*. Dès lors, la subversion de l'écriture s'accompagne, en plus d'une subversion formelle et générique, d'une subversion verbale. Ce que cherche le « *travailleur infatigable* », c'est un moyen de faire perdurer dans le présent de son écriture, la *diction* perdue de ses origines ; il cherche, par son écriture, à « Atteindre cette parole qui parle... » (p. 220) :

« C'est ainsi qu'est né, à l'endroit, au lieu même de nos dissimulations, ce poème du chuintement, ce poème du chuintant... De la voyelle qui dissimule notre langue... De la voyelle qui fait persister notre langue. »

[...]

---

<sup>30</sup> Jacqueline ARNAUD, « Exil, errance, voyage dans "L'exil et le désarroi" de Nabile Farès, "Une vie, un rêve, un peuple toujours errants" de Mohammed Khaïr Eddine et "Talismano" d'Abdel Wahab Meddeb », in Jacques MOUNIER (dir.), 1986, *op. cit.*, p. 59.

« Un léger frouissement des lèvres. Comme une lactation. Une recherche de mouvement...là... en vous Et ce š ... Telle est sa dénomination. Ce Chuintement... qui défouit notre langue. »

(Farès, *CO*, p. 222-223)

Nous voyons dans cet extrait des dernières pages du *champ des Oliviers* reparaître la figure de « l'Outre » chère à Farès : de cette peau gonflée liée au ventre maternel, s'écoule le lait des mots anciens. L'aveu de la voyelle cachée *inscrit*<sup>31</sup> dans la langue autre le « *chuintement* » de la première langue. Elle la fait sortir du « gouffre PRODIGIEUX-ENORME » (p. 86) dans lequel elle était enfouie ; elle la *dés-enfouit*. Nous nous souvenons ici des premières pages du livre, et de l'Ogresse qui regardait œuvrer la main de l'homme ayant écrit le premier livre, celui « paru aux Editions du Désert, après un jeûne de quarante jours / quarante nuits de solitude masculine » : le Coran (p. 86). La défiance vis-à-vis de l'écriture (« ce que j'ai toujours détesté, dit l'Ogresse : l'écriture », p. 89) est bien antérieure aux expériences contemporaines. Il ne s'agit pas, par la réactivation du chuintement originel, de ne dénoncer que les maux d'aujourd'hui, mais d'inscrire le mouvement de la diction dans l'histoire de son enfouissement :

Je fus enfantée. ?. Est-ce le mot exact. Je ne puis dire. Car si je pouvais répondre à la question de mon enfantement. Je pourrais répondre à la question de ce qui est la vie même de ma vie : cette abondance de mots par lesquels les hommes, les femmes, les enfants, les jeux des femmes, des hommes des enfants enfantèrent le monde. L'univers du monde et de la terre. Et où. De tout temps. J'ai circulé. Ainsi. Complice et origine des mots par lesquels la sexuelle oralité de ma vie protège en dépit de lui-même l'homme de sa propre mort. De cette mort qui lui fut écrite (révélée) bien après cette naissance infinie d'où vint l'origine du monde. De cette infinité de paroles. De langages. Où viennent mourir tous les livres.

(Farès, *CO*, p. 89)

L'Ogresse est « l'origine PRODIGIEUSE-ENORME du monde » (p. 88). Son royaume est le langage : il est fait de mots vivants, inventés par « les jeux des femmes, des hommes des enfants ». Ce royaume n'est pas « scriptural », mais il est vivant et ouvert, charnel même, empreint d'une « sexuelle oralité ». Or, le livre paru « aux Editions du Désert », la

---

<sup>31</sup> Le titre du dernier mouvement du *champ des Oliviers* d'où est tiré cet extrait est, justement, « *L'inscription* » (XIV, p. 219-225).

première écriture, a figé ce royaume, il l'a détruit : « Ce livre qui détruit mon beau royaume d'ogresse naïve » (p. 88). C'est que, dit l'Ogresse, l'écriture, la fixation des formes et des mouvements, est à l'origine de la perte langagière des choses. Dès lors qu'ils sont posés, figés, les mots dépérissent, pourrissant de l'intérieur. C'est ce qui, par ailleurs, est réaffirmé dans *Mémoire de l'Absent* lors de l'initiation d'Abdenouar par Jidda : « Une perte du sens des choses, de ces multiples sens par lesquels on pouvait lire ou écouter les différents sens des choses » (MA, p. 65). Si une « chose » est « nouée [...] Au talisman exclusif des mots », elle perd la variété de ses sens, elle passe du multiple à l'unique ; elle s'enlise. En effet, l'Ogresse observe l'homme écrire et confirme : « Je regardais et je ne m'apercevais pas que je m'enlissais. Oui. Que je m'enlissais. A chacun de ses mots. Terribles mots. Qu'il traçait. Lui. Ainsi. Perdu dans son jeûne de quarante jours. Quarante nuits » (p. 90). En somme, dit l'Ogresse, écrire son royaume, c'est le figer, or le figer c'est déjà l'anéantir.

Le recours à une forme orale d'écriture, une *oraliture* dont les enjeux *posent la question des langues*<sup>32</sup>, semble alors permettre d'éviter l'enlissement des mots dans la fixité d'une seule langue, d'un seul sens. Un mot qui *chuinte*, c'est un mot ouvert qui résonne dans plusieurs langues, c'est un mot déployé qui se connecte à une pluralité de sens. Un mot qui *chuinte*, c'est par exemple « Abdenouar », jeune homme en exil qui, dans la circulation de son errance, au contact de son histoire, se meut en « *Abd-Nouar* », c'est-à-dire en « *Osmane* », « *le Récitant* » du conte de la Kahéna (MA, p. 162-163). Le glissement du nom du protagoniste de *Mémoire de l'Absent* fait glisser dans ses mouvements les plaques temporelles et génériques du livre : de la narration de l'errance contemporaine dans les rues de Paris, nous passons à la diction d'un conte mythique. Un même personnage est propulsé plusieurs siècles en arrière dans les méandres de son histoire, pour conter – pour *dire* – cette histoire. Par ce glissement de sens, il déborde le cadre spatio-temporel de son présent (au XX<sup>e</sup> siècle, à Paris), pour se retrouver acteur d'une histoire se déroulant dans un espace antérieur (dans les montagnes de l'Awràs, au VIII<sup>e</sup> siècle). C'est la mise en œuvre d'une double « pratique du détour »<sup>33</sup> : un détour nominatif qui rapproche Abdenouar des origines étymologiques de sa nomination, et du même coup, un détour spatial qui le fait voyager par-delà les temps, le rapprochant des origines historiques de son existence. Pris dans ce mouvement tectonique où se croisent et s'enchevêtrent les espaces, le discours prend lui aussi un détour, puisqu'il n'y a alors plus *narration d'une histoire*,

<sup>32</sup> Michel BENIAMINO, « Oraliture », in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), 2005, *op. cit.*, p. 143.

<sup>33</sup> Edouard GLISSANT, 1990, *op. cit.*, p. 83.



mais *diction d'un conte*. Face à « l'Assistance », « Le Récitant cherche sa voix ; écueil du discours promu au délire par-delà les brisures de l'histoire : le Récitant doit porter la voix contre son corps et jeter son chant contre colère ou désespoir des hommes debout devant Kahéna » (p. 149). Déjà, la désignation même du personnage précise le projet à venir : il s'agira de *réciter*, de « porter la voix », de « jeter [un] chant », et par conséquent de se rapprocher d'une forme langagière orale, *où viendra mourir la scripturalité du livre*.

Hormis chez Jean Lods, il y a dans chacune des écritures de notre corpus, un désir de marquer l'oralité de langues<sup>34</sup>. C'est semble-t-il l'expression d'une nécessité, celle de ne pas laisser flétrir au contact d'une autre, une langue et les traditions qu'elle véhicule. Dans *La Quarantaine* par exemple, en pratiquant un détour typographique dans son plateau intitulé « *La Yamuna* », Jean-Marie Le Clézio tente de retrouver « une langue volubile, où les mots se renvers[ent], [ont] un sens différent, la langue des Doms » (p. 188). De même, dans *Comme un vol de papang'*, Monique Agénor pratique ces détours : selon un dispositif scénique similaire à ceux usités dans *La Quarantaine* pour danser et conter la reine Lakshmi-bay (p. 197-205) ou dans *Mémoire de l'Absent* pour conter le mythe de la Kahéna (p. 148-166), Minia, « la jeune conteuse de contes et légendes de l'océan Indien », s'adresse à son auditoire<sup>35</sup>. Les « actes » qui croisent la narration mettent en abyme le récit de Minia, et par ce chassé-croisé tectonique invite la langue, le français, à se formuler autrement au contact de la culture contée, au contact, entre autres, des ascendances malgaches de la conteuse. Il n'y a pas traces du créole réunionnais sous le français, mais il y a davantage mélange de plusieurs langues – nourries par des traces généalogiques – pour ne plus former qu'une seule. C'est ce que Jean-Philippe Watbled, dans sa postface au recueil *Tramayaz*<sup>36</sup> du poète réunionnais Jean-Louis Joubert, a désigné par un « mélange », à savoir, un mélange de deux ou plusieurs langues dans un même espace discursif : « le mélange s'inscrit dans l'acte même d'écriture, il est fondateur. Ce mélange constructeur, ce “mélange”, va bien au-delà des mots, puisqu'il implique les langues mêmes, le créole et le français, et d'autres ankor [*encore*, en créole] ».

C'est ce que fait Agénor, « mélanger », lorsqu'elle fait *chuintier* et chanter son créole, lorsqu'elle mêle également d'autres langues au français. Dans *Comme un vol de*

<sup>34</sup> Chez Jean Lods l'*oraliture* se lit davantage par le biais de la *sonorisation* des procédés cinématographiques (Ch. VI : « Voir “au-delà” »).

<sup>35</sup> Dans chacun des cas, un auditoire fait cercle autour d'un récitant, d'un danseur ou d'un conteur pour écouter l'énoncé d'histoires anciennes (cf. « Dispositif scénique », in Stéphane HOARAU, 2001, *op. cit.*, p. 45).

<sup>36</sup> Jean-Philippe WATBLED, postface de Jean-Louis ROBERT, *Tramayaz*, France, K'A, 2007.

*papang'* et dans *Bé-Maho* (où l'*oraliture* du texte se lit davantage par un jeu de miroirs : c'est parce que les chroniques de Julien Saint-Clair s'affichent explicitement comme une écriture manuscrite que l'autre versant du texte, la narration, marque son oralité), ce mélange se traduit essentiellement par le choix d'un vocabulaire, de tournures et d'expressions langagières propres à l'île. Par exemple, la formulation « marmailles-zanakas » (*CVP*, p. 215), plutôt que de présenter un pléonisme<sup>37</sup>, souligne l'appartenance des enfants à la communauté malgache ; il doit être traduit par : « des enfants malgaches ». Ainsi, plutôt que de se servir d'un vocabulaire et d'une tournure française (nom + adjectif), Monique Agénor choisit de recourir à une composition syntaxique autre. Dans cet exemple, elle mélange créole et malgache, mais de même, par le choix de sa graphie (une *graphie étymologique*), elle garde le lien avec les origines françaises du mot : elle n'écrit pas « marmay »<sup>38</sup>, par exemple, mais elle écrit bien « marmailles ». Sont donc présentes dans cette composition trois langues : le français et le malgache, qui donnent forme à une tournure réunionnaise.

Par ce mélange des langues, Agénor fait acte de diversité, elle acte « *le frottement des cultures* » (*BM*, p. 179) qu'elle cherche à mettre en scène dans ses livres. Dans *Bé-Maho* et *Comme un vol de papang'*, bien sûr, mais aussi dans ses nouvelles :

C'est ainsi qu'Indiens, Malais, Africains et Malgaches crurent reconnaître certains de leurs ancêtres enterrés sous nos pieds. Ancêtres qui, au terme de leurs voyages à travers les océans, auraient participé à la naissance des Seychelles bien avant le colonialisme et l'esclavage.

(Agénor, *Cocos-de-mer et autres récits de l'océan Indien*, p. 126)

Il y a dans l'œuvre d'Agénor, comme le souligne Valérie Magdeleine-Andrianjafitrimo, « inlassablement répétée la volonté de fusion des hommes et des cultures »<sup>39</sup>. Il y a, inlassablement, rappel de la trace originelle – des traces originelles – non seulement par les nombreuses énumérations des origines des personnages, mais surtout par l'incrustation des langues de ces origines dans le discours. Il s'agit pour l'auteure de faire « remonter du puits de sa mémoire tout un passé inconnu et méconnu » (*CVP*, p. 65),

---

<sup>37</sup> « Marmaille(s) », substantif d'origine française, couramment usité au singulier dans le registre courant du créole réunionnais pour désigner un enfant (en français, il ne s'emploie qu'au pluriel) ; « Zanka », terme malgache, désigne également un enfant.

<sup>38</sup> Graphie choisie, par exemple, par Axel Gauvain dans *Kartié-troi-lète* (2006, *op. cit.*), et qui correspond à la « graphie 2001 ».

<sup>39</sup> Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, in Jean-Luc RAHARIMANANA (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 107.

et avec ce passé, de faire resurgir les mots d'hier dans l'agencement d'aujourd'hui, de faire perdurer et de « défendre la langue envers et contre tout » (p. 63)... de défendre une langue faite de bien d'autres langues. C'est donc un mouvement de tectonique qui permet, en un premier temps, de distinguer les plaques culturelles et de marquer la diversité des origines, pour mieux, par la suite, les faire se joindre par frottements langagiers. Ce mouvement est d'ailleurs métaphorisé dans *Comme un vol de papang'* par le ressenti même de Sahòndra dont la propre mère est née à Madagascar et a été déportée à La Réunion, alors qu'elle-même est née et a vécu à La Réunion, où elle a enfanté Minia. Pourtant, ce n'est pas une situation d'*entre-deux* qu'elle semble vivre au quotidien ; elle n'est pas partagée entre des racines malgaches *ou* réunionnaises, mais elle vit *dans* et *au contact de* la diversité culturelle de l'espace qu'elle habite :

Elle se disait métisse. Viscéralement métisse née à La Réunion, dans la vieille case Saint-Denis, rue des Remparts. Si elle était réunionnaise ou malgache, elle s'en foutait. Elle s'en foutait encore plus sur le questionnement de la nationalité. Etre française ou pas. Elle se sentait comme ti-cocktail pays. Sorte d'alambiquage subtil de suc de cannes ou d'alcool de riz, imprégné de saveurs de cannelle, de vanille, de grains de bibasse, de faham, de fleur de muscade. Ne lui demandez pas si elle se sentait plus suc de cannes qu'alcool de riz, elle n'en savait rien. Elle était l'Unique née d'un Tout. Comme les mounes qui l'entouraient : Africains, Malgaches, Chinois, Indiens, Français, aux multiples appartenances, aux multiples ascendances, nés sur le sol réunionnais.

(Agénor, *CVP*, p. 243-244)

L'un des prolongements de cet « alambiquage » culturel est le langage. Il vit, comme en témoigne Sahòndra, par une pratique « de la perte et de la réappropriation »<sup>40</sup>, proposant un assemblage singulier et nouveau des expériences d'hier. Il y a en effet chez Sahòndra un déni de l'« Unique » au profit du « Tout » aux multiples appartenances et aux multiples ascendances. L'identité de l'« Unique » est perdue : il ne s'agit plus de se proclamer *ou* Africain, *ou* Malgache, *ou* Chinois, *ou* Indien, *ou* Français, mais *à la fois* Africains, Malgaches, Chinois, Indiens *et* Français. Le désir de la reine Manzka de « protéger l'identité nationale [malgache] dans sa toute puissance » (p. 62) n'a effectivement pas abouti, mais cela ne veut pas dire pour autant que cette ascendance soit

---

<sup>40</sup> Françoise VERGES et J.-C. Carpanin MARIMOUTOU, 2005, *op. cit.*, p. 61.

morte pour les expatriés : elle vit désormais, « sur le sol réunionnais », d'une manière autre, aux côtés d'autres, dans le discours façonné par les personnages. L'identité malgache, entre autres identités, dans l'œuvre d'Agénor, vit au travers du « mélange ». Il semble donc moins s'agir de déconstruire une langue – en l'occurrence le français – que d'inscrire dans son corps la pluralité de ses traces, que d'acter la multiplicité des présences d'hier et d'aujourd'hui.

Dans sa lecture de l'œuvre d'Agénor, Valérie Magdeleine-Andrianjafitrimo voit dans l'expression de l'interculturalité de l'auteure une marque des « traces de l'esthétique antillaise de la créolité »<sup>41</sup>. Nous nous montrons prudent vis-à-vis de ce point de vue. En effet, des réserves peuvent être émises non pas quant aux affirmations concernant les traces liées à une esthétique antillaise, mais quant au fait que ces traces puissent induire une assimilation de cette écriture à celle des antillais. « Lorsque nous avons interrogé Monique Agénor sur ses rapports avec la “créolité”, rapporte Loriane Drillot-Pédurant, elle a déclaré lui préférer la “créolie”, notion qui lui semble plus appropriée pour définir son identité réunionnaise :

“J'aime ce terme de Créolie, qui à mon avis, nous baigne davantage dans notre état de Créole avec sa langue, son imaginaire, sa manière d'être et de vivre quels que soient ses manques et dérives. En tous les cas, profondément ancré dans la vie de tous les jours.

La Créolité, par contre, représente pour moi une certaine forme de revendication identitaire et linguistique à laquelle s'accrochent les Antillais depuis que Césaire lui avait préféré le mot de “Négritude”. [...] La Créolie, celle avec laquelle je me sens en phase, est faite des rapports que j'ai, moi Créole de La Réunion, avec mon pays, son architecture et ses paysages, avec mon parlé créole, ma cuisine au cari et aux piments et avec les diverses communautés qui forment le kaléidoscope de ma culture. Et ma créolie évoluera, ce que je viens de nommer, sans notions forcées de revendications identitaires.”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, in Jean-Luc RAHARIMANANA (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 115.

<sup>42</sup> Loriane DRILLOT-PEDURANT, « La manifestation des morts et du diable dans *Zoura femme bon dieu* de J-F Samlong et *Comme un vol de papang'* de M. Agénor : une forme de “surnaturel”, de “merveilleux” dans la littérature réunionnaise », in V. MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, J.-C. C. MARIMOUTOU, et Bernard TERRAMORSI, *Démons & Merveilles. Le surnaturel dans l'océan Indien.*, France, Université de La Réunion, 2005, p. 275 (une note précise que ces propos sont « extraits d'une correspondance entretenue avec l'auteure datée de décembre 2000 », n. 16, p. 284).

L'expression « sans notions forcées de revendications identitaires » nous permet de mieux éclairer le *je-m'en-foutisme* de son personnage Sahòndra (« Si elle était réunionnaise ou malgache, elle s'en foutait. Elle s'en foutait encore plus sur le questionnement de la nationalité »), et par ailleurs de mieux éclairer le positionnement même de l'auteure. En somme, nous accordons un certain crédit à la proposition de lecture des traces de la *Créolité* antillaise dans l'écriture de Monique Agénor mais, toutefois, nous tenons à garder une certaine distance à l'égard de cette hypothèse. Certes, l'écrivain n'est pas à l'abri de *l'hallucination d'une lecture*, et les propos que l'auteure tient sur sa propre œuvre peuvent nous induire, volontairement ou pas, en erreur : l'article de Valérie Magdeleine-Andrianjafitrimo montre avec justesse comment Agénor se sert effectivement de référents propres aux imaginaires et aux langues antillaises<sup>43</sup>. Néanmoins, le désir marqué de l'auteure de s'émanciper d'un champ littéraire autre, nous incite à penser le problème de sa *Créolie* publiquement affirmée dans une problématique plus large, à la fois liée et émancipée de celle de la *Créolité*. C'est avant tout un texte produit *par* et *en partie pour* La Réunion que nous lisons (en partie car il se destine également à un lectorat français, et peut-être même antillais). Il s'inscrit donc avant tout dans une perspective india-océane, et non antillaise. Mais, ce qui importe surtout, c'est de constater que par le biais de son positionnement ambiguë vis-à-vis de ses références, l'auteure brouille les frontières entre ces deux espaces créolophones. Alors, si sa *Créolie* est empreinte de *Créolité*, quelle définition lui donner ? Les deux espaces, antillais et réunionnais, pour des raisons essentiellement idéologiques, jouent sur les mots : l'un ne veut pas être assimilé à l'autre, et inversement. Chacun réclamant le droit légitime à une singularité propre à son espace. Mais, dans les deux cas, c'est bien d'un même processus qu'il est question, à savoir d'un processus de créolisation. Et, dans le cas de Monique Agénor, cette créolisation s'opère, aussi, dans un rapport intertextuel. L'auteure a probablement lu Chamoiseau, Constant, et bien d'autres, intégrant leurs particularités pour les faire siennes, prolongeant ainsi le mouvement de créolisation de sa *Créolie*. C'est ce qui conduit Valérie Magdeleine-Andrianjafitrimo à dire que cette écriture « va puiser aux sources d'une autre francophonie »<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Valérie Magdeleine-Andrianjafitrimo s'appuie essentiellement sur des éléments formels qui constituent selon elle des « antillanisms », comme par exemple l'utilisation chez Agénor du terme « ti-moune », propre au créole antillais, plutôt que « domoun », terme réunionnais, ou encore « à l'embrumie », au lieu de « brine » ou « tit brine », etc. (Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, in Jean-Luc RAHARIMANANA (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 111-112).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 104.

Nous retenons par conséquent de cette proposition qu'il peut effectivement avoir chez Agénor, comme d'ailleurs chez nos autres auteurs, une interculturalité qui ne se ferme pas aux seuls espaces investis dans les textes (La Réunion, Madagascar et la France continentale dans le cas d'Agénor), mais qui passe aussi par une intertextualité : « Cette interculturalité, c'est avant tout l'espace de l'intertextualité, revendiquée ou implicite, l'intersubjectivité de la rencontre d'un écrivain avec un univers littéraire qui lui sied mieux que le sien pour se dire elle-même et dire son île, sa culture »<sup>45</sup>. Nous avons par exemple constaté que le recours dans *Comme un vol de papang'* à la fable de Jean de La Fontaine (« Le Geai paré des plumes du Paon ») répondait à un besoin précis. A savoir, celui pour l'auteur de préciser les enjeux de son discours en s'appuyant sur un texte déjà signifiant pour le lecteur : le lecteur n'ayant pas connaissance de l'environnement de La Réunion, mais ayant connaissance de la fable de La Fontaine, sait que le Geai est un usurpateur qui se sert des appareils du Paon pour se mettre, illégitimement, en valeur. Cette référence permettait également de mettre en lumière des éléments d'une culture locale *a priori* non signifiante pour un lecteur ne connaissant pas La Réunion : le texte est traduit en créole réunionnais et renvoie au *papang'*, rapace endémique de l'île. S'appuyer sur un classique de la littérature française permet ainsi non seulement de faire une mise en abyme pédagogique de la langue locale (le lecteur peut comparer la traduction de l'une des écritures possibles du créole réunionnais avec le texte original), mais aussi de préciser des éléments de la culture et de l'imaginaire locaux. Par conséquent, le renvoi à un texte littéraire national permet de poser et de clarifier la situation et les enjeux du livre.

Mais ne lisons-nous pas dans cette fable, également, les premières traces de la littérature réunionnaise écrite en créole ? La proposition de l'auteur de traduire une fable de La Fontaine rappelle en effet le premier ouvrage publié à La Réunion en langue créole : les *Fables créoles* de Louis Héry (1828)<sup>46</sup>. Déjà, cet ouvrage s'inscrivait dans une perspective interculturelle et intertextuelle, puisque la démarche y était, par « un travail de créolisation »<sup>47</sup>, de transcrire et d'adapter des fables de La Fontaine à l'univers réunionnais<sup>48</sup>. La traduction d'Agénor renvoie donc à un double *dehors* littéraire : ni

---

<sup>45</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>46</sup> Louis HÉRY, *Fables créoles dédiées aux dames de l'île Bourbon*, France (Réunion), Imprimerie Lahuppe, 1828.

<sup>47</sup> Carpanin MARIMOUTOU, « François Chrestien et Louis Héry : deux pratiques des fables dans l'océan Indien au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. », in *Etudes créoles*, 2004, *op. cit.*, p. 97.

<sup>48</sup> Cet ouvrage a eu un grand succès éditorial, ce qui fait remarquer à Carpanin Marimoutou : « Ce succès éditorial montre que les fables créoles correspondaient, sinon à une véritable demande sociale, du moins à une certaine attente liée au fait que, pour la première fois, une langue jusque-là orale se confrontait à un

précisément français, ni précisément créole mais, comme pour les origines énumérées dans *Comme un vol de papang'*, à la fois français et créole. Faisant à la fois partie du patrimoine imaginaire local et national, les fables de Héry et de La Fontaine marquent déjà une interculturalité entre créole et français.

En somme, le « mélange » passe chez Agénor par un mélange des langues, mais aussi par un mélange des référents et des traces laissées par ces référents : la traduction qu'elle propose fait se rencontrer des textes français et créoles déjà existants et déjà signifiants, faisant ainsi se confondre dans ce télescopage intertextuel les univers propres à chacune de ces deux références. En ce sens, les renvois implicites et/ou explicites des auteurs au dehors de leurs textes et de leurs univers référentiels et imaginaires correspondent peut-être à une manière de participer à la déconstruction d'un sens, au profit d'autres :

Au dessus du monde. A ce lieu Où je découvre tant d'éléments épars dans les  
langages Que je ne sais plus à quelle langue me fier. La mienne. Celle des autres.  
Celle de tous les autres.

Est-on l'auteur de sa propre langue ? Comme une question que je pose à  
l'incidence du

Oui. Est-on l'auteur de sa propre langue ?

(Farès, *CO*, p. 53)

Cette question posée par Farès à « l'incidence du [monde et de l'écriture] »<sup>49</sup>, de la surface du monde et des lignes de l'écriture – ou de la surface de l'écriture et des lignes du monde – renvoie à ce « Tout » mentionné par Agénor : la langue ne nous appartient pas, pas plus qu'elle n'appartient à d'autres, elle est à la fois *sienne* et « celle de tous les autres ». Ainsi, pour les auteurs, avoir recours à d'autres textes (mais peut-être aussi à d'autres formes artistiques), lancer des *lignes de fuites* vers l'extérieur des textes, ne serait-il pas une manière de se construire un réseau de référents diversifiés, représentatif du langage ? Il ne semble pas avoir un imaginaire qui soit propre à ces auteurs, puisqu'ils semblent davantage être la somme des réseaux de références langagières, imaginaires et culturelles qu'ils mettent en œuvre par les mouvements de tectoniques. En somme, ils

---

genre ancien rendu prestigieux par l'appareil scolaire. Mais surtout, pour la première fois, les univers créoles se voyaient mis en scène par et pour eux qui en faisaient partie et en définissaient les normes et la légitimité, dans une langue produite par cet univers ». *Ibid.*, p. 94.

<sup>49</sup> Nous entendons « incidence » dans son second sens : « Rencontre (d'une ligne, d'un corps et d'une autre ligne, d'une surface, etc.) », *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, *op. cit.*, article « INCIDENCE », p. 1285.

seraient une sorte de *ti-cocktail né d'un Tout* et d'une diversité culturelle, certes, mais aussi d'une diversité artistique.



## CHAPITRE VIII. *Crises : les épreuves du livre francophone contemporain*

Je pense à mes sœurs, entre la folle et le tuberculeux. Il expire peut-être à cette minute précise. Au fond de la boutique gît un rasoir ; pour un peu, la tête roule à mes pieds, la tête du marchand... N'y a-t-il que le crime pour assassiner l'injustice ? Mère, je me déshumanise et me transforme en lazaret, en abattoir ! Que faire de ton sang, folle, et qui te venger ? C'est l'idée du sang qui me pousse au vin...

KATEB Yacine, *Nedjma*.

### *Lignes de fuite*

#### *Les mots du dehors*

*Oraliture, mélangue* et mise en œuvre d'un discours au *présent antérieur* participent, selon des trajectoires croisées, à la modulation de langages qui tentent de proposer une autre manière de concevoir le rapport au livre, d'*entredire*<sup>1</sup> les maux liés aux histoires passées et présentes, de les écrire de manière transversale *entre* les espaces investis, et non pas uniquement en leur dedans, pour les seuls lecteurs du dedans. Les mouvements tectoniques repérés entre oralité et écriture, entre les mots qui chuintent et ceux qui se lisent, entre les langues qui s'entrechoquent et se mêlent, entre les temps et les espaces aussi, déplacent sous l'effet des frictions les enjeux de l'écriture, les ouvrent à la différence (et non aux contradictions) : le livre ne reflète pas la diversité du monde, mais il se connecte à chacun des éléments de cette diversité pour la faire sienne. Ainsi, à la tectonique des plates-formes, des plateaux et des plaques, il semble falloir prendre en

---

<sup>1</sup> Nous nous référons au titre de l'ouvrage édité par Martine Mathieu-Job : *L'Entredire francophone (op. cit.)*.

compte un autre type d'interaction : celui des connexions des textes à leur dehors, que celui-ci soit littéraire ou, plus généralement, artistique<sup>2</sup>. Par exemple, le recours chez Farès à un *processus créatif* proche de celui appliqué par les peintres et écrivains Surréalistes est un intertexte, comme l'est également la « ballade du prisonnier », « sorte de “ballade” compensatrice » qui se propose de relire et réécrire celle de François Villon et qui se termine de manière explicite par la citation : « “Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre” » (CO, p. 51-52)<sup>3</sup>. Également, dans l'expérience du cafetier du *champ des Oliviers*, « L'Entrée en acte » (p. 56) de « Plusieurs êtres du Théâtre et de la Littérature » (p. 55) est une manière de se connecter au dehors : Don Juan, Arlequin, Tisbée, etc. De même que chez Farès, il existe dans les œuvres de chacun des auteurs des références explicites soit à d'autres textes, soit à d'autres formes artistiques : comme nous l'avons vu chroniques, contes et chants, par exemple, permettent de rompre la littérarité des textes pour leur conférer une forme d'oralité. Ces points d'accroches, ces *lignes de fuite* qui s'échappent des textes, permettent de lire à un niveau autre que littéraire l'errance des voix en présence. Dans chacun des textes elles symbolisent la diversité des rencontres, des échanges, et des influences, et nous verrons que parmi ces influences comptent également le cinéma, la peinture et d'autres arts iconographiques.

Ainsi, comme les personnages se perdent entre une pluralité de rives temporelles et spatiales, le langage erre lui aussi entre une pluralité d'expressions et de formes artistiques. Il semble s'agir là de l'un des symptômes d'écritures qui confirment leur refus du cloisonnement, et qui, en plus de transgresser des frontières imaginaires en circulant entre les cultures, transgressent des frontières normatives et génériques en circulant entre les arts. L'écriture, comme les personnages, est en exil : elle s'échappe du livre, lançant des ponts entre ses enjeux propres (ce qu'elle veut signifier) et ceux d'autres œuvres (qui sont déjà signifiantes), que ces autres œuvres soient littéraires ou non. En somme, comment l'écrivain jette-t-il des lignes à travers les temps et les espaces ? Comment jette-t-il des

---

<sup>2</sup> Pour une lecture plus large des enjeux de l'intertextualité dans les littératures francophones et de la manière dont elle permet « aux écrivains comme aux lecteurs de passer les frontières en tous sens », nous renvoyons à la lecture de : Martine MATHIEU-JOB (dir.), *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, France, Pessac, 2003 (p. 9).

<sup>3</sup> Nous distinguons bien les deux types d'intertextes présentés là : contrairement à la référence à Villon, les références aux Surréalistes ne relèvent peut-être pas d'une démarche volontaire de l'auteur. Toutefois, ces deux références peuvent appeler chez le lecteur ce que Barthes a désigné par « *un souvenir circulaire* », traduisant ainsi son « impossibilité de vivre hors du texte infini » : le livre fait sens de manière autonome dans la vie du lecteur (Roland BARTHES, « Inter-texte », in *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1994 (1973), p. 107).

lignes à travers les arts symptomatiques de ces temps et de ces espaces ? Comment, par le jeu des références à leurs dehors, les textes parviennent-ils à faire sens autrement ?

Dans les dernières pages du *Bleu des vitraux* de Jean Lods, le narrateur-enfant, fuyant de force après le douloureux départ de sa mère, à la manière du « Roi des Aulnes » (p. 162-163), se voit mourir dans les bras de son père : « Le père terrifié éperonne son cheval / Il tient dans ses bras l'enfant haletant / Atteint sa demeure, épuisé, en détresse. / Dans ses bras l'enfant était mort » (p. 163). Ce n'est pas tant la situation que le ressenti du personnage qui est exprimé par cette référence métaphorique. Le renvoi intertextuel au texte de Goethe permet de souligner la force du ressenti en renvoyant le lecteur à une expérience poétique puissante, exprimant une situation assimilable à celle narrée. Mais ces références, dans l'œuvre lodsienne, renvoient aussi au dehors de l'espace littéraire<sup>4</sup> : nous avons vu comment Jean Lods pouvait lui aussi avoir recours à un *processus créatif* autre que littéraire, cinématographique, pour *animer* certaines de ses séquences narratives. Cela relève dans son œuvre d'une technique d'écriture qui se complète par de nombreuses références au cinéma. Ainsi, en plus que de servir d'outil pour travailler le texte, le cinéma apparaît dans l'œuvre lodsienne pour préciser des éléments discursifs, et notamment pour affiner des portraits. La *ligne de fuite intertextuelle* devient un élément à part entière du vécu du personnage, puisqu'elle prolonge son errance *au-delà* du livre, *au-delà* du seuil littéraire.

Dans *Le Bleu des vitraux* par exemple, dressant le portrait d'un personnage qu'il vient de rencontrer (un déménageur qui l'a aidé à vider la maison de sa défunte mère) Yann, le narrateur, pour nous le décrire se réfère à deux films : « Il ne fit aucun commentaire [...], ce Polonais que son imperméable serré à la taille et son chapeau de feutre mou cerclé d'un ruban noir déguisaient en un personnage de *Scarface* ou du *Faucon maltais* » (p. 21). Puis encore, lorsqu'il apprend, enfant, que sa mère aurait un amant, il s'interroge tout en tentant de se rassurer : « Comment est-il, cet inconnu sans visage et sans nom ? Pour me prendre ma mère, il doit être irrésistible. Il doit avoir quelque chose de

---

<sup>4</sup> Notons également que, repoussant les limites de ce *dehors*, Annick Gendre voit dans la référence au « Roi des Aulnes » une « allusion au motif [d'une] tradition hindoue » : « Sa citation opère comme une prière. La tentation est grande d'enrichir la lecture de la fin du récit d'une allusion au motif que la tradition hindoue nomme la "retraite dans la forêt" du père et du fils. Le traitement de la mort du père ainsi que la relation entre les personnages offrent en effet des résonances troublantes à cette étape dite en sanskrit du *vānaprastha* » (*op. cit.*, p. 118). Il s'agit là d'une hypothèse à l'égard de laquelle Annick Gendre se montre prudente, toutefois il nous a semblé pertinent de souligner que, chez Lods, le recours à un texte appartenant au registre de la littérature allemande, dans le contexte de l'œuvre, pouvait faire s'ouvrir la lecture à un texte du sanskrit... C'est semble-t-il là, à un niveau interprétatif certes, une marque supplémentaire d'ouverture aux espaces européens et india-océaniques.

Clark Gable dans *Autant en emporte le vent*, ou de Gary Cooper dans *Les trois Lanciers du Bengale* » (p. 130). Ces icônes cinématographiques fonctionnent sur le même principe que la référence intertextuelle : elles constituent une ligne de fuite permettant de tendre un fil entre le texte et son dehors, et par conséquent de produire une image plus forte, car déjà signifiante, de la situation ou du portrait. L'écriture ne se ferme pas au seul domaine littéraire, mais s'exile à son tour, forçant des points de contact avec d'autres domaines artistiques. Ce qui peut encore se lire, plus généralement, dans *Quelques jours à Lyon* par exemple, où cette fois l'auteur précise le portrait d'une femme en se référant à l'une des toiles de Klimt, *Danaé* (p. 182).

Cette démarche se retrouve également de manière récurrente dans *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine*, sans toutefois déborder du cadre littéraire. A de nombreuses reprises l'auteur fera référence, pour préciser des portraits ou des situations, ou bien encore la nature de l'exil de ses personnages, à des auteurs et des textes poétiques tout aussi signifiants pour le lecteur : Rimbaud, Baudelaire, Longfellow, etc. Chacune de ces références est nommée au début de *La Quarantaine*, comme pour accentuer le caractère des personnages : comme un Rimbaud ils disparaissent, comme un Baudelaire ils fuient sur une île lointaine, comme un Longfellow ils expriment les maux de déportations<sup>5</sup>. Mais, ce n'est pas tant le discours du livre qui est assimilable à ces expériences sur lesquelles s'appuie l'auteur, que le parcours de ses *auteurs-référents*. *La Quarantaine* s'ouvre en effet sur une rencontre fortuite, dans un café à Paris, avec Rimbaud. Léon, le narrateur principal du roman dira de cette rencontre : « Maintenant je le comprends. C'est dans le bistrot de Saint-Sulpice, un soir de l'hiver 1872, que tout a commencé. Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu » (p. 24). Les voix de *La Quarantaine* se réfèrent tant à la vie de Rimbaud qu'elles mettent en scène (en tant que personnage dans la fiction), qu'à sa production poétique. D'ailleurs, se référant à la vie du poète, Léon dira au sujet de l'autre Léon, son ancêtre : « Déjà Paris est trop étroit pour lui », c'est pourquoi, comme

---

<sup>5</sup> Soulignons que, comme Longfellow a conté la déportation des Acadiens d'Amérique dans son poème *Évangéline* (1847), Le Clézio conte celle des Doms de l'Inde dans *La Quarantaine*... Toutefois, même s'il n'y a pas de renvois explicites à ce texte de Longfellow de la part de Le Clézio, la présence de cet auteur américain rappelle que ces deux histoires dessinent des lignes parallèles : l'amour de Léon pour Surya n'est pas sans rappeler « l'amour pur et fidèle qu'éprouve Évangéline pour Gabriel [...]. Évangéline est porteuse d'un flambeau de l'amour et de l'espoir éternels, non seulement pour les descendants des Acadiens victimes de la Déportation [1755], mais pour ceux et celles qui cherchent désespérément un sens à une existence vide », ou plus exactement, comme dans le cas des *coolies*, à une existence *vidée* par les affres de la déportation... Barbara LEBLANC, « Évangéline as Identity Myth / Évangéline (mythe d'Acadie) », in *Femmes et Traditions / Women & Traditions*, Folklore Studies Association of Canada, Canada (Québec), disponible à l'adresse : <[http://www.cyberacadie.com/acadie\\_evangeline.htm](http://www.cyberacadie.com/acadie_evangeline.htm)> (2007).

Rimbaud, il éprouve le besoin de partir, de fuir l'étroitesse de la ville (p. 26). Ce départ se fera d'abord de manière *ontologique*, par le biais de lectures :

[...] il lit les poètes, Richepin, Heredia, Baudelaire, Verlaine, des vers de Rimbaud, recopiés par Jacques dans les numéros de La Vogue – *Les effarés*, *Les chercheurs de poux*, *Les assis*, le sonnet des *Voyelles*, et dans l'anthologie de 1888, *Le dormeur du val* [...]. Dans *Les poètes maudits* que M. Maureau avait acheté à sa parution, il avait recopié *Le bateau ivre* sur son cahier d'écolier, et c'était comme une prière qu'il récitait chaque soir. Et les poèmes défendus de Baudelaire, qu'il avait lus le dernier printemps, en classe de rhétorique. *Femmes damnées*, *Les litanies de Satan*, *L'ennemi* :

Ô douleur ! Ô douleur ! Le temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

(Le Clézio, *LQ*, p. 28)

Puis il citera encore *Birds of Passage* de Longefellow, des vers de Baudelaire (p. 29), de Verlaine (p. 44), etc. autant de références qui se dilueront tout au long du texte, et qui auront pour fonction de préciser la nature de son sentiment. Il est *ici*, à Paris où pour lui « la ville est étroite » (p. 28), mais c'est ailleurs qu'il voudrait être, comme Rimbaud : « Ces vers qui ne s'adressaient qu'à lui, rien qu'à lui, l'enfant en exil dans les rues de Paris, rêvant depuis toujours au retour, à l'île natale » (p. 44). Ces références intertextuelles sont autant de « prières » qui permettent de scander l'*intérieurité* et l'*extériorité* de l'exil ressenti : alors que l'*intérieurité* ontologique de l'exil est figurée par les textes cités (« Le temps mange la vie... »), l'*extériorité* est figurée par l'expérience même des poètes. Comme Rimbaud qu'il fait apparaître dans la narration en le mettant en scène (à nouveau dans « *L'empoisonneur* », p. 31-50), il errera entre les ports de Marseille et d'Aden, devenant « le Disparu » qu'a été le poète. Et la confusion nominative qu'il y a entre les deux Léon (le narrateur du XX<sup>e</sup> siècle et l'ancêtre, chroniqueur du XIX<sup>e</sup> siècle) affirmera ce double mouvement d'exil : « Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l'*autre* Léon, celui qui a disparu pour toujours [...] » (p. 20). Cette profusion de références intertextuelles a donc pour but de préciser la nature de l'exil en se référant non seulement à des textes, mais encore à des expériences biographiques réelles. Le lecteur sait ce que vivent les deux Léon, parce que le lecteur sait ce qu'ont vécu Rimbaud et les autres poètes auxquels ils renvoient.

D'une autre manière, de nombreuses allusions au *Robinson Crusoe* de Defoe<sup>6</sup> viendront également préciser cet état. En ayant recours à cet archétype littéraire internationalement connu et, de fait, signifiant pour le lecteur, Le Clézio précise la situation de chacun de ses narrateurs. L'auteur ne s'appuie donc pas sur le texte de Defoe pour asseoir les bases narratives de ses romans mais, par quelques allusions éparses dans chacun des trois textes, il renvoie le lecteur à une expérience déjà marquante : ses trois *chercheurs d'or* sont coupés du monde dont ils sont originaires et se retrouvent errant sur des îles dont ils ne maîtrisent pas les codes. Néanmoins, que ce soit dans *Le Chercheur d'or*, le *Voyage à Rodrigues* ou *La Quarantaine*, il ne s'agit pas à proprement parler de *robinsonnades*, mais plutôt de situations assimilables qui peuvent être éclairées par le biais de cette référence. Les personnages sont d'ailleurs conscients de leur état et font eux-mêmes explicitement référence, dans leurs discours respectifs, à Robinson (ce qui permet par ailleurs à l'auteur de souligner leur lucidité).

A titre d'exemple, Léon, le chroniqueur de *La Quarantaine*, propose au lecteur un portrait stéréotypé de son frère, portrait qui lui permet ainsi de décrire au lecteur les conditions de vie sur l'île : « [Jacques] a l'air épuisé. Avec sa barbe mal taillée, ses cheveux trop longs collés sur son cou, sa chemise déchirée et ses souliers gris de poussière, il ressemble à Robinson sur son île » (p. 209). De même, c'est la comparaison avec cette figure littéraire se rapportant à la thématique de l'exil qui sera usitée dans *Voyage à Rodrigues* et *Le Chercheur d'or*. Alexis, le narrateur du *Chercheur d'or*, pour préciser son sentiment et sa solitude, se compare de manière autonome avec le personnage de Defoe : « Je suis seul maintenant comme Robinson sur son île » (p. 71). Par là même, il transforme la perception que l'on pouvait avoir de lui, comme celle de son environnement : « Ferdinand l'appelle Vendredi, pour se moquer de nous, et moi, il m'a surnommé l'homme des bois [...] » (p. 18). Denis, son ami d'enfance, est assimilé au compagnon de Robinson, et lui-même à « l'homme des bois », rappelant ainsi son caractère farouche et solitaire. Dans ce cas l'auteur semble d'ailleurs davantage se référer au texte de Tournier<sup>7</sup>, contournant ainsi la dichotomie raciale et subjective marquée dans le texte de Defoe, puisque la similitude du narrateur et de Robinson se lit par le prisme de l'assimilation de son *compagnon* à Vendredi (dans cet exemple, seul Vendredi est distinctement nommé). En outre, la part de dérision que nous pouvons relever au travers de ces qualificatifs devenus moqueurs (Ferdinand se sert de ces références pour railler Alexis et Denis) permet

<sup>6</sup> Daniel DEFOE, *Robinson Crusoe*, Londres, W. Taylor, 1719.

<sup>7</sup> Michel TOURNIER, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

d'appuyer le caractère à la fois évident et pourtant incongru de la comparaison : dans chacun des livres, les personnages ne sont pas seuls, isolés sur une île déserte, mais davantage, ils se sentent isolés dans un lieu déjà habité. Les exils dans ces textes ne sont par conséquent pas assimilables qu'à des robinsonnades, puisque cette référence textuelle permet seulement d'exprimer des ressentis et de clarifier des situations. En effet, comme l'a souligné Madeleine Borgomano au sujet de cette présence dans *La Quarantaine* :

C'est peut-être qu'il s'agit là d'une relation presque trop évidente, qui n'a pas besoin d'être dite pour s'imposer au lecteur, d'un « architecte », presque d'un genre. *La Quarantaine* se donne bien, après tant d'autres, comme une variation sur l'histoire de Robinson. Certes, il n'y a pas de naufrage, mais une épidémie, Robinson n'est pas seul, mais les passagers n'en sont pas moins enfermés dans l'île et réduits à la vie sauvage. Entre les deux groupes, les blancs et les « coolies indiens », passe « une ligne imaginaire » (143) qui sépare « deux mondes » selon les mêmes critères raciaux que ceux qui distinguaient Vendredi de Robinson. Sans devenir par inversion, comme le roman de Tournier, l'histoire de Vendredi, *La Quarantaine* est l'histoire d'un homme qui opte pour le « côté des parias ». <sup>8</sup>

La référence est explicite, confirme Madeleine Borgomano, « presque trop évidente ». Elle ne relève donc pas d'un mimétisme intertextuel qui consisterait en une réécriture de l'archétype littéraire mais, ajoutée aux autres (Rimbaud, Baudelaire, Longfellow, etc.) elle permet de tisser une toile intertextuelle renvoyant à une pluralité d'expériences particulières, toutes signifiantes. Chacune des *citations* qui participe au maillage de la toile intertextuelle<sup>9</sup> rappelle au lecteur que l'exil n'est pas ontologique *ou* géographique, mais bien ontologique *et* géographique. Et, comme il existe une multitude d'expressions de ce thème dans la littérature, il en existe une multitude tout aussi variée dans ce seul roman ; comme, d'ailleurs, il en existe encore une multitude dans l'ensemble de l'œuvre leclézienne. En outre, Claude Cavallero (en se rapportant à un texte de Claude

---

<sup>8</sup> Madeleine BORGOMANO, « *La Quarantaine* de Le Clézio et le vertige intertextuel », in *Cahiers de Narratologie*, n° 13 « Nouvelles approches de l'intertextualité », France (Nice), Revel@Nice - CIRCLES, <<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=317>>, sept. 2006 ; afin de prolonger la lecture concernant ce sujet, nous recommandons également l'article de : Bénédicte MAUGIERE, « Le Mythe de Robinson revisité par Tournier et Le Clézio », in *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala/Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 463-474.

<sup>9</sup> Nous renvoyons à un second article de Madeleine Borgomano : « La stratégie de l'araignée : hors texte et dissémination », in Jacqueline LEVI-VALENSI, Piroska SEBE-MADACSY et Kálmán BENE (dir.), *Nouvelles tendances en littérature comparée* (vol. 2), Hongrie, Juhasz Gyula Tanarképző Főiskola, 1996, pp. 27-33.

Bonnefoy<sup>10</sup>), constate que « le travail de l'écrivain semble supposer une sorte d'exil – exil du regard, exil des mots »<sup>11</sup>, qui le conduit à s'inscrire dans un système de « pensée *alternantive* », c'est-à-dire, « une pensée en quête du multiple, ouverte au processus du métissage »<sup>12</sup>. En s'appuyant sur les textes de Le Clézio influencés par – ou *retranscrivant*<sup>13</sup> – la culture amérindienne (*Hai, Les Prophéties de Chilam Balam, Relation de Michoacán, Le Rêve mexicain*, etc.) Claude Cavallero stipule que l'intertextualité de l'œuvre correspond à un besoin d'accorder ses mots propres à ceux d'autres communautés (imaginaires, littéraires ou autres) :

L'importance accordée [dans l'œuvre de Le Clézio] à la création collective par la communauté dans la culture amérindienne conduit à poser une autre question : faut-il déceler dans cette attitude participative l'origine de l'approche intertextuelle et dialoguée de la création littéraire mise en œuvre par Le Clézio ? Sans doute l'expérience panaméenne contribue-t-elle à valider symboliquement l'écriture de textes à plusieurs voix narratives [...].<sup>14</sup>

D'une manière détournée, « l'approche intertextuelle et dialoguée » du corpus amérindien fait rhizome avec notre triptyque india-océanique. D'un côté il s'agit de proposer un discours se rapportant à des amérindiens, de l'autre à des ancêtres généalogiques (et à des indiens), mais dans chacun des cas ce sont des « lieux chargés d'une mémoire silencieuse mais vivante »<sup>15</sup> qui s'emplissent d'une pluralité de voix. Les renvois ne sont pas les mêmes, mais nous constatons que la démarche est identique : faire cohabiter dans un même espace la diversité des voix rencontrées, qu'elles soient mémorielles ou bien artistiques. Dès lors, la mise en œuvre de ces *constellations* de références intertextuelles assure la possibilité pour les textes de pouvoir s'amarrer entre eux, de pouvoir mêler la multitude des *lignes de fuite* qu'ils se lancent les uns vers les autres. Enfin, ces constellations que nous avons relevées dans le champ poétique et littéraire se retrouvent sous bien d'autres formes dans l'œuvre de Jean-Marie G. Le Clézio.

---

<sup>10</sup> *Ndla* : Yves BONNEFOY, « Le reflet de notre monde », in *Les Nouvelles Littéraires*, 2337, avril 1973, p. 5.

<sup>11</sup> Claude CAVALLERO, « J.-M. G. Le Clézio ou l'Écriture transitive », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, vol. 20, n° 2, automne 2005, p. 22.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>13</sup> Ce qui suppose donc la présence d'autres voix...

<sup>14</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 24.



### *Les constellations*

Dans *La Quarantaine*, Comme une « musique des sphères », comme un « chant de l'espace » (p. 26) les constellations permettent de déployer l'imaginaire dans l'immensité des temps et des lieux investis *et* à investir par le langage. Paris, Marseille, Aden, Plate et Maurice sont autant d'espaces traversés en des temps différents par différents personnages. Il faut encore ajouter à cette liste les noms d'autres lieux, formant dans le discours non plus des lignes de fuite réelles (c'est-à-dire effectivement prolongées dans le parcours des personnages), mais, toujours pour les personnages, des *horizons d'attente* : Maurice d'abord, dont les exilés de Plate ne perçoivent que la ligne au bout de l'horizon, sans jamais pouvoir l'atteindre, mais aussi « Delhi, Bangkok, Bruxelles, Rio, Dakar » (p. 26), etc. Comme dans ce livre Léon dévoilait ses pléiades de poètes et « Jacques disait [à sa femme] le nom des constellations » (p. 34), les narrateurs des autres textes de Le Clézio, par le biais de leurs lectures et de leurs désirs, diront au lecteur le nom des constellations qui les animent. Dans *Le Chercheur d'or* par exemple, ces constellations prennent des formes diverses et variées. Elles se composent des « cartes, des documents, des grilles » utilisés pour la quête du trésor (p. 334), mais aussi :

- des « grands marins » et des « voyageurs extraordinaires » : « Cook », « Drake », « Magellan », « Tasman », « Biscoe », « Wilkes », « Marco Polo », « Soto », « Orellana », « Gmelin », « Mungo », « Park », « Stanley », « Livingstone », « Prjevalski » qui sont autant de lignes jetées en direction des « Indes », de « l'Océanie », de « l'Amérique », des « îles de la Sonde », du « pôle Sud », de la « Chine », de la « Sibérie », etc. (p. 51) ;
- des « noms des navires, les plus beaux noms du monde » : « le *Zodiaque* », « le *Fortuné* », « le *Vengeur* », « le *Victorieux* » de La Buse, « le *Galderland* », « la *Défense* de Taylor », « le *Revenant* de Surcouf », « le *Flying Dragon* de Camden », etc. (p. 107) ;
- des noms des baies et des îles où ont vogué ces navires : « la baie de Diego Suarez, la baie de Saint Augustin, la baie d'Antongil à Madagascar, l'île Sainte-Marie, Foulepointe, Tintingue. Les îles Comores, Anjouan, Maheli, Mayotte. L'archipel des Seychelles et des Amirantes, l'île Alphonse », etc. (p. 108) ;

- ou encore des noms des étoiles : « Le Scorpion, Orion et la silhouette légère du Petit Chariot », « le navire Argo », « le Petit Chien, la Licorne », les « Pléiades » – « Alycone, Electre, Maïa, Atlas, Taygète, Mérpe... », etc. (p. 159-160) ;
- et de bien d'autres litanies, tels que des mots appris lors de dictées avec « Mam », la mère ; des noms d'arbres, de plantes ou de lianes désignées par Denis, le compagnon d'enfance ; des titres de livres, des noms d'auteurs, des noms de revues, des publicités d'époque, des termes anglais, etc.

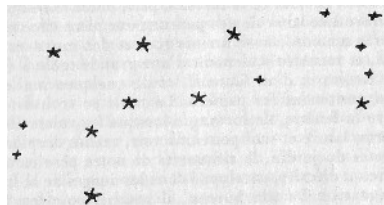
Chacune de ces séries présentées et ponctuant le texte sont autant de constellations qui répondent aux désirs d'un narrateur toujours « à la recherche d'images, de noms, pour nourrir [son] rêve de la mer » (p. 106). Elles se rapportent toutes à ses rêves de départ vers un au-delà figuré par « la mer ». Ainsi, ces énumérations ponctueront le livre, affirmant sans cesse qu'il y a autant de possibilités de départs (de *lignes de fuite*) que de destinations possibles (d'*horizons d'attente*). Ces *lignes* et ces *horizons*, ces « images » et ces « noms », sont à la fois géographiques *et* imaginaires : « ce sont des noms magnifiques, ils sont pour moi comme les noms des étoiles, comme les dessins des constellations » (p. 51).

Dès lors, par le biais de ces innombrables constellations, se tissera une toile stellaire, au gré des étoiles et des noms, reliant entre elles les lignes de fuite de chacune des œuvres. Alexis, le protagoniste du *Chercheur d'or*, dans un moment de lucidité prononcera une parole portant « une signification particulière, [celle de] l'inquiétude sourde qui précède les métamorphoses » (p. 73), et comprendra : « C'est peut-être pour cela que, plus tard, je garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du navire Argo » (p. 63-64). C'est donc en contemplant le « plan du ciel », les constellations, qu'il prend conscience des enjeux de ce qui y est écrit. L'allusion faite dans cet extrait se réfère à la compréhension qui se fera bien plus tard dans la narration<sup>16</sup>, mais ce « plus tard » ne peut-il pas aussi renvoyer au *Voyage à Rodrigues* ? Le navire Argo qu'il contemplait et qu'il dessinait enfant se retrouvera sous une forme similaire dans le récit, lorsque son petit-fils se retrouvera à sa place, à

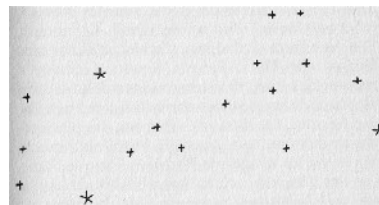
---

<sup>16</sup> « Mais ces étoiles sont vivantes, éternelles, et la terre au-dessous d'elles suit leur dessin. Ainsi, dans le firmament, où nulle erreur n'est possible, est inscrit depuis toujours le secret que je cherchais. Sans le savoir, je le voyais depuis que je regardais le ciel, autrefois, dans l'Allée des Etoiles » (*COR*, p. 335).

Rodrigues, sur « l'un des lieux les plus proches du ciel » (*VR*, p. 68). Voici ce que nous livrent les narrateurs du roman et du récit :



(Le Clézio, *COr*, p. 69)



(Le Clézio, *VR*, p. 69)

Deux dessins figurant une même constellation se retrouvent dans chacun des deux textes, les plaçant tous deux sous un même ciel. Mais encore, certaines constellations de noms, similaires à celles citées ci-dessus, s'y retrouveront également. Ainsi dans *Le Chercheur d'or* :

Aux heures de liberté, transi de froid, j'allais à la bibliothèque Carnegie et je lisais tous les livres que je pouvais trouver, en français ou en anglais. Les *Voyages et aventures en deux îles désertes* de François Leguat, *Le Neptune oriental*, de d'Après de Manneville, les *Voyages à Madagascar, à Maroc et aux Indes Orientales* de l'Abbé Rochon, et aussi Charles Alleaume, Grenier, Ohier de Grandpré [...].

(Le Clézio, *COr*, p. 106)

Ce sont-là autant de références de littérature de voyage qui se retrouveront par la suite dans le *Voyage à Rodrigues*, mais sous une autre forme. Elles seront cette fois intégrées aux documents du grand-père qui sont lus par le narrateur du récit, et relèveront désormais de référents pleinement absorbés par l'œuvre :

La mer qui l'a attiré, j'imagine que c'est d'abord dans les livres qu'il l'a rencontrée, dans les récits extraordinaires des navigateurs qui se trouvaient dans la bibliothèque de son père, et qu'il a dû lire, comme moi, dès l'enfance : Dumont d'Urville, Bougainville, Jacob de Buccquoy, D'Après de Manneville, l'Abbé Rochon, Ohier de Grandpré, Mahé de la Bourdonnais, Lislet Geoffroy [...].

(Le Clézio, *VR*, p. 53-54)

Les lettres d'anciens « chercheurs d'or », telles que celles de « Pingré » (p. 28), de « François Leguat » (p. 35), ou encore l'ouvrage *History of Pyrates* de Charles Johnson (p. 42) se relisent et se redécouvrent dans le récit au travers des documents initialement laissés par le grand-père dans le roman. Le parcours du petit-fils à Rodrigues permet alors de les sortir de « l'abandon au fond des coffres et des tiroirs » (p. 72) en leur offrant une nouvelle vie. C'est par conséquent leur découverte et leur (re)lecture qui donnent corps et forme au nouveau récit, c'est grâce à eux que le récit se structurera. Sans ces documents lus et répertoriés par le premier chercheur d'or de la famille, le grand-père, aucune nouvelle narration n'aurait pu être engagée ; le *Voyage à Rodrigues* est nourri par ces références à l'œuvre précédente, dépassant le cadre d'un intertexte littéraire. L'auteur s'est construit un fonds référentiel à partir duquel il travaille : les plans et les constellations fournis par la première narration constituent l'essence même de la seconde. Au fil des pages, la seule occupation du personnage sera donc de lire, relire, et déchiffrer autant d'extraits de notes et de lectures du grand-père proposés au lecteur sous forme de renvois, par le biais de nombreuses citations placées entre guillemets (p. 15-16 ; 22 ; 23 ; 31 ; etc.).

L'énumération de ces constellations (scripturales et nominatives) constitue donc une manière pour Le Clézio de mêler entre elles chacune de ses œuvres, de déployer le discours de ses personnages au-delà du livre dans lequel ils s'expriment, en une multitude de lignes de fuite qui vont s'ancrer dans les autres œuvres : du *Chercheur d'or* partent des lignes qui vont rejoindre le *Voyage à Rodrigues*. Il en est de même pour le *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* : comme les personnages de ce dernier observent depuis leur lieu d'exil l'île Maurice, le lecteur du *Voyage à Rodrigues* voit se dessiner au bout du récit les contours du roman, et d'une manière globale voit se dessiner dans l'ensemble de l'œuvre leclézienne la carte des nombreux espaces investis par l'auteur durant sa vie. Et nous pensons là, notamment, à un autre texte qui dessine les contours de l'île Maurice, *Révolutions*. Dès les premières pages de ce roman paru en 2003, se dessinent des constellations qui, par le biais de lignes imaginaires, plongent le lecteur dans les espaces india-océaniques précédemment investis par l'auteur : Jean, le jeune protagoniste des premières pages, raconte comment le nom de l'immeuble où loge sa vieille tante Catherine, « La Kataviva » à Nice, l'invitait à voyager vers l'autre hémisphère : « D'où vient ce nom ? D'Afrique, avait pensé Jean, ou bien des îles de la Sonde ? Ou bien peut-être avait-il imaginé que c'était pareil à tous ces noms de Maurice, qui tournaient dans sa mémoire, venus de son grand-père et à travers lui de ses grand-parents, ces noms drôles, un peu inquiétants, comme Tatamaka, Coromandel, Minissy » (p. 13-14). Les premières pages de

*Révolutions* proposent ainsi une pléiade de constellations qui permettent toutes d'amarrer ces mots nouveaux à ceux déjà écrits. L'appartement de cette vieille tante, ainsi que les objets collectionnés par cette dernière sont autant d'éléments qui font se tendre le livre vers d'autres lieux, dans d'autres temps :

[La tante Catherine] avait des trésors inépuisables, pas seulement des mots, mais des choses aussi, des bouts d'os, des cailloux, des pièces limées, des scories qu'elle extrayait du fond de ses tiroirs pour les montrer un par un, comme s'ils étaient autant de clefs aux mystères du passé.

(Le Clézio, *Révolutions*, p. 23)

Nous voyons là prendre forme le caractère solidaire des constellations énumérées – formulées et formées – dans chacune des œuvres, et nous pensons à la lecture faite par Jacques Rancière des éléments qui composent le magasin d'antiquités dans lequel Balzac conduit Raphaël (dans *La Peau de chagrin*<sup>17</sup>) :

Dans ce magasin, les objets de tous les âges et de toutes les civilisations se mélangent, mais aussi les objets de l'art, de la religion ou du luxe et ceux de la vie ordinaire : les crocodiles, les singes ou les boas empaillés semblent sourire à des vitraux d'église ou vouloir mordre des bustes. Un vase de Sèvres côtoie un sphinx égyptien, Madame Du Barry regarde une pipe indienne, et une machine pneumatique éborgne l'empereur Auguste. Ce magasin où tout se mêle compose, dit Balzac, un poème sans fin. Ce poème est double : il est le poème de la grande égalité des choses nobles ou viles, anciennes ou modernes, décoratives ou utilitaires. Mais il est aussi, à l'inverse, le déploiement d'objets qui sont tous en même temps les fossiles d'un âge, les hiéroglyphes d'une civilisation.<sup>18</sup>

L'appartement de la tante Catherine dans *La Kataviva* ou le grenier de l'Enfoncement du Boucan remplissent, chez Le Clézio, des fonctions similaires à celles du magasin d'antiquités de *La Peau de chagrin* : au travers des mots ou des objets découverts par les personnages lecléziens dans ces lieux, ce sont « les fossiles d'un âge, les hiéroglyphes [de] civilisation[s] » que nous voyons prendre forme. « Les bouts d'os, les cailloux, les pièces limées, les scories » sont autant d'éléments qui permettent de renvoyer

<sup>17</sup> Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin, La Comédie humaine*, tome X, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1979 (1831).

<sup>18</sup> Jacques RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 24.

au passé de la tante, et par conséquent à son passage dans la société mauricienne, comme les noms des marins et de leurs navires sont dans *Le Chercheur d'or* autant de renvois à un passé mythifié par les personnages, celui du temps glorieux des grands navigateurs. Par ailleurs, nous ouvrons une brève parenthèse pour préciser que ces objets relevés par Rancière dans le texte balzacien participent également à la cohésion de l'ensemble de l'œuvre : Raphaël, comme les éléments qui l'entourent, n'habitent pas seulement *La Peau de chagrin*, mais il fait aussi rhizome dans *La Comédie humaine* toute entière. Les constellations ont donc non seulement pour fonction de tendre les mots du livre vers d'autres existences antérieures, âge et civilisations, mais aussi de fédérer les œuvres entre elles. *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine* et *Révolutions* (pour ne citer que ceux-là), s'accordent entre eux par le jeu des lignes dressées à partir des constellations de noms et de choses. Les livres d'où s'échappent chacune de ces constellations se recourent pour former un espace référentiel, tissant la toile d'un réseau langagier et imaginaire, tissant un « réseau de cordes et de nœuds qui maintient la voile et sait prendre le vent à son piège » (*VR*, p. 57). Comme le remarque d'ailleurs Madeleine Borgomano au sujet de ce *cordage* dans *La Quarantaine* :

Cet intertexte essentiel se double d'un renvoi « autotextuel » de Le Clézio à ses livres précédents : *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*. L'île devient l'un des grands lieux lecléziens, et greffe l'œuvre sur toute une littérature et toute une mythologie.<sup>19</sup>

Porter attention à ces « renvois “autotextuels” », à cette *matière textuelle* que se construit Jean-Marie G. Le Clézio au fil de son œuvre, nous permet de mieux cerner celles de Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès. Comme dans son triptyque Le Clézio s'élabore un « autotexte » en renvoyant à chaque fois aux mêmes constellations intertextuelles (les poèmes, la littérature de voyage, etc.) et extratextuelles (les noms de navire, de lieux, etc.), Agénor, Lods et Farès semblent procéder de même. L'unité qui se lit dans chacun des diptyques ou triptyques est d'abord celle d'un « autotexte » renvoyant aux expériences littéraires précédentes. L'île est un lieu référentiel chez Agénor, comme elle l'est chez Lods. Nous avons par exemple vu chez ce dernier émerger La Réunion au fil des œuvres, prenant forme à mesure que s'écrivent les textes. Mais encore, nous nous souvenons que Martin et Yann, les narrateurs respectifs de *La Morte saison* et du *Bleu des*

<sup>19</sup> Madeleine BORGOMANO, sept. 2006, *op. cit.*

*vitraux* vivaient des situations similaires : ils ne sont certainement pas identiques, mais alors que l'un revisite les troubles de son enfance passée dans sa famille d'accueil, l'autre relict ceux se rapportant à sa génitrice. Il est une constante qui semblerait relever d'un « autotexte » lodsien, celle de l'île, mais encore celle du *voyage* dans l'enfance, de l'exil dans le temps et dans l'espace. Et il en est de même dans l'œuvre farésienne où l'« autotexte », dans ce cas, se double également de renvois explicites aux textes précédents : en plus de l'Algérie, le *grand lieu farésien* que traverse chacune des œuvres, des personnages tels que Mokrane ou Abdenouar se retrouvent tour à tour dans *Yahia, pas de chance*, *Le champ des Oliviers*, *Mémoire de l'Absent*, *L'exil et le désarroi*.

Dans chacun des ensembles du corpus, les marqueurs spatiaux (les îles indio-océanes et l'Algérie), ainsi que les retours des personnages (de manière métaphorique, généalogique ou réel), ou encore les occurrences de situations, sont autant de renvois qui témoignent d'une matière textuelle solidaire et cohésive, se déclinant et se modulant selon les singularités des textes. Les auteurs se construisent donc – vraisemblablement de manière délibérée – une matière textuelle qui viendra nourrir chacun des textes postérieurs, comme les mots du *Chercheur d'or* ont permis de nourrir le *Voyage à Rodrigues* :

Pareil à des yeux, ces carrefours de lignes fictives sont les axes autour desquels se meut la vie de ce monde, multipliant dans ces girations ses embûches et ses secrets. Car les niveaux se recouvrent les uns et les autres comme les figures d'un kaléidoscope, se transforment, s'occultent.

(Le Clézio, *VR*, p. 75)

« La vie de ce monde » est celle contenue dans le livre. Le livre est un « kaléidoscope » qui se structure à partir du « fouillis de lignes, d'angles, de points de repère » (p. 49) dessinés dans *et* par le texte antérieur. Et le but du voyage du nouveau narrateur, celui qui se trouve à Rodrigues sur les traces de son aïeul, est justement de relire la matière textuelle, de relier les « lignes », afin de comprendre les « secrets » et de déjouer les « embûches ». C'est ainsi que ce texte se construit directement dans la filiation du précédent en présentant des points d'ancrage non plus extérieurs, mais désormais intérieurs à l'œuvre leclézienne. Les références extérieures à l'œuvre viennent alimenter un corpus interne contribuant à façonner, par le jeu des renvois, des textes qui communiquent entre eux. « L'autotextualité » permettant entre autres de rendre compte, de manière métaphorique, de la situation du personnage ; le *Voyage à Rodrigues* se construit dans

l'ombre du *Chercheur d'or*, comme le petit-fils séjourne sur l'île dans l'ombre de son grand-père : « nous sommes unis non par le sang ni par la mémoire, mais comme deux hommes qui auraient la même ombre » (*VR*, p. 102).

C'est ce que nous lisons également dans les œuvres d'Agénor, Lods et Farès : *des carrefours de lignes fictives sont des axes autour desquels se meut la vie des livres*, multipliant, en plus des girations, des points d'impacts et de rencontres qui les solidarisent en un ensemble cohésif. Les niveaux internes, autonomes, les plates-formes et les plateaux, se recouvrent, se joignent, se rencontrent, et par les jeux des références et des renvois, par les jeux des *inter-* et des *auto-* textes, donnent à lire une matière textuelle qui, « comme les figures d'un kaléidoscope », se transforme selon la singularité des écritures.

### ***Ruptures assignifiantes et abstractions***

#### *La fièvre*

Le maillage discursif se tisse à partir des éléments du monde réel, puise ses sources dans le *concret*, mais il n'est pas pour autant *concret*, c'est-à-dire à l'image de ses réalités matérielles et palpables. Il est *abstrait*, non pas en tant qu'« épuration » ou « dépouillement » de la représentation (il n'est effectivement pas « coupé de la réalité »<sup>20</sup>), mais en tant que fragmentation et explosion des possibilités de représentation de l'environnement réel. En conclusion de *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari rappellent que :

Les machines abstraites opèrent dans les agencements concrets : [...] c'est-à-dire par les pointes de décodage et de déterritorialisation. Elles tracent ces pointes ; aussi ouvrent-elles l'agencement territorial sur autre chose, sur des agencements d'un autre type [...], et constituent des devenir. Elles sont donc toujours singulières et imminentes.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Dans son ouvrage questionnant la notion d'abstraction dans les arts picturaux, Georges Roque propose un historique de l'opposition entre les termes « abstrait/concret » qui ont fait polémique au cours de ces derniers siècles ; Georges ROQUE, 2003, *op. cit.*, p. 120-134.

<sup>21</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1980, *op. cit.*, p. 636-637.



Qu'est-ce qui constitue la *singularité* et l'*imminence* des œuvres ? Sur quoi s'y ouvre le nouvel agencement langagier et imaginaire ? En somme, comment se tordent, se brisent, se rompent les lignes de fuite et les accroches au dehors des textes jusqu'à former des « agencements d'un autre type » ? Et de quel(s) type(s) ?

Les quatre auteurs de notre corpus ont tous des attaches à d'anciens mondes régis par ce que Nabile Farès a nommé « la loi d'étouffement vital » (*MA*, p. 66). Leurs textes mettent tous en scène des *subordonnés* de l'Histoire, des êtres qui n'ont pas eu droit à la parole : les personnages lodsisiens tentent de se libérer d'un joug familial qui les astreint au silence, Parlpa, lui, est muet, Minia s'est vue dépossédée de ses carnets, les *coolies* ont été mis en quarantaine historique, et les personnages de Farès disent d'eux-mêmes qu'ils sont de « Grand[s] muet[s] » (*MA*, p. 66). Tout est encombrement, silence imposé par une force oppressante qui dessine le réel selon des besoins politiques et/ou économiques en ignorant la singularité des voix qu'elle recouvre : c'est pour piller les ressources malgaches que s'installent les colons français ; les *coolies* constituent une main d'œuvre ouvrière mise à la disposition des propriétaires terriens mauriciens ; le mouvement de la révolution populaire algérienne a été récupéré par les hautes instances politiques, etc. La langue, en tant qu'objet organique même, est à chaque fois coupée. A l'image du « filet amarré » de Parlpa, tous ces personnages sont contraints au silence, écrasés sous les lourds plis de leurs histoires respectives, vivant dans l'*inconfort* de situations pesantes. Mais, ces *Grands muets* ne veulent pas se résigner : ils *parlent* tous, par le livre, tentant de faire entendre dans les grondements du monde la *singularité* et l'*imminence* de leurs voix.

La littérature est engagement, la littérature est, selon la formule d'Homi K. Bhabha, « cet acte d'écriture du monde »<sup>22</sup>. Elle permet de rompre les silences, de *reconduire* ce qui a été *éconduit*. Comment dès lors produire un discours qui ne soit plus le strict reflet d'un ordre oppressif refusé, rejeté ? Comment retourner cet ordre pour faire entendre ses échos étouffés, en lieu et place de ses grondements assourdissants ? Comment dire, crier, hurler ce qui ne veut pas être entendu ?

Le troisième livre de la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde, L'exil et le désarroi*, symbolise d'emblée une rupture en proposant de faire entendre au lecteur, avant même qu'il n'ait pu ouvrir le livre, le projet du texte à venir. Sur la jaquette du livre est dessiné un *arbre-mots*. En lieu et place d'un tronc est écrit : « Oui : je te raconterai son histoire : pour que tes jambes ne tremblent plus ; pour que tes mains ne tremblent plus ».

---

<sup>22</sup> Homi K. BHABHA, 2007, *op. cit.*, p. 46.

Autour, dans le feuillage de phrases qui reprennent celles du tronc, poussent entre autres mots : « Liberté », « Vie » et « Sens ». Au niveau du sol, se déploie dans la terre, de part et d'autre de l'arbre, la phrase : « Racines des arbres dans les terres ». L'ensemble de ces éléments agencés sous une forme hybride de dessins et de mots inscrit le discours à venir au « cœur de l'arbre ouvert dans l'exil ». Dès lors, le livre qui s'annonce, dans sa globalité, se présente comme une forêt d'*arbre-mots*, dont chaque ramification, chaque branche, chaque fruit, chaque racine, symbolise des exils. Ils déploient leurs maux dans la multiplicité des voix mémorielles qui seront invoquées. L'arbre dessiné en couverture de *L'exil et le désarroi* est programmatique : comme il fait rhizome avec le corps du texte, plongeant *ses racines* dans *les histoires* à venir (« Racines des arbres dans les terres »), il annonce la manière dont les mots feront rhizome entre eux et feront rhizome avec le monde<sup>23</sup> :

L'arbre est parcouru de mots, phrases, idées qui expriment plusieurs équivalences entre les volontés de vivre, ou, de mourir, ou, plus simplement se taire : fuir le langage, et, l'amour, dans la rivalité du temps, de l'espace, accomplir le non-sens, ou, lorsque la crise a lieu, dire l'irréductible espoir de maintenir le vrai dans l'exiguïté même de la matière et du champ.

(Farès, *E&D*, p. 28)

Nabile Farès ne semble pas concevoir le langage comme une forme figée se pliant aux exigences de normes trop strictes. A l'inverse, il préfère réaliser ce qui est désigné là par le « non-sens » : ce qui est mis en oeuvre dans chacun de ses textes, c'est *une politique de la désorientation et du désoeuvement*. *Politique* dans laquelle, comme dans les histoires narrées, le lecteur se trouve confronté aux incompréhensibles mouvements des exils. Le livre tout entier se construit non pas comme un roman, un recueil ou une toute autre forme établie, mais comme un dessin, *abstrait*, agençant les mots sur les pages comme autant de lignes, de formes, de couleurs, etc. Le langage devient un jeu, et par ce

---

<sup>23</sup> Afin de prolonger ce propos concernant le dessin qui figure sur la couverture de *L'exil et le désarroi*, nous pouvons également renvoyer aux lectures complémentaires de Charles Bonn (*op. cit.* 1986), de Hédi Abdel-Jaouad (*op. cit.*, 1998), et de Anette Dressel (*Écriture et espace dans l'univers romanesque de Nabile Farès*, DNR, Charles BONN, Université Paris 13, 1989) qui y voient respectivement une problématisation de la parole dans un rapport à l'incandescence du langage et à la thématique du feu ; la « pratique d'un surréalisme tendu vers la mise en oeuvre d'un "langage objet" » (p. 87) ; et la condition de l'émergence d'un langage ludique et subversif. Toutes ces lectures, bien que ne s'inscrivant pas dans les mêmes perspectives, s'accordent sur un point : cet arbre fait apparaître le sens des mots dans la marge du discours, dévoilant selon les modalités d'un « dire errant » et d'une « écriture de la marge » pour Bonn, ou d'une « écriture talismanique » pour Abdel-Jaouad, « des vérités que le langage ordinaire ne peut exprimer » (p. 93).

jeu il réfute le cloisonnement et s'ouvre à une multitude de possibilités : si « la crise a lieu », elle est littéraire. Le « vrai » qui se dit, se dévoile et se montre au lecteur « dans l'exiguïté même de la matière et du champ », celle du livre, est celui d'un langage autre, pluriel, qui fait écho aux mouvements des exils narrés. *L'exil et le désarroi* n'est en fait pas la *mise en mots* du désarroi consécutif aux exils, ni même sa *mise en scène*, mais il en est sa *mise en espace, en forme et en mouvement*, à la manière d'un arbre dont les racines vont puiser, au hasard des sols, leurs nourritures, dont les fruits poussent au hasard des branches, dont les feuillages tremblent selon les mouvements du vent. L'éclatement typographique et la fragmentation narrative qui se lisent dans le corps même du texte, l'inscrivent dans un écosystème littéraire qui fonctionne selon les principes de l'arbre dessiné : le livre « est parcouru de mots, phrases, idées » qui poussent et vivent comme autant de fruits, de feuilles, de branches, de racines, qui peuvent être *lu*, ou tout simplement *vu*. Et, dans les bruissements que font ces éléments en se mouvant et se déployant, ce qui *s'entend*, également, ce sont les voix des *Grands muets*, de ceux dont la langue avait été coupée : « Ne tremble plus, je te raconterai son histoire », pousse de part et d'autre du cœur de l'arbre.

Cette ramification qui se greffe sur un tremblement mémoriel, l'acte discursif qui doit venir stopper les tremblements d'une histoire fiévreuse, est aussi, tout comme l'*arbre-mots* de Farès (celui qui annonce la *forêt-livre*), celui de « *La Yamuna* » dans *La Quarantaine* de Le Clézio. Tout ce roman repose sur un silence : celui des *coolies* bannis depuis plusieurs générations sur une île, au large de – *en marge de* – Maurice. Les personnages y sont isolés à cause de l'épidémie de fièvre qui sévit, les décimant un à un. Ainsi, dans cet « endroit hors du monde » (p. 162) où tous meurent, tous deviennent des « fossoyeurs » : comme les *parias*, les *européens* font brûler des bûchers pour leurs morts (p. 195). Et si les hommes sont malades, s'ils sont fiévreux à en mourir, c'est à cause du sort qui leur est réservé : ils sont mis à l'écart de toutes sociétés, condamnés à devoir errer dans une périphérie perçue comme austère. Cette fièvre qui décime *coolies* et *européens* métaphorise par conséquent, d'une manière globale, leur état social<sup>24</sup> :

Personne ne vient dans le cimetière, il y a quelque chose de surnaturel dans ce chaos de roches et de tombes renversées par les cyclones. Quelque chose qui

---

<sup>24</sup> Comment ne pas penser ici aux premières nouvelles de Le Clézio (*La Fièvre*), et notamment à Beaumont subissant sa rage de dent, ou encore à Roch qui, souffrant d'une forte fièvre, se met à délirer et à errer au ban de la société niçoise (ou peut-être est-ce lui qui rejette cette société plutôt qu'il ne se fait rejeter...).

trouble et fait battre mon cœur, comme si le regard des immigrants abandonnés était encore vivant, tendu vers l'horizon, une longue vibration qui résonne dans le socle de l'île. C'est cette vibration que j'ai entendue, lorsque je me suis couché l'oreille contre la terre, la première nuit que nous avons passé à Palissades.

(Le Clézio, *LQ*, p. 149)

Ces voix, bien qu'enfermées à jamais dans le cimetière de Plate, ne meurent pas : elles se tendent vers l'horizon, elles vont « à Vrindavan, le pays de la rivière Yamuna »<sup>25</sup>, elles font couler « la rivière Yamuna » dans les creux du discours, au travers du corps du narrateur. « Il me semble que la vibration est en moi, à l'intérieur de mes viscères », confiera Léon (p. 192). « *La Yamuna* » n'est pas un plateau narratif comme les autres : il s'entrelace à celui de « *La quarantaine* », le serpente, remplissant ses interstices pour en faire déborder une indicible mémoire.

Le grondement de la terre perçu par Léon, « comme une plainte de l'au-delà » (p. 148), vient conférer une « sorte de netteté irréelle » (p. 177) à des voix pourtant fantomatiques. Il vient rendre, dans les creux du discours, ce qui a été dépossédé dans les affres de la déportation : le droit à la parole, le droit à la présence historique et langagière. Cette « longue vibration qui résonne dans le socle de l'île » est un « tremblement de la mémoire » (p. 271). Elle est la poussée hors du cimetière de l'île des voix jusque là enfouies dans l'oubli, celles que personne n'écoutaient, ni ne visitent aujourd'hui. Ceux qui n'avaient pas eu droit à la parole, ceux qui avaient été contraints à se taire, « hors du monde », à fuir la répression anglaise (p. 197-205) pour migrer vers Maurice, inaccessible horizon d'attente, se font entendre par le biais d'une « vibration »... *vibration* qui est le plateau narratif intitulé « *La Yamuna* », et qui conte le long voyage d'Ananta et de sa mère Girbala, de l'Inde vers Maurice. En ce sens, « *La Yamuna* » est une *trace*, telle que l'entend Edouard Glissant :

La trace [...] est ce par quoi, sur quoi, en quoi le tremblement avance. Elle résiste à la recherche de la transparence (*et pouvons-nous dire, à l'analyse ?*)<sup>26</sup> mais elle approche les liaisons magnétiques [...]. Elle parcourt à travers nos accumulations, nos assonances, nos répétitions, nos circularités. La trace ne consent

<sup>25</sup> « Chez nous on ne dit pas mourir. On dit qu'on va à Vrindavan, le pays de la rivière Yamuna », dit Surya, initiant Léon à sa culture (*LQ*, p. 271).

<sup>26</sup> Nous soulignons...

pas aux économies rusées de l'expression, non plus qu'elle n'autorise les répliques littérales de nos réalités, les duplicats sans ouverture ni invention.<sup>27</sup>

« *La Yamuna* » est une remontée de la *trace* indienne, permettant de se porter attentif à l'écoute des tremblements mémoriaux, des diversités étouffées. Mais cette *trace* n'est effectivement pas une *réplique littérale de notre réalité*, elle est opaque. Elle se livre dans le texte par une rupture narrative, marquée par des ruptures phoniques et typographiques. Ce n'est effectivement pas la même typographie : « *La Yamuna* » s'énonce *en marge* du texte (avec un retrait plus important), intervenant de manière intempestive, serpentant de manière *aparallèle* dans la narration principale. Ce n'est pas non plus le même personnage qui s'exprime dans le plateau de « *La quarantaine* » et celui de « *La Yamuna* » qui le traverse. « *La quarantaine* » est narrée par l'un des deux Léon, l'ancêtre du XIX<sup>e</sup>, alors que « *La Yamuna* » est narrée par l'autre Léon, celui du XX<sup>e</sup> (qui narre aussi les premiers et les derniers plateaux du roman) :

Je pense à Ananta comme à quelqu'un que j'aurais connu, une aïeule dont je porterais la mémoire, et dont l'âme serait encore vivante au fond de moi. Je ne sais d'elle que ce nom, et qu'elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys en 1857. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu.

(Le Clézio, *LQ*, p. 281)

Si l'histoire d'Ananta est celle du « grand-oncle disparu », sa « légende », c'est parce que ce personnage, alors reclus sur Plate, avait rencontré et aimé Surya, la fille d'Ananta. Pour le Léon du XX<sup>e</sup> siècle, remonter la *trace* des origines indiennes de celle qu'a aimé son ancêtre, c'est aller plus loin dans la compréhension de sa propre histoire. C'est faire rhizome avec le monde, en refusant de se fermer à la seule histoire des européens ayant voyagé sur l'*Ava*, mais du même coup, c'est faire exister et reconnaître dans sa filiation – en lui – la *trace* indienne rencontrée deux générations plus tôt. Comment comprendre les raisons qui ont poussé son grand-oncle à demeurer sur Plate, avec Surya, à disparaître de l'histoire familiale, si ce n'est en interrogeant l'histoire de celle avec qui il est entré en relation ? Ce n'est donc pas la même histoire qui lézarde les chroniques de

---

<sup>27</sup> Edouard Glissant, 2006, *op. cit.*, p. 188.

« *La quarantaine* », car ce n'est ni le même espace, ni le même temps : « *La Yamuna* » opacifie le discours, le pluralise (dans le plateau « *La quarantaine* », le lecteur passe de un à deux discours), car elle vient rompre la linéarité et la signifiante du plateau principal, car elle se déroule dans un temps antérieur, entre l'Inde et l'île Maurice, dans un autre monde, un autre paysage référentiel. C'est le déploiement du rhizome par la jonction simultanée de plusieurs humanités, dans des temps et des espaces distincts, celles d'hier et celles d'aujourd'hui, celles de l'Inde et celles de l'Europe, qui errent entre les espaces de leurs parcours. Comme le précise Glissant au sujet de l'opacité : « L'opacité n'est pas l'obscur seulement, l'opacité figure ce qu'un lieu oppose à un autre lieu comme liberté de sa relation »<sup>28</sup>. Puis encore, avait-il écrit quelques années plus tôt dans sa *Poétique de la Relation* au sujet de l'opacité, inhérente à l'errance :

L'errant récuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui prétendant un sens et une finalité présupposés. Il plonge aux opacités de la part du monde à quoi il accède. La généralisation est totalitaire : elle élit du monde un pan d'idées ou de constats qu'elle excepte et qu'elle tâche d'imposer en faisant voyager des modèles.<sup>29</sup>

La structure même du roman montre qu'il y a refus de l'« évidence transparente », refus de la « généralisation totalitaire » et des modèles qu'elle fait voyager (ce que nous rappelait encore le recours à un *langage herméneutique* dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*). Ce qui erre dans *La Quarantaine*, et non ne voyage, ce sont les voix perdues au milieu des océans, entre les espaces qui auraient dû être habités : l'Inde est perdue à tout jamais, Maurice se refuse. Il y a bien, dans l'expérience de « *La Yamuna* », apposition de lieux : ce qui s'est passé en Inde, puis sur le bateau, entre l'Inde et l'île Plate, en direction de Maurice, interfère avec ce qui se passe dans le maintenant de la narration. Cette remontée est « un voyage comme le sommeil, comme l'engourdissement qui suit une longue maladie » (p. 318), celle de l'histoire fiévreuse de l'exil, du parcours de l'une à l'autre rive. La crise qui a lieu dans cette expérience d'« engourdissement » – crise déclenchée par les fièvres métaphoriques donc – opacifie le discours, l'obscurcit. Il y a interruptions répétées de la narration principale pour laisser place à l'écoute des tremblements, pour laisser place à la remontée de la *trace originelle*. C'est un acte, celui de

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>29</sup> Edouard Glissant, 1990, *op. cit.*, p. 33.

la reconnaissance pour le personnage énonçant « *La Yamuna* » de la diversité de ses origines, de l'entrée en lui de voix autres. « Comme on glisse le long d'un rêve, à l'envers » (p. 324), l'œil glisse le long de « *La Yamuna* », rappelant les démarches tant de Lods, Agénor ou Farès. Chacun des auteurs remonte une trace, que ce soit en invoquant, respectivement, les voix de l'enfance, les voix ancestrales malgaches, ou celles de la mémoire berbère. La fonction de cette opacification du discours, de cette remontée phonique de la trace en se portant attentif à ses tremblements mémoriels, étant de rendre – comme le souligne Homi K. Bhabha en s'appuyant sur l'expérience de littératures sud-africaines – la parole aux « subordonnés », ceux qui vivent dans l'inconfort d'une non-reconnaissance historique et publique<sup>30</sup> :

Privé et public, passé et présent, le psyché et le social développent une intimité interstitielle qui questionne les divisions binaires selon lesquelles ces sphères d'expérience sociale sont souvent opposées sur le plan spatial. Ces sphères de la vie sont liées par une temporalité « entre-deux » qui prend la mesure de l'installation au foyer tout en produisant une image du monde de l'histoire. C'est le moment de la distance esthétique qui offre au récit un double tranchant, qui comme le sujet métis sud-africain, représente une hybridité, une différence « au sein de », un sujet habitant la frange d'une réalité « entre-deux ». Et l'inscription de cette existence limite habite une temporalité immobile et un environnement étrange[r] qui crée l'« image » discursive au carrefour de l'histoire et de la littérature, formant un pont entre le foyer et le monde.<sup>31</sup>

On peut lire cet étrange « entre-deux » dans les expériences de chacun des narrateurs de notre corpus. Dans chacun des cas, prend forme ce « pont entre le foyer et le monde » : narrer l'histoire de son grand-oncle disparu, c'est pour Léon questionner l'histoire de la déportation des *coolies* ; narrer l'histoire de sa grand-mère malgache pour Minia, c'est questionner l'histoire de la colonisation malgache ; narrer l'histoire de son exil pour Abdenouar, c'est questionner l'histoire de l'étouffement berbère et des invasions successives qui ont conduit le pays à sa perte, etc. Il y a, dans chacun des cas, imbrication des sphères, publique et privée, du « passé historique » et du « présent narratif »<sup>32</sup>. Ce que Glissant nomme « opacité », Bhabha le nomme « distance esthétique » : il y a « double

---

<sup>30</sup> Homi K. BHABHA, 2007, *op. cit.*, p. 41.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 50.

tranchant » d'histoires qui se croisent et s'entrelacent, se mêlent jusqu'à obscurcir la globalité du discours, le fractionnant, le pluralisant, et témoignant *de facto* de la multiplicité et de la diversité des *traces* inscrites dans/par les sujets. Il n'y a dès lors plus opposition frontale entre Occident et Orient, continent du Nord et continents et îles du Sud, mais imbrication complexe de l'ensemble des lieux, tant temporels que spatiaux.

Écrire les fièvres et les crises historiques, renvoyer les échos des vibrations et des tremblements mémoriaux, c'est lier ensemble, en un même espace, la totalité des fils identitaires ; cet espace est le livre. Mais du même coup, il prend forme dans cet espace mêlé un langage opaque, *abstrait* et *délirant*, ouvert à tous les possibles, à tous les modes de contacts.

### *Le délire*

L'écriture de Nabile Farès, de manière flagrante, refuse la transparence. Elle s'opacifie en jouant avec les codes, en transgressant les règles de mise en page, de typographie, de ponctuation, etc. Elle puise dans le réel ses sources, les déviant au fil des pages, laissant s'y échapper des voix qui sont autant de lignes de fuite vers un autre réel, singulier, celui de l'œuvre. La trilogie farésienne ne propose pas de *figurer* un « Nouveau Monde » qu'elle construit, mais d'élaborer une forme de perception différente du monde déjà existant. Ce qui est « nouveau », ce n'est pas tant le monde dévoilé dans les textes *que la manière de le percevoir et de le révéler*. L'opacité mise en œuvre par l'auteur pour exposer ce « Nouveau Monde » répond à la nécessité de ne pas se fermer à *l'une des vérités parmi toutes les vérités possibles*, mais de les déjouer en *accentuant la nullité, le désœuvrement* littéraire et artistique (E&D, p. 17).

Il est une constante concernant l'étude des œuvres de Nabile Farès : la critique a bien du mal à désigner de manière précise ces productions qui se refusent à toute classification. Dans le *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*<sup>33</sup>, par exemple, l'auteur de l'article portant sur *Le champ des Oliviers* note qu'il s'agit

[d'] un texte de facture moderne, de lisibilité très réduite, ni poème ni roman, mais, parfois, poème et prose et parfois collage de textes différents, et surtout

---

<sup>33</sup> Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990.



monologue intérieur délirant d'un narrateur en quête de vérités essentielles et d'une paix intérieure qui semble irrémédiablement perdue.<sup>34</sup>

Concernant *Mémoire de l'Absent* et *L'exil et le désarroi*, ils sont respectivement désignés, dans ce même ouvrage, par « récit »<sup>35</sup> ou par « récits et poèmes mêlés »<sup>36</sup>. Chacun des textes fait l'objet d'une dénomination particulière, alors qu'ils font tous trois partie d'un ensemble unitaire et qu'ils présentent tous une même stratégie d'écriture. Le dénominateur à toutes ces appellations étant la « lisibilité très réduite » d'une œuvre *délirante* : l'agencement global des livres rappelle celui d'un roman, certains passages s'écrivent en prose, d'autres se rapprochent par leur forme à de la poésie, et le tout se *mélant*, par le biais de diverses voix, en une « symphonie savamment orchestrée, avec des leitmotivs et des variations sur thème »<sup>37</sup>. C'est à chaque fois un seul et même espace littéraire qui éclate et se scinde en une pluralité de formes faisant dialoguer entre eux les genres et les arts.

Contrairement aux deux premières publications, *Yahia, pas de chance* et *Un passager de l'Occident*, qui affichaient en couverture la mention « roman », celles de *La Découverte du Nouveau Monde* assument leur altérité en n'en présentant délibérément aucune. Mais, si l'opacité du Livre I (*Le champ des Oliviers*) pouvait dérouter le lecteur par ses mélanges génériques et phoniques, celle du Livre II (*Mémoire de l'Absent*), accentuait la *désorientation*. Car, avons-nous souligné, le projet du premier livre était bien de « développer [...] un panorama tendu d'occidentalité » (p. 15) ; c'est-à-dire de *désorienter* le lecteur, de le *détourner de l'Orient*, comme pour mieux lui révéler les désarrois provoqués suite à la confrontation de *son* Occident. Cette démarche qui se lit dans *Le champ des Oliviers* par une jonction des pôles poétiques et prosaïques, et par une polyphonisation du champ littéraire, se complexifie dans *Mémoire de l'Absent* qui, en plus de joindre de la prose à des formes poétiques, ajoute une autre forme artistique : des dessins. Dès lors, il ne s'agit plus que d'une explosion d'un récit ou d'un roman en une poéticité mêlée, mais de l'explosion de la littérarité même du livre : il se lit, bien sûr, mais il se donne aussi à voir.

Pour comprendre le délire et la rupture (notamment mise en œuvre par l'insertion de dessins dans *Mémoire de l'Absent*), il faut relire *Le champ des Oliviers* : Abdenouar, actant

<sup>34</sup> Nora KAZI TANI, « LE CHAMP DES OLIVIERS », in *ibid.*, p. 70.

<sup>35</sup> Fouzia SARI, « MEMOIRE DE L'ABSENT », in *id.*, p. 221.

<sup>36</sup> Simone REZZOUG, « L'EXIL ET LE DESARROI », in *id.*, p. 140.

<sup>37</sup> Nora KAZI TANI, *op. cit.*, p. 70.

principal de *Mémoire de l'Absent* était déjà présent dans le premier livre. Perdu entre l'Europe et le Maghreb dans les méandres de son exil, le jeune narrateur, depuis Paris, se souvenait des premiers jours d'absence de son père fait prisonnier à Alger (IX « Paris », p. 151-158). C'est à partir de cet instant qu'il dut, confirmera-t-il dans *Mémoire de l'Absent*, vivre dans « la dissimulation meurtrière de [son] exil » (p. 28). L'absence provoquait une rupture profonde, doublement profonde : il dut se séparer du père et quitter le pays. « Au jour d'exil de départ et de migration, dit-il dans *Le champ des Oliviers*, *Je demeure si démunie par ton absence que je ne puis émettre aucune parole pensée ou sentiment désir de retour ou de progression* » (p. 153-154). Abdenouar est plongé dans un état d'aphasie, ne pouvant plus « émettre aucune parole », « comme si, le monde était devenu, tout à coup, trouble trouble » (p. 152), et avec lui, le langage. Et si le départ a provoqué ce mutisme, c'est parce qu'il fallut, surtout, se séparer de ce qui lui servait jusque là de remède palliatif au manque du père :

Bien entendu il n'y avait plus la vieille Jidda. Et le jeune Abdenouar sentait bien que. Désormais. Il manquait ce qu'il avait cru être comme une nécessité de vie. Ces dessins qu'elle traçait et épinglait sur tous les murs de la chambre. Qu'il aimait regarder. A cause de toutes ces distorsions qui composaient les paysages et personnes qui, prises dans des couleurs franches, semblaient avoir des manches de balais à la place des bras. Sortes d'êtres placés ainsi dans la folie de son monde comme des épouvantails au milieu d'un champ [...].

(Farès, *CO*, p. 151)

A la disparition du père, s'ajoute donc celle de Jidda et de ses dessins « comme une nécessité de vie ». Ces « distorsions » qu'elle figurait, aidaient le jeune Abdenouar à comprendre ce qui lui semblait pourtant incompréhensible : son monde, fait de guerres, d'exils, d'absences. Ce monde dont Jidda, elle, « proche d'une lumière éphémère [...] avait eu, dès ses premiers moments de folie, connaissance, et dont, jour après jour, dans sa chambre, elle avait tissé, sur les murs, tout autour d'elle, les secrets » (p. 152). La « connaissance » de Jidda naît de sa « folie » : Jidda *tisse* sur les murs les dessins d'un monde dont elle seule parvient à comprendre et transcrire « les secrets ». Elle fait rhizome avec le monde. Or, partir, c'est s'éloigner du rhizome, c'est ne plus pouvoir disposer d'une grille – un *tissage* – de décodage du monde : « il ne fallait pas beaucoup plus que la disparition de ces dessins épinglés aux murs pour que Abdenouar se sentît seul » (p. 152), il ne fallait pas beaucoup plus que la disparition de « ces dessins qui faisaient tourner la

chambre aussi bien que [sa] tête, autour des murs » (p. 153). Le monde était accroché aux murs de cette chambre, emportant Abdenouar dans les vertiges de sa lecture. Mais les murs ne sont plus, le rhizome a disparu, Abdenouar en a été violemment arraché.

C'est donc désormais seul qu'il va devoir apprendre à lire le monde, à y faire rhizome, et comme Jidda, son initiatrice, à trouver la « lumière éphémère », celle de la folie et du délire :

– toutes ces nuits où je tentais de reconstruire une personne : la mienne – je dus faire appel, au-delà de mes angoisses, par-delà bien des angoisses, à une certitude d'existence réelle, palpable ; oui, frappé au plus juste de mon être, à ce lieu, un lieu, de distorsion personnelle : j'implorais, durant de longues nuits – toutes ces nuits où je dus [...], je dus (oui) ainsi, solitairement [...], reconstruire ma personne – j'implorais la possible reconduction de ma vie, et celle des autres, de tous ces autres que je sentais mourir en moi, mourir mourir, comme s'ils mouraient de moi. Oui ; je dus reconduire chaque pointe de cette pluie qui parcourt le navire, le monde, le pont et le langage où je me trouve [...].

(Farès, *CO*, p. 154-155)

A l'horizon de cet extrait du *champ des Oliviers* se profile *Mémoire de l'Absent* tout entier. *Mémoire de l'Absent*, entendons-nous dans ce cri d'Abdenouar, est la « distorsion »<sup>38</sup> amorcée par les dessins de Jidda. Il en est sa réécriture personnelle, sa « distorsion personnelle », née de longues nuits de reconstruction. Le Livre II de la trilogie est donc celui de « la possible reconduction [de la] vie » d'Abdenouar, amorcée dans le Livre I, lors de ses nuits de délire : *Mémoire de l'Absent* est le livre des nuits de délire et de reconstruction d'Abdenouar.

En outre, ce qui avait été nommé dans le Livre I apparaîtra dans le Livre II sous une forme différente, plus affirmée, affûtant un « programme de dépaysement » (*CO*, p. 95) initialement amorcé. Les principaux repères qui permettent de comprendre pleinement le *délire figuratif* d'Abdenouar dans *Mémoire de l'Absent* (l'apparition de ses dessins) prennent racines ailleurs, au-delà de ce livre, dans celui qui l'a précédé. Ainsi, alors que dans *Le champ des Oliviers* « le monde [pour Abdenouar] paraissait une boule pluvieuse pleine de bruine de brouillard cousu d'aiguilles comme des épingles qui [lui] seraient tombées sur les yeux autour des yeux venimeuses et tout à fait invisibles » (p. 152), dans le

---

<sup>38</sup> Nous nous référons-là au précédent extrait : « (Farès, *CO*, p. 151) ».

second livre, ces « épingles » se transformeront en une *pluie de pointes* qui viendront piquer ses angoisses, réveiller « *les failles, les injustices, et les malheurs* » (p. 153), et du même coup, « reconduire » son être, son langage. « *Le langage où je me trouve* », dit Abdenouar, est « [un] *navire, [un] monde, [un] pont* », quelque chose de non-fixé, de muable à l'infini, « une sorte de jeu en ce monde » (p. 152) qui, dans ses ombres délirantes, cache la clé de la compréhension, celle de la « lumière éphémère » qu'avait atteint Jidda.

Nous entendons ici les échos du « délire molotov » de l'expérience *surréaliste* du cafetier (*Le champ des Oliviers*), expérience délirante qui explosait les mots en « délire-mots » (p. 31), les éparpillant sur les pages comme « Une vraie grenade entre les doigts » (p. 61)<sup>39</sup>. Le « *Je délire* » du cafetier, prononcé lors de son « monologue envahissant » (p. 67), entre en résonance avec le délire d'Abdenouar dans *Mémoire de l'Absent*, amorçant son « (Jeu Délire ou Histoire d'un monde) » (*MA*, p. 95) qui y prendra corps sous une forme autre.

#### *Le « Cycle du Regard »*

Le Livre II de la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* reprend donc des éléments du premier pour les préciser, les affiner, les ajuster. Il en est le souvenir, la *distorsion* par-delà les temps et les espaces. « Mais, y informe Abdenouar, ceci est si embrouillé en moi, malgré que, de temps en temps je puisse retrouver cette lucidité que le voyage, le départ, ou l'éloignement, semble me redonner peu à peu mêlée à tant de choses, souvenirs, rêves, ou inventions » (*MA*, p. 104). La distance vécue, celle due aux exils, permet au personnage de prendre du recul et de « retrouver [une] lucidité » ; une lucidité productrice d'un sens autre. Toutefois, ce sens ne connote pas nécessairement une clarification du discours, puisque aux pensées du présent viennent se mêler des « souvenirs, rêves, ou inventions », puisque le passé *embrouille* le présent. *Mémoire de l'Absent* est donc le lieu – « *le navire, le monde, le pont* » – où circule un écho, celui d'une *voix embrouillée* qui se souvient de ses *nuits de délire*, tentant inlassablement de *reconstruire* un être, de *reconduire* le langage vers ce qui n'est plus. Car, remarque violemment Abdenouar, « *IL FAUT bien être de quelque part LORSQU'on est expulsé de soi-même sur tout un territoire* » (p. 113), il faut se construire un nouveau territoire lorsque son être se disperse, sans repères, dans les mouvements de l'errance ; lorsqu'on ne parvient

---

<sup>39</sup> Cette phrase vient clore un paragraphe dont toutes les premières lettres de chaque phrase (ici le « U ») sont légèrement surélevées par rapport au reste du texte, donnant une impression de *sursaut typographique*.

plus à habiter le monde originel qui *aurait dû* constituer l'identité. Dès lors, ce territoire nouveau, *navire, monde ou pont*, devient le langage :

Oui : j'ai remarqué ceci, et peut-être est-ce une cause ou l'effet d'une cause car j'ai bien vu que pour moi qui n'ai pas de filiation ailleurs que là où je me trouve la filiation ne m'a été d'aucun secours, alors que le langage, oui, *le tien*, celui que tu m'annonçais par bribes et fractionnements, *lui*, ce langage a tout à fait, jusque dans ces moments où ma raison s'amincissait au point que je me sentais moi-même devenir très petit, *insignifiant*, presque aussi petit et étroit qu'un clou, alors que, en même temps, mais si intérieurement que personne – à part peut-être le frère de Hamid – certainement, le seul – ne pouvait en savoir quelque chose – quelque chose ou quelqu'un parlait en moi, et, à ma plus intense satisfaction, détruisait mon isolement.

(Farès, *MA*, p. 113)

Comme « *IL FAUT bien être de quelque part* », Abdenouar se construit son propre lieu de résidence : le livre. Il y réalise la jonction entre *ce qui est* dans le présent de l'errance, et *ce qui n'est plus*, perdu à cause des exils. « Là où [il] se trouve » désormais, c'est donc dans le langage. Il dit qu'il ne pouvait plus parler, mais il communique pourtant. Nous lisons l'expression de son *insignifiance*, mais cette *insignifiance* est productrice : la verbaliser, c'est produire un discours, donner corps à un dialogue qui s'instaure entre le livre et le lecteur, lui révélant l'*intérieurité* du personnage, *détruisant son isolement*. Dans sa démarche de reconstruction personnelle, Abdenouar n'est donc plus seul. Il dialogue avec le lecteur par la mise en forme d'un langage qui combine les effets de deux rencontres : il se nourrit des outils langagiers qui ont été fournis par Jidda, ainsi que de ceux fournis par celui qui ne sera jamais désigné autrement que par le « frère de Hamid », et qui fait figure de *thérapeute*.

Dans le taxi à Paris, après l'enlèvement du père, après la mort de Jidda et la disparition de ses dessins, après l'éloignement du pays, Abdenouar se souvient que :

Je délirai. A peu près également tous les jours, tous ces jours, ces jours où la vie ne pouvait plus désormais être pareille, infiniment ouverte, ouverte maintenant à la blessure temporelle de mon âge, seize ans, et désormais à la recherche (courant) de ma propre raison prise, déchiquetée par ces jours où venaient mourir, heure après heure, l'espérance de voir revenir le père, et après sa chute, voir oui voir *Jidda*, oui *Jidda*, celle qui jusqu'à ce jour avait fait vivre ma vie.

(Farès, *MA*, p. 29-30)

L'expérience d'Abdenouar est celle de la rupture, de la perte, de la violente confrontation au manque. Il délire tant qu'il doit être conduit chez « le frère de Hamid » (« celui qui avait tenu à installer son cabinet près du Golfe ») pour se faire « piquer ensuite, pendant plusieurs jours » (p. 30). A cause de sa transe, Abdenouar doit être conduit chez ce personnage, dont les quelques informations fournies par le texte laisse à penser qu'il s'agit vraisemblablement d'un psychanalyste. Ainsi, « le frère de Hamid » doit l'aider à se *reconstruire*, à *reconduire* son langage, à donner sens à son discours. Cette *thérapie* que suivra le jeune homme combinera donc les enseignements graphiques de *Jidda* à des pratiques thérapeutiques :

[...] je savais qu'il y avait quelqu'un dans ma tête qui enregistrerait absolument tout ce qui pouvait se passer en moi ou autour de moi : un grand vide ou soulagement en moi lorsque je reviens de chez Hamid, ou de chez son frère, car j'eus alors l'impression de pouvoir de nouveau réfléchir – *c'est cela : r-é-f-l-é-c-h-i-r* – un peu sur moi-même, et ouvrir mon cahier, celui où j'écris tout en pensant à *Elle* ou à *Lui*.

(Farès, *MA*, p. 105)

« *Lui* », c'est le père, l'*absent* qui manque cruellement, qui creuse l'espace. « *Elle* », c'est *Jidda*, l'initiatrice du jeu langagier, morte pendant la guerre, *abandonnant* Abdenouar à son délire. Toute l'activité du personnage se tourne dans la reconstruction langagière de ces deux figures obsessionnelles : puisque « *Elle* » et « *Lui* » ne sont plus, perdu sur l'autre rive de l'exil, le *patient* va tenter de ne pas les laisser mourir, de les faire revivre dans *et* par son nouveau lieu de résidence, c'est-à-dire son langage. Le travail qu'il fait sur lui avec « le frère de Hamid » lui permet, par le biais de dessins, de lancer des lignes de fuite vers ce qui a disparu, c'est-à-dire le monde que *Jidda* avait épinglé sur ses murs. « Je dus délirer oui *délirer* avant de comprendre la loi *cette loi* de mon *délire* » confie-t-il (p. 29). Ce qu'il

comprend, c'est que la « loi de [son] *délire* » devient la loi de son langage. Un langage qui se construit désormais à l'image de celui initié par Jidda pour enfreindre une autre loi, celle du pesant « *IL FAUT* », celle de l' « étouffement vital » qu'il refuse (p. 66). Un langage qui se construit « par bribes et fractionnements », par éclatement de mots et de formes, un langage comme « *Le Vrai Regard*, celui qui [...] crée à mesure qu'il voit » (p. 67), qui crée à mesure qu'il se déploie.

Pour détruire son isolement et pouvoir à nouveau faire rhizome avec le monde de ses *absents*, comme lorsqu'il était face au tissage mural de Jidda, Abdenouar va devoir recréer son propre agencement langagier, retrouver ce que Jidda avait nommé le « Cycle du Regard » (p. 66) : il va devoir apprendre à son tour à multiplier « sur les murs les silhouettes bariolées, multicolores, de son monde, son monde d'agilité ancienne, perdue dans le bondissement de ce monde » (p. 65). « Le frère de Hamid », lui, l'aide à déchiffrer ces nouveaux dessins. C'est donc dans ce contexte que s'amorce la nette rupture de l'œuvre farésienne :

Pour mieux dire :

voilà

:



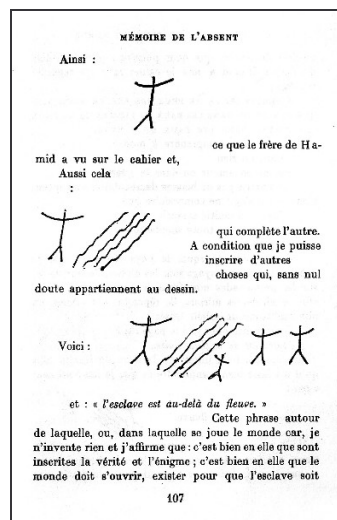
(Farès, *MA*, figure 1, p. 106)<sup>40</sup>

Là où, « pour mieux dire », pour mieux *signifier*, les mots rencontrent le dessin, la littérature rencontre la psychanalyse. Non pas en tant qu'objet théorique, mais en tant que pratique thérapeutique mise en abyme, au milieu des mots, par le dessin. *Mémoire de l'Absent* est donc le combat d'un jeune homme devenu aphasique qui voudrait pouvoir dire, mais qui n'y parvient pas : « J'eus le sentiment de ne pouvoir articuler aucun mot, aucune phrase véritable » (p. 105). Alors, ce qui ne pourra plus être verbalisé, *prononcé*, sera figuré : le dessin apparaît comme un langage palliatif permettant de combler le manque. « Pour mieux dire » son désarroi, pour donner forme à son délire, il ne peut avoir recours à une autre forme d'expression. Mais, précise-t-il à la suite de cette première figure : « bien qu'il me semble que vous ne puissiez pas tout de suite comprendre car il faut d'autres choses pour que mon langage devienne clair, comme celui de Jidda [...] »

<sup>40</sup> Nous respectons autant que possible la mise en page proposée dans le texte (dimension, disposition, etc.).

(p. 106). Cette autre chose, c'est le thérapeute qui le lui apporte : les huit figures qui viennent rompre la narration sur six pages (p. 106-111) sont à chaque fois commentées par quelques mots qui en précisent la chronologie, le sens et les enjeux.

Ces figures représentent toutes des personnages, à l'image de ceux de Jidda, ayant « des manches de balais à la place des bras », des jambes, du tronc. C'est semble-t-il là un jeu autotextuel entre les œuvres, une construction rhizomique, qui permet de serrer les liens *par-delà les mots*, entre ce qui se donnait à lire dans *Le champ des Oliviers*, et ce qui se donne à voir dans *Mémoire de l'Absent* :



(Farès, *MA*, figures 2 à 4, p. 107)

Ces dessins se structurent selon un ordre chronologique et s'organisent tous en rapport à un cri poussé par Abdenouar : « JE NE VEUX PAS RESTER AINSI BLOQUE ; NON. JE NE VEUX PAS RESTER AU FOND DU FLEUVE. SANS RIEN VOIR AU FOND DU FLEUVE » (p. 105). Le « fleuve » métaphorise le silence de l'oubli et de la perte. Abdenouar, dit qu'il est au fond, perdu, mais il se dessine sur l'une de ses rives :

Moi : devant le fleuve.



(Farès, *MA*, figure 5, p. 108)

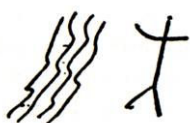
L'autre rive, elle, symbolise la fin de la solitude, la fin de l'errance : des hommes s'y trouvent déjà (figure 4, p. 107). Mais, dit encore le personnage : « j'étais insatisfait – *je me sentais* – d'être devant le fleuve, alors que la phrase dit *au-delà* et / non : *devant* ou *au*



*bord* » (p. 109). Il se réfère ici au leitmotiv qui vient régulièrement ponctuer le livre et qui précise que « *l'esclave est au-delà du fleuve* » (p. 107). Or, Abdenouar est sur l'autre rive, celle qu'il doit parvenir à franchir. Ce qui est représenté par l'enchaînement du sixième et du septième dessin, et qui correspond à un dialogue entre le *patient* et son *thérapeute* :

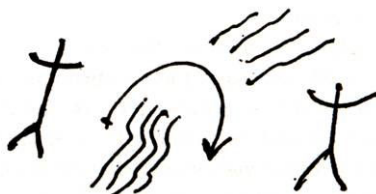
c'était moi ; Moi qui devais passer  
le fleuve.

et répondre :



alors que lui : une seconde fois  
simplement  
ceci

:



(Farès, *MA*, figures 6 et 7, p. 110-111)

Dans cet échange entre l'art et la médecine, les mots viennent dialoguer avec les images, conduisant Abdenouar à la compréhension de son trouble : la flèche dessinée par « le frère de Hamid », comme un pont dressé au-dessus du fleuve, joignant ses deux rives, figure le parcours que doit parvenir à réaliser le personnage, à savoir, passer d'un côté à l'autre du fleuve, ne plus rester sur la seule rive de son délire. La flèche lézarde le fleuve, le fleuve s'ouvre au passage de la flèche, faisant passer de manière symbolique un même être du délire à la lucidité. Cette flèche est le langage présent, celui qui combine les mots et les images, comme pour aider à passer de l'incompréhension du trouble à sa compréhension : « C'est alors que j'ai compris le *fleuve*, et l'*au-delà*, et que le silence s'est ouvert en moi, que cette joie est partie de mes doigts et que, d'un coup, j'ai déchiré la feuille et le dessin de : *Moi-devant-le-fleuve* ».



(Farès, figure 8, p. 111)

En somme, seul, Abdenouar ne peut parvenir à retrouver cette « lumière éphémère » qui éclairait les figures de Jidda, car il baigne dans une obscurité, ce qu'il désigne par une « Lumière Noire » (p. 67). Le « frère de Hamid » intervient alors comme un médiateur, l'accompagnant dans le travail qui doit le conduire à la compréhension de son trouble. L'enfant délirant, *errant dans un corps* « pâle reflet de son désarroi » (p. 29), est mu par des pulsions morbides : « déchiqueté » en son intérieur, comme il lui avait pris une « brusque envie de [se] jeter par le balcon » (p. 105), il jette au lecteur les maux de son profond désarroi. Est-ce là les symptômes d'un *cas clinique* ? Le recours à un processus thérapeutique relève-t-il d'une volonté délibérée de la part d'un auteur qui, aujourd'hui, exerce des activités de psychanalyste ? La référence au domaine médical étant explicite dans *Mémoire de l'Absent*, nous pouvons nous éclairer de l'étude de Julia Kristeva, *Soleil Noir*, portant sur des expériences de rupture, la dépression et la mélancolie :

Dans l'expérience de séparation sans solution ou de chocs inévitables ou encore de poursuite sans issue [...], l'enfant peut trouver une solution de lutte ou de fuite dans la représentation psychique et dans le langage. Il imagine, pense, parle la lutte ou la fuite ainsi que toute une gamme intermédiaire, ce qui peut lui éviter de se replier sur l'inaction ou de faire le mort, blessé par des frustrations ou nuisances irréparables.<sup>41</sup>

Abdenouar vit une « expérience de séparation sans solution ». Depuis que le pays a été déchiré, depuis qu'il a su pleinement éprouver « la mort du lieu »<sup>42</sup> et de tous ceux qui s'y rattachent (le père et Jidda ne sont plus), Abdenouar délire. C'est sur ce mode qu'« il imagine, pense, parle la lutte », mais du même coup, il fait preuve de fécondité. Il ne fait pas silence, mais il use de paroles qui reproduisent son état. Ces paroles sont déchiquetées, déchirées, fragmentées : il délire « loin loin loin » (p. 30), trouvant une solution dans un langage qu'il hache et déconstruit, le renouvelant en y intégrant de nouvelles

<sup>41</sup> Julia KRISTEVA, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987, p. 48.

<sup>42</sup> Charles BONN, « L'exil fécond des romanciers algériens », in Jacques MOUNIER (dir.), *Exil et littérature*, ELLUG, 1986, p. 72.

formes (comme dans cet exemple se trouve le texte, pour signifier à la fois la distance et le silence, la difficulté qu'il a à comprendre et à formuler son état). Julia Kristeva poursuit :

L'effondrement spectaculaire du sens chez le dépressif – et, à l'extrême, du sens de la vie – nous laisse présupposer qu'il a du mal à intégrer la chaîne signifiante universelle, le langage. [...] Le dire du dépressif est pour lui comme une peau étrangère : le mélancolique est un étranger dans sa langue maternelle.<sup>43</sup>

Cette « peau étrangère » est symbolisée dans le livre par la figure intrigante de « l'Outre » qui, lors de l'initiation de Jidda au « Cycle du Regard », devait aider Abdenouar à résoudre une énigme : « C'est ainsi. L'énigme est en nous. Sur nous. Sur toi. Comme une peau. Ta propre peau » (p. 68). Puis, ressasse encore Abdenouar : « L'énigme est inscrite en moi. Dès la naissance partagée. La peau et le visage partagés. / Dès le pays partagé : c'est ainsi / l'outre est de couleur noire. / *noire ? / et moi ? / Au milieu de l'outre* » (p. 76). Isolée dans le blanc de la page suivante, s'inscrivant noir sur blanc comme un tatouage sur la peau de la page, se répète cette même phrase : « *l'outre est de couleur noire.* » » (p. 77). Il est une évidence, « l'Outre » se refuse à toute tentative d'interprétation précise, puisque « l'Outre » peut symboliser plusieurs choses, plusieurs peaux : c'est une trace corporelle, généalogique et mémorielle, mais c'est aussi la peau du ventre de la mère (celle du « pays-mère », p. 207), et c'est encore celle du langage. Ecouter Jidda, ne pas tenir compte des recommandations de la mère – d'où l'on est sorti, comme le langage, morcelé, « partagé »<sup>44</sup> – c'est prendre le risque d'une « perte radicale », « une perte de ce monde, celui de la proximité langagière des choses » (p. 65). Jidda est celle qui déchire cette peau comme elle déchire le langage, l'obscurcissant et le rendant énigmatique : elle « traçait les lignes qui ouvraient l'Outre ou les différents ventres de l'Outre » (p. 67). Dans l'écoute de cette femme « *à faible santé spirituelle* » (p. 65), il y a un risque : celui de perdre la raison, et avec elle la « signifiante universelle, le langage ». Mais, comme il avait été chez Jean Lods nécessaire de sacrifier la mère pour faire surgir l'île, ici, cette nouvelle perte est la condition même d'une possible accession à la compréhension. Puisque la situation présente est incompréhensible, irrationnelle, Abdenouar va chercher les clés de son désarroi dans les formes et les figures délirantes d'un ordre ancien. C'est la naissance d'un langage autre, partagé et ouvert, c'est la fin du

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>44</sup> « Mère disait : [...] “tu seras perdu en ce monde, si tu écoutes Jidda” » (p. 65).

règne d'une *raison*, d'un postulat totalitaire et universel qui a conduit à l'errance. C'est « la fin du logos » :

On refuse l'idée qu'une *ante res* existe – une origine immobile et génératrice d'idées, de principes et de normes – basée sur un système d'une raison de type binaire. Ce type de pensée est remplacé par un savoir ainsi que par une pensée nomade, rhizomatique, par la dissémination, la fragmentation, la paralogie, la décentration, la déconstruction. Les différentes séries discursives glissent continuellement [...]. Ce type de penser « outre » produit une structure ouverte, plurielle, toujours en marche, qui délimite et met en cause diverses normes établies comme des variétés historiques, universelles et immobiles. Dans ce contexte il n'existe aucune sorte de signification fixe puisque celle-ci est incessamment entravée par la déconstruction de manière à ce qu'elle soit finalement rattachée à d'autres connexions. Il ne s'agit donc pas de produire ou de construire du sens, mais de *chemins* à parcourir.<sup>45</sup>

Ce que Jidda apprend à Abdenouar, c'est à parler par-delà ce qui a été perdu, au-delà de la parole mère – de la parole *du pays-mère* qui, seule, ne peut suffire à cerner les enjeux contemporains. Elle apprend ainsi à parler *outre-mère*, avec les mots *et* les formes de l'ordre ancien. Cette peau, celle de « l'Outre », figure un langage qui s'ouvre non pas pour produire un sens, mais pour stigmatiser l'absurdité d'un monde qui a conduit au délire. Et en définitive, celui qui délire – celui qui a déliré – n'est en fait pas celui que l'on croit ! Le texte ironise, affirmant que parler « outre » c'est aussi dépasser l'absurdité du sens des mots de l'Autre. Par exemple, lorsque Abdenouar rapporte les paroles de son père *libéré* :

« J'ai quelque mal à croire que je suis libre : oui, libre ; après être passé par Villa Susini A quelques centaines de mètres de ma propre maison ; que j'ai été interrogé, torturé, envoyé à Paul Cazelles ; que, maintenant, je suis envoyé à Paris, vers Paris, où sont (déjà) femme et fils ; que je vais de nouveau travailler ; j'ai du mal (quelque mal) à croire que je suis libre ; oui ; libre ; que je vais être libre... j'ai quelque mal... »

(Farès, *CO*, p. 155-156)

---

<sup>45</sup> Alfonso DE TORO, 2007, *op. cit.*, p. 1.

Ce mot « liberté » sur lequel insiste le père renvoie, en fait, à tout à fait autre chose : à un « *élargissement* », c'est-à-dire à « *l'expulsion et à l'assignation à résidence dans quelque ville, par-delà la méditerranée* » (p. 156). Comment croire aux mots, lorsque leurs sens sont déplacés ? Comment croire en cette « liberté » vide de sens ? Il y a, dans l'œuvre farésienne et particulièrement dans le cas d'Abdenouar, « effondrement spectaculaire du sens ». « La chaîne signifiante universelle, le langage », est brisée, rompue, parce que le sujet se sent étranger *dans toutes langues*. Il est étranger à sa langue maternelle parce que, dans l'expérience de la rupture, la possibilité d'avoir recours à cette langue lui a été retirée, se substituant à une autre, non moins étrangère, puisque vidée de sa logique. Dès lors, le langage ne se construit plus uniquement de mots, mais il devient hybride, se fragmentant, multipliant les connexions, se composant désormais de signes, et donnant *à voir* autant qu'*à lire*, *formant* ce qui ne peut plus être *formulé*.

Les dessins participent pleinement à la narration, ils en sont des maillons solidaires faisant, du fait de leurs différences formelles, la monstration de ce qui ne peut pas être verbalisé. L'aliénation est donc totale, comme si le passage d'une rive à l'autre devait conduire à l'ablation de la langue : sur la rive où se trouve Abdenouar, celle du délire, il lui est impossible de se souvenir de la langue mère ; également, sur l'autre rive, il peut accéder au sens, à la compréhension, mais pas à la reconduction de cette langue maternelle. Indéniablement, elle est perdue. Dès lors, ce langage palliatif, hybride, fait tout à la fois de mots et d'images, vient témoigner de cette perte : les mots anciens qui ne peuvent pas être retrouvés seront présentés autrement, *figurés*, cachant sous leurs formes les accents de ceux qui ne sont plus.

Le délire du personnage, ses errements langagiers, poussent à un dé-lire textuel : il n'est plus possible pour le lecteur de laisser son œil se balader le long des lignes du livre, puisqu'il doit maintenant s'accommoder à d'autres modalités d'expression que celles de la seule linéarité de l'écriture. Le cas d'Abdenouar dans *Mémoire de l'Absent* est un cas clinique qui se meut en *cas artistique* : ce qui permet au personnage délirant et oppressé d'« éviter de se replier sur l'inaction ou de faire le mort », c'est de trouver refuge dans une représentation langagière autre, appropriée à sa situation et à son état. « *C'est cela : r-é-f-l-é-c-h-i-r [...], et ouvrir [son] cahier* », y consigner, sans restrictions de formes, son expérience. La particularité de cette *performance littéraire* est donc de faire progressivement glisser le livre d'une forme discursive et scripturale à une forme discursive et picturale. En soudant par le biais d'une expérience thérapeutique les mots et les images, l'auteur crée un langage transitif sur lequel viennent simultanément se greffer

les « bribes et fractionnements » de l'ancienne *et* de la nouvelle langue en construction, de l'ancien et du nouveau monde, en cours d'élaboration dans le livre. Le résultat de cette « hybridization » n'étant pas la reproduction langagière de la bipolarisation de mondes qui s'opposent, mais la dissémination de ces mondes dans une expérience artistique *authentique* (et non *universelle*). C'est ce même mouvement que nous avons repéré chez Lods, lorsqu'il use de procédés cinématographiques pour *réfléchir* sur la toile du livre une image altérée, intime, de la société coloniale qu'il met en scène. Et c'est encore ce mouvement de mutation et de mutilation d'une forme scripturale figée, par la révélation de formes littéraires autres, orales et mélangées, que nous avons relevé dans les textes d'Agénor. L'ensemble des constellations intertextuelles qui se retrouvent tant chez Farès, Lods et Agénor, que chez Le Clézio, permettent sinon d'écrire dans un genre et une forme singulière, de proposer une multiplication des renvois au dehors de la seule scripturalité de la langue, et du même coup, de provoquer un mouvement dans l'écriture qui devra libérer le langage d'un enracinement totalitaire, d'une fixité anihilante. Les écrivains ne figent pas dans l'écriture le sens de leur parole, mais par l'usage de sons et d'images apposés aux écritures, à la manière de ce qui se *dé-lit* chez Farès, ils opèrent une rupture, une séparation entre ce qui se lit et ce qui se voit, entre une scripturalité qui fige (dans) la langue et une parole libre et ouverte qui *dé-fige* le sens de la langue. Cette « opération de l'imagination créatrice » libérée de contraintes normatives scripturales est, pour reprendre une expression de Derrida s'interrogeant au sujet de l'acte de séparation et de différenciation sous-jacentes à l'acte d'écriture, ce qui provoque un exil *métaphorique* des écritures : « Cette expérience de conversion qui instaure l'acte littéraire (écriture ou lecture) est d'une telle sorte que les mots mêmes de séparation et d'exil, désignant toujours une rupture et un cheminement à *l'intérieur* du monde, ne peuvent la manifester directement mais seulement l'indiquer par une métaphore [...] »<sup>46</sup>.

Nous nous remémorons ainsi chacune des *séparations* opérées par chacun de nos auteurs, des séparations formelles et structurales (« *La Yamuna* » chez Le Clézio, les chroniques ou les « Actes » chez Agénor, les images et les portraits cinématographiques chez Lods, etc.) qui permettent de métaphoriser les exils et les ruptures réels : celui des bannis de Plate, celui des « Youls » ou des Malgaches de La Réunion, celui des protagonistes lodsisiens dérivant incessamment entre le continent et l'île, etc. Toutefois, comme nous nous apprêtons à le voir, c'est chez Nabile Farès que cette *séparation* prend la

---

<sup>46</sup> Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil « Essai », 1979 (1967), p. 17.

forme la plus explicite. L'insertion sans détour d'images dans le corps même des textes provoque une mutation supplémentaire, celle du passage du métaphorique au concret. La fonction de l'écrivain ne semble alors plus seulement être d'écrire...

### *Les arts errants*

#### *Du livre-mots au livre-images*

Les livres de *La Découverte du Nouveau Monde* de Nabile Farès ne répondent plus à un besoin de *figurer* le monde, de renvoyer à des systèmes de pensées, de conceptions ou d'expressions binaires, mais de révéler la diversité des couleurs, des formes *et* des mouvements. Couleurs, formes et mouvements ne se figent pas dans un espace artistique et/ou culturel cloisonné, mais rendent compte des dialogues établis entre les cultures ouvertes lors des exils ; ils proposent de faire dialoguer entre elles les cultures en faisant d'abord dialoguer les arts, d'où la présence simultanée de mots, d'images, de peintures, etc. qui alimentent de plus en plus l'œuvre farésienne. De *Yahia, pas de chance*, aux récentes collaborations de l'auteur à des ouvrages illustrés, le parcours artistique de Nabile Farès montre qu'il est un auteur ouvert à une pluralité d'espaces référentiels, et du même coup, à une pluralité d'espaces culturels et artistiques. Ainsi, de l'apparition des quelques illustrations présentées dès *Mémoire de l'Absent* à la production, aujourd'hui, d'ouvrages de plus en plus marqués par la présence d'autres arts, il peut être intéressant de s'interroger sur la manière dont cohabitent dans son œuvre écritures et illustrations.

Il est possible de remarquer dans la production artistique de Nabile Farès un net glissement du *livre-mots* au *livre-images* : ses premiers textes étaient des « romans »<sup>47</sup>, puis suivirent des récits imprégnés de poésies et d'images<sup>48</sup>, ensuite des recueils illustrés<sup>49</sup>, et enfin, aujourd'hui, l'auteur contribue à la mise en œuvre de bande dessinées<sup>50</sup>. Ce travail conjoint de l'écrivain et de l'illustrateur amène par conséquent à s'interroger sur l'interaction entre poéticité et iconographie : dans l'œuvre farésienne, quelle forme

---

<sup>47</sup> Au début des années 1970 : *Yahia, pas de chance* (1970) et *Un passager de l'Occident* (1971).

<sup>48</sup> Dans les années 1970 : la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* (1972, 1974 et 1976).

<sup>49</sup> De la fin des années 1970 à la fin des années 1990 : *Escuchanto tu historia. Chants d'Histoire et de Vie pour des roses des sables* (1978), *L'Etat perdu. Précédé du Discours pratique de l'immigré* (1982), *Le Voyage des exils* (1996).

<sup>50</sup> De la fin des années 1990 à aujourd'hui : « Le Crabe et le Bon Dieu, ou l'oubli des morts » (1998), « La jeune femme et la mort » (1998), *Les Exilées. Histoires* (1999), et *La Petite arabe qui aimait la chaise de Van Gogh* (2002).

contamine l'autre ? Est-ce une poétisation de l'image ? Est-ce une illustration de la poéticité ? Tout se mélange jusqu'à un point d'indiscernabilité, les mots et les images travaillent ensemble, jusqu'à donner de nouveaux contours à cette voix francophone qui, elle-même, contribue à redessiner le paysage littéraire francophone.

Afin de mieux rendre compte du glissement de l'écriture farésienne du *livre-mots* au *livre-images*, de l'interaction entre *ce qui s'y dit* et *ce qui s'y montre*, nous choisirons d'étudier cette progression dans sa chronologie. *La Découverte du Nouveau Monde*, ensemble unitaire et cohésif, trouvera en effet une résonance dans les publications suivantes de l'auteur. Ayant semble-t-il contribué à lui montrer de nouvelles perspectives d'expression, le recours aux dessins initialement usité dans *Mémoire de l'Absent* et sur la couverture de *L'exil et le désarroi*, s'affirmera dans *L'Etat perdu. Précédé du Discours pratique de l'immigré*<sup>51</sup>. Dès les toutes premières lignes, l'auteur y rappelle ses intentions, le projet d'écriture amorcé dans ses précédentes publications :

Ce livre n'est ni un poème, ni un roman, ni un récit. Simple parole qui, sous la voûte des polices et des arrestations, creuse ce privilège d'être au-delà de l'insignifiance. Paroles lancées à l'intérieur du livre, comme éclaboussures de vies mordues, il plaide, malgré l'ostracisme auquel il est soumis, pour un devenir d'autres paroles, éloignées des mises en garde ségrégatives.

(Farès, *Etat perdu*, p. 11)

Comme pour chacune des parutions de Nabile Farès, le texte ne porte aucune indication générique (sauf peut-être : « discours »). Réaffirmant le positionnement établi dans *La Découverte du Nouveau Monde*, l'auteur se place dans un *au-delà*, « au-delà de l'insignifiance », en marge des genres et des conventions, qu'elles soient littéraires ou autres. Les « paroles lancées à l'intérieur du livre » se caractérisent par une nette rupture normative, tant par leurs typographies que par leurs « polices ». « La voûte des polices » nommée dans cet extrait, joue sur la pluralité des sens. La « police » étant « l'ensemble des règles imposées aux citoyens afin de faire régner l'ordre et la sécurité »<sup>52</sup>, le texte se proposera de défaire cette « police », la déstructuration de celle des caractères métaphorisant celle de l'ordre social et politique que le discours souhaite déranger : « il plaide, nomme la déchirure – non pas simplement d'être ou de n'être pas – mais celle plus

<sup>51</sup> *L'Etat perdu, précédé du Discours pratique de l'immigré*, France, Actes Sud, 1982.

<sup>52</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, *op. cit.*, article « POLICE », p. 1927.



intime aux différences d'être en plus ou moins par simple juridiction » (p. 11). C'est un plaidoyer *pour* l' « immigration », *contre* l' « Immatriculation », cette « forme séquestrée de la parole qui ne peut dire l'aire de sa nomination » (p. 20). Mot-à-mot, le projet est de prononcer un jugement (*juri-diction*) contre les formes figées d'une immatriculation cloisonnée allant à l'encontre des mouvements contemporains de migrations. Ce jeu des polices affirme donc le refus pour l'auteur de se plier aux règles imposées que celles-ci soient sociales ou littéraires ; c'est le refus de s'enfermer dans une *littéarité ségrégative*. D'où l'apparition dans ce texte de plus en plus de formes scripturales autres que celles habituelles. Ce sont « les signe[s] d'un nouveau discours » qui, là, prennent corps (p. 20). Des caractères Numide, Tifinagh, Phénicien ou Arabe (p. 44-45, par exemple) alimentent en effet le corps du texte, tendant par là même à brouiller les frontières entre les écritures occidentales et orientales, réduisant *de facto* l'écart qui les sépare.

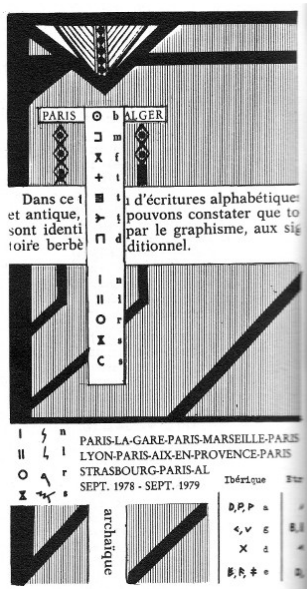
*L'Etat perdu* et son *Discours pratique de l'immigré* ne remettent pas en cause la légitimité de la langue, mais bien plus, par la libération des formes, ils légitiment le droit à la parole, à la parole différenciée, pour un être venu du *dehors* – un « immigré » – et n'appartenant pas à la norme du *dedans*, celle du pays-hôte. D'où cette réflexion de l'auteur sur le thème de « l'Immatriculation », comme pour dévoiler l'indicible, pour concilier ce qui, *a priori*, ne peut être conciliable : « Plus / de mots / pour le dire / dans la clandestinité / du regard ou / de la langue / les échardes / du langage / ajoutées / au délire / le rêve / d'être / au-delà / de l'échange / comme otage innomé / plus de mots pour le dire / [...] / de mémoires peintures / ou / ensevelissements prononcés / par l'exil » (p. 36-37). Cette citation fait face à une série de cryptogrammes indiquant un « sens de lecture » nouveau, différent de celui existant, et où, comme il est précisé, le discours est une « mémoire peinture », qui se voit davantage qu'il ne se lit.

L'écriture, nous dit Farès, est un acte. Par ses nombreuses ruptures, elle stigmatise la norme, déplaçant son sens, pour lui en conférer un nouveau au contact de la différence. Les images sont ainsi moins castratrices que révélatrices d'un sens nouveau, puisqu'elles permettent d'aborder autrement le langage. Les deux dernières pages de *L'Etat perdu* sont à ce titre exemplaires, puisque, rappelant par leurs formes les effets produits par *démarche marginale* de Sterne dans *Vie et opinions de Tristram Shandy*<sup>53</sup>, elles proposent d'ériger une stèle à ce qui est mort, à ce qui s'est perdu entre l'Occident et l'Orient, entre Paris et

---

<sup>53</sup> Nous pensons ici à la page noire figurant la dalle devant laquelle « aucun passant ne manque de s'arrêter [...] en soupirant, / Hélas, pauvre YORICK ! », Laurence STERNE, *Vie et opinions de Tristram Shandy* (Livre I, 1759), Paris, GF Flammarion, 1982, p. 50-51.

Alger. C'est donc sur ces paroles placées comme une épitaphe, face à la *stèle*, que se conclut le livre :



*Une poésie qui redresserait l'arbre de sa chute ; le jour de son éclipse ; la terre de sa déchéance ; une poésie qui ouvrirait le monde comme un regard aimé étendu beau sur le regard visible des terres et des plantes ; une poésie qui réconcilierait la présence, la liberté, l'être, et, la vie ; qui détournerait la mort, le vide, l'esclavage ; une poésie que la main dessine, tandis que le corps devient opéra où se joue la plus simple joie du monde ; une poésie...*

(Farès, *L'Etat perdu*, p. 98-99)

Nous entendons ici des échos de *L'exil et le désarroi*, de son arbre qui dressait les mots et les phrases dans l'espace, en amont du livre. Mais nous voyons également se dessiner une voie nouvelle : celle de l'ouverture de l'écriture à une poétique différente, à l'écoute des dialogues possibles entre la littérature et l'art : « *une poésie que la main dessine, tandis que le corps devient opéra* ». Cet extrait s'inscrit par conséquent dans la continuité des thèmes chers à l'auteur, à savoir : *réconcilier* « *la présence, la liberté, l'être, et, la vie* », en ne leur refusant aucune possibilité de rencontre et d'échange, et par là-même, par ce *dessin* nouveau, métaphoriser le *corps* – littéraire – en un vaste « opéra ». Mais nous entendons-là, aussi, les échos des œuvres précédentes : il se construit dans *L'Etat perdu* une *stèle poétique* comme il avait été creusé, selon un procédé similaire, dans les deux dernières pages du *champ des Oliviers*, ainsi que dans *Mémoire de l'Absent*, une « sépulture » pour « cette migration en ce monde », pour les corps en exil de tous les errants (« je donne une sépulture oui *une sépulture* à cette migration, *en ce monde* », *CO*, p. 173). Cette « sépulture » est un gouffre dans lequel grondent désormais toutes ces voix, et au-dessus duquel se dresse la stèle d'une poésie « *qui détourne la mort, le vide, l'esclavage* ». Une poésie qui *détourne* car, de ce gouffre, s'échappent les voix, comme

pour venir se joindre au vaste concert – ce que Glissant nomme le « chaos-opéra »<sup>54</sup> – qui se joue dans le monde.

A partir des années 1980, les formes qui caractérisaient les premières publications de Nabile Farès, de *Yahia, pas de chance* à *L'Etat perdu*, laisseront place à une poétique qui donnera *corps* à des livres à *regarder* et à *écouter*, plutôt qu'à *lire*. L'écriture s'est déployée, comme lancée à travers le vaste champ des possibilités littéraires, ne dédaignant aucune forme d'expression, mais les travaillant toutes, conférant à l'ensemble de l'œuvre ses aires de « chaos-opéra ». La réédition illustrée en 1996 de quelques textes extraits d'un recueil initialement paru en 1986 (*L'Exil au féminin : poèmes d'Orient et d'Occident*) sous le titre *Le Voyage des exils*, témoigne à bien des égards de ce tournant. La thématique abordée par l'auteur reste inchangée (les mouvements de l'exil), mais apparaissent dans son œuvre de plus en plus d'illustrations. *L'Etat perdu. Précédé du Discours pratique de l'immigré*, nourri par une succession de symboles et d'images, de « mémoires peintures », semble donc, à la suite de *Mémoire de l'Absent* et de *L'exil et le désarroi*, avoir joué le rôle d'un livre-pivot dans la production farésienne.

#### *Diversité artistique, diversité culturelle*

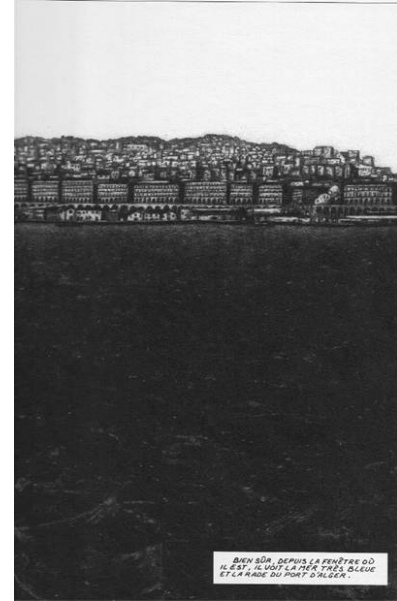
Pour lire *Les Exilés. Histoires*, première bande dessinée réalisée en collaboration avec Kamel Khelif et éditée de manière autonome<sup>55</sup>, il semble nécessaire de se souvenir de l'une des paroles qui concluaient *Mémoire de l'Absent* : « Prendre l'ombre et lui faire dire son intention de lumière » (p. 226). En effet, l'ouvrage *Les Exilés* vit par un jeu de clair-obscur : cet ouvrage en noir et blanc ne se présente pas comme une *bande dessinée classique*, puisqu'il est davantage alimenté par une série de *peintures* que par une succession d'*images*. Notons à ce sujet que les pages de l'ouvrage ne sont pas numérotées, conférant ainsi à chacune d'entre elles une autonomie propre, et renforçant l'impression de se trouver en présence de *peintures*<sup>56</sup>. De plus, il n'y a pas de bulles, pas de dialogues, mais une série de phylactères, accrochés aux tableaux, qui s'inscrivent de manière ambiguë en rupture avec les illustrations : s'ils servent parfois à commenter l'action (lorsque, par exemple, « l'homme se lève d'un bond » et « perd l'équilibre »), ils servent surtout à préciser le sens du parcours que nous font emprunter les planches.

<sup>54</sup> Edouard GLISSANT, 2006, *op. cit.*, p. 11.

<sup>55</sup> « Le Crabe et le Bon Dieu, ou l'oubli des morts » et « La jeune femme et la mort », publiés en 1998, ont tous deux parus dans des revues ; respectivement : *Algérie* et *Le Cheval sans tête*.

<sup>56</sup> A ce sujet, nous respectons le choix fait par les auteurs de ne pas numéroter les pages de leur ouvrage, et nous ne proposerons donc pas de numérotation pour les citations extraites de ce livre.

La première partie du livre, « La disparition des mères, Alger, 1968 », ne fait apparaître le premier phylactère que sur la cinquième page, c'est-à-dire sur le cinquième tableau : « Bien sûr, depuis la fenêtre où il est, il voit la mer très bleue et la rade du port d'Alger » (ci-contre). C'est une évidence, dit le texte, « la mer est très bleue ». Pourtant c'est une masse sombre et obscure qui porte la ville d'Alger. C'est donc à contre-pied que le texte commente le paysage qui s'offre au lecteur. Par ailleurs, le pronom « il » désigne un personnage qui ne sera que très rarement perçu, qui n'apparaîtra jamais de manière distincte dans les illustrations, alors qu'il occupera tout l'espace de l'écriture, sans pourtant jamais être nommé. Comme « il » remplit les textes, « il » creuse par son absence les *images*. L'impression générale que laisse la lecture est pour le moins troublante : le seul indicateur fiable est le paysage, celui d'Alger. Une à une, les peintures font vivre ses rues, ses habitants, qui pourtant, resteront tous dans la pénombre de leur anonymat.



La seconde partie du livre, « La légende de Leila Fatma. Marseille, 1989 », prolongera le ton énigmatique annoncé dans la première partie. C'est là l'histoire d'un souvenir : celui d'une femme exilée à Marseille, qui se fait « beaucoup de soucis pour ceux qui sont restés dans leur pays... collectionnant séjours et visas... pour partir... ailleurs... respirer un peu ». Malheureusement, nous précise-t-elle : « Dieu... que cet ailleurs met... de temps... à... venir ». Mais si pour le personnage l'« ailleurs met de temps à venir », il en est tout autrement pour le lecteur : l'ailleurs est pour lui une réalité, puisqu'il erre au fil des mots et des *images* entre les ports d'Alger et de Marseille, entre les mots et les peintures qui se renvoient le réel par un étrange jeu de clair-obscur. Tout aussi déroutante que la première, cette seconde histoire s'ancre dans un environnement obscur, peuplé d'*ombres*. Et de ces ombres peintes, par la force des mots, s'échappent *leurs intentions de lumière*. Intentions qui semblent être de rapprocher ce qui a été séparé dans l'expérience du voyage : les rues d'Alger et de Marseille, et d'une manière plus large, l'Algérie et la France. Dans cette trame faite de mots et d'*images*, le fil conducteur est donc la mer, traversée au début de chacune des deux histoires par un bateau.

Le son des vagues dans la rade du port fait écho : nous avons vu quelle était la symbolique du bateau et du port dans l'œuvre de Jean Lods, « site, comme le soulignait le

photographe Allan Sekula, où les marchandises apparaissent en vrac, dans le flux même de leur échange »<sup>57</sup>. Et nous la retrouvons ici, rappelant à la mémoire les européens voyageant sur l'*Ava* et la longue traversée des *coolies* entre l'Inde et l'île Maurice, dans *La Quarantaine*. Mais les « marchandises », dans cette douloureuse expérience du voyage, sont à chaque fois des hommes et des femmes, attendant désespérément cet « ailleurs qui met... de temps... à... venir », et qui ne viendra d'ailleurs... jamais ? Ce qui résonne encore comme les « Cris, lancés / à fond de / cale » dans *L'Etat perdu* : « / le bateau glisse. / le bateau mord. / le bateau hurle. » (p. 15), rappelant l'expérience de la traite, celle désignée dans « la barque ouverte » de Glissant par « l'expérience du gouffre »<sup>58</sup>. Dans *Les Exilées. Histoires*, les ombres qui circulent entre les ports d'Alger et de Marseille, sont des « marchandises », vivant inlassablement une histoire qui se répète, écoutant la voix « qui fait comprendre le coût des voyages pour parvenir jusqu'ici, dans l'autre pays des terres et des mers ». Ce « coût », c'est « l'usage des mots [...], l'image close de l'objet le plus quotidien »<sup>59</sup>. Et c'est ce qui, dans l'autre expérience, celle de la littérature, est recherché.

Nous pensons encore à l'incipit présenté à l'ouverture de l'un des ouvrages d'un autre auteur portant simultanément l'Algérie et la France dans son œuvre, Leïla Sebbar. Au début de son *Journal de mes Algéries en France*, elle annonce :

Après *Mes Algéries en France*<sup>60</sup>, je poursuis et je poursuivrai encore l'Algérie en France. Prise par un besoin fébrile de mêler l'Algérie à la France, depuis la naissance presque... L'œil fixé sur l'objet du désir, tendre prédateur, collectionneur fou, tendu vers ce qui s'exhibe et se dérobe, je tente par les mots, la voix, l'image, obstinément, d'abolir ce qui sépare.<sup>61</sup>

Construit à partir d'un grand nombre d'images (essentiellement des photographies, mais également des cartes postales, des dessins, etc.), ce livre de Leïla Sebbar propose de briser une frontière et de rapprocher les rives algériennes et françaises par la création d'une interaction entre *ce qui se dit* et *ce qui se voit*, la conjonction de ces deux mouvements ayant pour but de révéler *ce qui se vit*. Comme le remarquait par ailleurs Nourredine Saadi dans sa lettre adressée à l'auteure et reproduite à la toute fin de l'ouvrage, c'est là, au travers du mélange des mots et des images, un « tissage de textes, de lieux », de

<sup>57</sup> Allan SEKULA, *op. cit.*, p. 2.

<sup>58</sup> Edouard GLISSANT, 1990, *op. cit.*, p. 19.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Ndla* : *Mes Algérie en France, Carnet de voyages*, préface de Michelle Perrot, France, Bleu Autour, 2004.

<sup>61</sup> Leïla SEBBAR, *Mes Algérie en France, Carnet de voyages*, France, Bleu Autour, 2004, p. 11.

« fragments » de chacune des deux rives<sup>62</sup>. L'ensemble est disparate, et pourtant il est cohésif. Il n'y a pas d'opposition entre les mots et les images, mais un dialogue où, par le jeu des entrelacements et des oscillations, chaque élément vient compléter et éclairer l'autre.

La démarche de Nabile Farès n'est donc pas un cas isolé puisque d'autres auteurs, dans la globalité de leur production artistique, tentent de tendre des ponts entre la littérature et d'autres expressions artistiques. L'œuvre de Jean-Marie G. Le Clézio, par exemple, est elle aussi hétéroclite : Le Clézio a écrit des romans, des nouvelles, des essais, des articles, des ouvrages illustrés, etc. Il est possible, dans son parcours d'homme de lettres, de trouver une multitude de forme d'expressions différentes. *Sirandanes, suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux* (1990), peut par exemple en apporter témoignage : ce texte, non linéaire, n'est pas une fiction, mais regroupe à la manière d'une anthologie des devinettes traditionnelles mauriciennes. Nous pouvons également remonter beaucoup plus loin dans sa bibliographie et citer *Mydriase* (1973), essai illustré en ouverture et en clôture par Vladimir Velickovic, et ébranlant les normes typographiques. Le texte est fragmenté, plongeant parfois le lecteur dans un étrange vertige verbal (nous pensons par exemple à « NORTHERN HEAVENS » et « SOUTHERN HEAVENS », pages 44 et 45)<sup>63</sup>. Enfin, plus récemment, nous pouvons rappeler *L'Africain* (2004) qui, sous une autre forme que celle de *Mydriase*, propose de faire cohabiter, par le biais de la photographie cette fois, les mots et les images. L'ensemble de l'œuvre de Jean-Marie G. Le Clézio se caractérise donc par une diversité qui s'affirme dans ses choix éditoriaux : ses livres ne se composent pas tous que de mots, mais ils vivent aussi grâce à des interactions artistiques autres que littéraires. Et il en est également de même pour la globalité des productions artistiques de Jean Lods et de Monique Agénor. Si le premier fait entrer de manière métaphorique le cinéma dans ses textes (recours à des références, à des procédés, etc.), la seconde a participé à l'écriture de films. Les œuvres littéraires de l'auteure s'inscrivent dans le prolongement de ses films-documentaires, *Taq' pas la porte* et *La Route cachalot* : l'un porte sur l'organisation sociale de la case, la sphère privée du foyer réunionnais, et l'autre s'attache à rendre la parole aux « band' malbar, band' zarab, band' chinois, tout' band' noir », tous les « subordonnés » de l'histoire réunionnaise, qui ont aidé la « band'

<sup>62</sup> Nourredine SAADI, « Chère Leïla », in *ibid.*, p. 144.

<sup>63</sup> Il peut être intéressant de rappeler que l'« autotexte » leclézien, par le biais de certains thèmes, peut s'ouvrir d'une manière plus large à l'ensemble de l'œuvre. Comment ne pas penser à ces pages vertigineuses de *Mydriase* lorsque nous entendons le chercheur d'or s'interroger au sujet de son vertige : « Je dois fermer les yeux à cause du vertige. Est-ce que je suis en proie à une nouvelle hallucination ? » (*COR*, p. 335).

blanc à mettre tout ça en place »<sup>64</sup>, qui ont contribué, ensemble, à façonner la société contemporaine de l'île. Ces films et ces livres, rendent tous compte de « cette solidarité [qui] avait fini par apporter à ces femmes et à ces hommes de l'exil une compensation à la destruction de la citadelle de leur histoire » (*CVP*, p. 89). Voilà avoué le projet de cette œuvre diversifiée.

Mais nous pourrions également nous échapper du domaine littéraire et citer la manière dont les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari illustrent leurs pensées du rhizome en s'appuyant dans *Mille Plateaux*, à chaque point d'analyse, sur une image particulière (photographies, croquis, dessins, etc.). C'est d'ailleurs l'une d'entre elles, « Champ de traces ou ligne de loup »<sup>65</sup>, qui nous a inspiré cette présente analyse : au premier plan, les traces de pas d'un loup trouent en une ligne verticale la surface plane de la neige ; en arrière plan, cette ligne unique rejoint une foule de pas. A cet endroit, la surface blanche et homogène de la neige est trouée par une multitude de pas, formant ainsi un « champ de traces ». Dans le texte qui accompagne cette photographie, Deleuze et Guattari rappellent que « le Loup, c'est la meute, c'est-à-dire la multiplicité appréhendée comme telle en un instant, par son rapprochement et son éloignement de zéro [le « zéro » étant un corps « sans organes », vide, sur lequel viendra se greffer la multiplicité] »<sup>66</sup>. Ne pouvons-nous pas trouver dans cette pensée une métaphore des expressions francophones contemporaines ? La multiplicité et la diversité ne sont-elles pas ce qui rend le mieux compte des expériences francophones d'aujourd'hui ?

Chaque auteur est singulier, s'inscrivant dans une pluralité d'espaces culturels qui lui est propre. Pourtant, l'ensemble des auteurs se retrouve dans un même *système*, une même *constellation littéraire*, partageant une même langue, le français, se modulant ainsi selon les espaces investis. De fait, ils s'inscrivent tous en rupture : ils participent non pas à l'élaboration d'un champ littéraire unique, mais à la réalisation de *circulations littéraires*, faisant se croiser et s'entrelacer la multitude des rives, diversifiant les possibilités d'expression. Ces rives sont tant géographiques qu'imaginaires, historiques que mémorielles, langagières que culturelles, etc. Ainsi, briser une norme établie, produire un livre qui ne répond plus aux canons officiels, en y insérant une variété iconographique et en multipliant les contacts entre les mots et les images, entre les arts, permet de métaphoriser *les circulations*. Le livre francophone contemporain – témoignent Nabile

<sup>64</sup> Monique AGENOR, *La Route cachalot*, 1992, *op. cit.*, 00:20:30.

<sup>65</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1980, *op. cit.*, p. 38.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 44.

Farès, Leïla Sebbar et bien d'autres – ne répond plus à un besoin de *figurer* le monde, mais de révéler sa diversité.

Les quelques œuvres sur lesquelles nous nous sommes appuyés ne se figent pas dans un espace cloisonné, mais rendent compte des dialogues établis entre les cultures ouvertes lors des exils ; elles proposent de faire dialoguer entre elles les cultures en faisant d'abord dialoguer leurs arts. Comme cette « jeune femme arabe » qui vit dans « l'inconfort » d'un foyer « laissé à l'abandon depuis des années », et qui rencontre et se met à aimer une œuvre d'art, « la chaise de Van Gogh », les œuvres se construisent toutes à partir de ce qui, dans les encombrements de l'histoire et dans les mouvements de l'exil, leur permet enfin d'exister, de « survivre » :

Confrontée à cette solitude commune des pierres, des familles et des mondes, des mosaïques ébréchées, aux couleurs encore vives, d'autres, intimement fanées, elle s'était mise, elle-même, à rechercher ailleurs qu'en cet entour de vide et de désaffection, des feuilles de papier blanc, auxquelles elle dut vite renoncer à cause de leur rareté, à chiper par-ci par là, des restes de peintures tout aussi abandonnés qu'elle par la violence du monde. Et, de quelques bouts de bois, de quelques bouts de chiffons trouvés et ramassés jusqu'au fond intime des ordures, elle avait fabriqué de quoi aider à la mise en forme, en taches, en plaques, en couches, différentes couleurs qui, / selon un point de vue tout aussi différent, donnerait l'illusion d'un masque, d'un miroir, d'un rêve, d'une parole, d'un appel, d'une vision [...].

(Farès/Khélif, *La Petite arabe qui aimait la chaise de Van Gogh*)<sup>67</sup>

A l'image d'un tableau qui produit un sens différent selon le point de vue physique du spectateur, selon encore la distance qui le sépare de la toile, ces *écritures* francophones contemporaines se modulent selon que l'on porte attention à leur globalité ou bien à l'un de leurs espaces particuliers. La rareté « des feuilles de papiers blanc », le coût des mots, tribut à payer à un monde « de destructions lentes », ne permet pas la survie. En revanche, tous les *morceaux bas* issus des décombres du monde, eux, peuvent « aider à la mise en forme, en taches, en plaques, en couches » de l'existence contemporaine. « Et toujours suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, la faire varier,

---

<sup>67</sup> Comme pour *Les Exilées. Histoires*, les pages de cet ouvrage illustré ne sont pas numérotées ; les peintures y fonctionnent de manière solidaire ou autonome, selon que l'on porte attention ou non aux phrases qui se déroulent au bas des pages.



jusqu'à produire la ligne la plus abstraite »<sup>68</sup> est bien ce que semblent faire ces auteurs. Ils font se mouvoir un enchevêtrement de formes qui sont « ces plans, ces réseaux de lignes, pareils à des toiles d'araignées, pour capturer le[s] secret[s] disparu[s] » dans l'expérience du gouffre (*VR*, p. 47). « Mais peut-être était-ce nécessaire, pouvons-nous nous interroger, comme le fait le voyageur de Rodrigues ? Sans ces tracés de lignes, mesures d'angles, repérages, axes est-ouest, calcul méticuleux des points, est-ce que cette terre aurait eu une signification, est-ce qu'elle aurait pris forme sous mes yeux, je veux dire, non plus comme n'importe quel point indifférencié de la planète, mais comme cette "Anse aux Anglais" choisie par le *Privateer* pour y cacher son or et ses diamants, c'est-à-dire l'un des lieux les plus secrets du monde ? » (p. 47-48). Est-ce que ces maux auraient existé sans ces « enchevêtrements », sans ces « embrouillaminis », sans cette opacité ? Ce sont tous ces contacts, tous ces impacts, *et tous les autres points qui déterminent ces paysages, leur donnent leur sens, leur histoire* (p. 48).

Lire un auteur francophone originaire du continent africain ne produit pas le même sens que la lecture d'un auteur francophone originaire des îles de l'océan Indien ou d'ailleurs, pourtant, tous investissent et font vivre un même espace langagier, littéraire *et* artistique où se mêlent une pluralité de paysages, d'imaginaires et de cultures. Ces présences culturelles *et* ces présences artistiques qui errent entre les mots, dans le langage, viennent lézarder les canons littéraires, faisant glisser les textes de l'identique au multiple, actant de la diversification de leurs *identités narratives* et discursives, actant de la diversification des entités artistiques et culturelles. Comme l'écrit Nabile Farès en préambule à la bande dessinée *Les Exilées. Histoires*, parmi ces ensembles explosés mais cohésifs, métaphorisant les mouvements de diversification, « Reste le livre. / Toujours dressé. / (ée) / l'Etoile, / la Rose des Exils ».

---

<sup>68</sup> *Id.*, p. 19.



## CHAPITRE IX. *Mettre en œuvre les exils, fantasmer la Relation ?*

lé dos lé dos dalon aswar lavion  
 isava pari té imont ek li  
 mi mont dan son gro vant pou fé konm kan moin lété  
 zoumine oté

André ROBER, *Carnets de retour au pays natal.*

### *Contacts et impacts : les fantasmes de la Relation*

Maintenant que nous approchons du terme de notre étude, nous ressentons le besoin de porter attention aux perspectives avouées de chacune de nos œuvres : y a-t-il une issue aux exils mis en œuvre dans chacun des textes ? Quel est l'aboutissement de chacun des parcours ? Où conduisent-ils ? Mais, est-ce véritablement l'aboutissement de ces parcours qui importe ? Nous avons constaté que le livre était moins *le discours d'un parcours* que *le parcours d'un discours*, c'est-à-dire que, ce qui semblait importer le plus dans l'acte d'écriture, c'était davantage le discours produit au fil du parcours que le parcours lui-même. Nous nous interrogeons ici sur la circularité de nos textes : comment, *en eux-mêmes*, font-ils sens *pour eux-mêmes* ? Comment, de ce sens animé par Soi et pour Soi, naît un sens pour *la* ou *les* communauté(s) de lecteurs ? Quel(s) sens ?

Nous avons également vu comment, par des mouvements de tectoniques, entraînent en contact et venaient s'entremêler des histoires et des mémoires, des langues et d'autres langues, des formes écrites d'expression et des formes orales ou picturales de représentation, mais encore des temps, des géographies, des généalogies, etc. Les œuvres des auteurs, dans leur globalité, s'amarrent entre elles par des réseaux de lignes qui se croisent et/ou s'entrelacent, mais encore, qui s'amarrent à leurs dehors respectifs, par des prolongements de lignes vers d'autres constellations littéraires, artistiques, culturelles, etc.

L'identité d'une œuvre naît, non pas de l'identité d'un auteur, mais de la manière dont elle a été mise en forme et en mouvement par cet auteur, de la manière dont cet auteur pense et exprime son rapport au monde, et aux arts du monde, par la fiction, tout en opérant, *de facto*, une *séparation* entre son discours et le sens de son discours<sup>1</sup>. Ce sens n'est en effet pas celui que l'auteur a formé par l'œuvre et formulé en elle, mais il est celui que je lui donne, par la lecture singulière de sa forme, de son sens et de ses mouvements, en tant que lecteur d'une époque et d'un espace donnés, conditionné par cette temporalité et cette spatialité. Les œuvres que je rencontre – et fais rencontrer – par cette expérience de lecture « ne sont pas *dans* la nature mais elles n'habitent pas un *autre* monde que le nôtre »<sup>2</sup>. Il y a, selon la formule de Paul Ricœur cette fois, « une interpénétration de l'histoire et de la fiction, issue des processus croisés de fictionalisation de l'histoire et d'historicisation de la fiction »<sup>3</sup> ; il y a, au sein de la fiction, impacts des effets de l'histoire, qui se lisent par le déchirement des mémoires et des corps (je pense autant aux impacts des balles dans *Le champ des Oliviers* qu'aux impacts des coups de pioches portés par les colons pour ouvrir la terre malgache dans *Comme un vol de papang'*), mais il y a aussi, dans l'histoire fictionnalisée, entrée en contact de corps, qu'ils soient généalogiques, géologiques ou de chair (je pense par exemple à la manière dont les personnages de *La Quarantaine* s'entremêlent : Léon revit l'expérience de son ancêtre homonyme qui, lui-même, fusionne tout à la fois, par un acte amoureux et une jouissance, avec les corps respectifs de l'île Plate, et de la femme, Surya). Il ne semble pas y avoir, pour chacun des cas, un sens caché qui se dévoilerait selon telle ou telle lecture, mais il semble plutôt y avoir mise en lumière (ou en ombre) de codes et de signes se mouvant entre les plis et les creux de la fiction, et qui se donneraient avec plus ou moins de résistance selon le lecteur, selon ses connaissances du contexte de l'œuvre, etc. Ce sont *des univers ajoutés à l'univers* qui se donnent à lire, qui se donnent en tant que parts *aparèlles* (à la fois autonomes et solidaires donc) d'un monde global *re-formé* et *re-formulé* par une opération de l'imagination. Une même œuvre peut donc revêtir autant de sens qu'il y a de lecteurs, mais à la multitude possible de ces sens, il semble toutefois s'en dégager un, possiblement immuable, celui que le texte produit sur lui-même, pour lui-même. A savoir, ce qu'il laisse transparaître, au travers de sa manière de percevoir et de dire (de fictionaliser le monde et l'histoire du

---

<sup>1</sup> Nous nous inspirons de la lecture de *Forme et signification* de Rousset (Paris, José Corti, 1963) par Derrida : « la séparation est la condition de l'œuvre et non seulement du discours sur l'œuvre » (*op. cit.*, p. 11).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup> Paul RICŒUR, 1985 (2005), *op. cit.*, p. 442.

monde), au travers de son « *identité narrative* », comme « *assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique »<sup>4</sup>. En l'occurrence, pour chacun de nos auteurs, la « communauté » semble moins être française, réunionnaise, mauricienne ou algérienne, que diasporique, c'est-à-dire transculturelle, c'est-à-dire ouverte et altérée lors d'expériences de départs et de ruptures, d'échanges et de conflits, au travers d'une diversité de frontières. Les auteurs ne produisent effectivement pas d'identités fermées sur une communauté figée et fixée, mais dans un « rapport circulaire », ils produisent une identité à partir « de la *réception* même des textes [qu'ils ont] *produits* »<sup>5</sup> (je pense aux autotextes lecléziens ou lodsziens qui font graviter dans une même œuvre globale un ensemble de thèmes, de référents, de personnages et d'espaces solidaires), *et* de la réception des textes et des œuvres de l'art produits dans les cultures rencontrées. C'est là, semble-t-il, une manière de plonger dans le même abîme la violence des maux et des impacts de l'histoire, tout en mettant simultanément en abyme, par la fiction, les mots de nouveaux rapports fantasmés, de nouveaux contacts à réaliser (par la fusion des corps spatiaux, par l'amour entre les personnages, etc.). Dès lors, ce *fantasme* ne se lirait pas dans l'issue du livre, mais dans son corps même, tout au long de sa construction.

« Nous écrivons tous, dit Glissant dans *Le Discours antillais*, pour mettre à nu des enclenchements inaperçus »<sup>6</sup>. Écrire, ce serait donc mettre à jour, dévoiler et déplier la stricte intimité de son rapport au monde ; ce serait, à partir de celui existant, créer un monde autre, désormais fantasmé, dans le livre. Mais « inaperçu » veut-il dire *inconscient* ? Il semblerait que non :

« Regarde »

« Le livre partage le monde ou l'étendue en plusieurs phrases qui courent comme des fleuves. Je peux t'emporter sur l'une de ces lignes. Mais prends garde. Il n'y a nulle issue. Nulle sortie. Que l'écoulement du fleuve. »

« Ne pas chercher l'issue. Mais, l'autre monde. Celui qui fait vivre ce monde, les animaux, les livres, les pierres, les hommes et tout le reste. »

Jidda parle :

« Je n'ai pas inventé la guerre, ce monde, déjà déchiré comme une vieille peau. Je n'ai rien inventé. »

Jidda dit :

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Id.*, p. 445.

<sup>6</sup> Edouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard « Folio/Essais », 2002 (1997), p. 778

« Là ; il y a la guerre.  
Et les hommes qui luttent dans la guerre. »

« Là, il y a le livre  
et les lignes du livre qui traversent la guerre. »

(Farès, *MA*, p. 83)

Dans les expériences de la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde*, comme Nabile Farès le fait dire à Jidda, « il n'y a nulle issue », que la possibilité de découvrir autre chose, un « autre monde ». Ce ne serait donc pas le passage d'un état à un autre qui importerait (il n'y a ni échec, ni réussite), mais ce serait davantage le fait d'avoir éveillé une perception, d'avoir fait émerger une compréhension, un monde éclairé par la perception singulière que peut en avoir un être. Mais quel est ce « monde autre » évoqué par Jidda ? Serait-ce celui du discours ? Serait-ce celui du langage, celui « qui fait vivre ce monde, les animaux, les livres, les pierres, les hommes et tout le reste » ? Cet extrait de *Mémoire de l'Absent* est pour le moins déroutant : le lecteur peut le trouver dans la première moitié du livre, pourtant, lorsqu'il le lit, il ne peut pas encore se douter que l'auteur lui dévoile en fait la fin du livre. C'est qu'il n'y a effectivement pas d'issue, il n'y a pas de dénouement d'une fiction qui, de toute façon, se refusait. Il y a simplement, à la fin de *Mémoire de l'Absent*, éclaircissement d'une parole opaque, illustration, au terme du parcours, de la compréhension. Comme un « tatouage sur la peau du livre »<sup>7</sup> les paroles de Jidda réapparaissent en effet à la dernière page de l'oeuvre sous une forme signifiante modulée, sous la forme d'un dessin :



(Farès, *MA*, p. 83)

<sup>7</sup> Karine CHEVALIER, 2004, *op. cit.*

Ce dessin, à l'évidence, est la transcription et l'inscription visuelle des mots de Jidda : « Là ; il y a la guerre. / Et les hommes qui luttent dans la guerre. / Là, il y a le livre / et les lignes du livre qui traversent la guerre ». Sur ce *tatouage*, nous voyons figurés, en haut, des hommes armés qui se font face. Au cœur du dessin, un livre est ouvert. Il sépare le monde des guerres de celui « autre », de celui de l'autre côté des lignes du livre, où des hommes vivent ensemble, côte à côte, sans se faire face. Il semble moins s'agir d'un *enclenchement inaperçu* que d'un puissant désir de figurer le but avoué de l'écriture : mettre en abyme un discours sur ce qui, d'un côté, déchire les hommes (sur la manière dont les hommes se déchirent), et de l'autre côté, sur ce qui pourrait permettre des rapprochements entre les hommes (sur la manière dont les hommes pourraient, possiblement, cohabiter). Ce que donne à lire ce dessin qui vient clore *Mémoire de l'Absent*, c'est le fantasme contenu dans l'ensemble de l'œuvre, c'est l'utopie formulée par chacune des pages, à savoir : parvenir à faire du monde du livre le monde des nouvelles modalités de rencontres et d'échanges. Mais du même coup, parvenir à faire déborder du discours ces modalités de rencontres jusque dans le monde avec lequel le livre fait rhizome. En somme, il semble s'agir de fantasmer des modalités autres de contacts humains et culturels, pour déjouer les effets des impacts historiques réels.

Et ce que Farès exprime par le biais du dessin, peut également se retrouver dans les jeux de chair entre les personnages, ou tout du moins, dans les fantasmes de contacts amoureux. Ainsi, toujours dans *Mémoire de l'Absent*, pris dans son taxi qui tourne inlassablement, le jeune Abdenouar exprime le désir de pouvoir vivre autrement le déchirement de son corps entre Paris et Alger, de pouvoir vivre un contact qui ne serait plus de nature violente : « Voici : quelques gouttes de sueur là, sur mon front, et mes doigts glacés comme un froid dans mon dos mes cuisses mes jambes alors que j'aimerais sentir la peau de Malika maintenant dans ce taxi et avoir la bouche pleine de sable comme dans les dunes que vienne en moi la chaleur de Malika [...] » (p. 61-62). La chaleur du corps de Malika permettrait de contrebalancer les sueurs froides de l'errance, et l'image de « la bouche pleine de sable », elle, viendrait lier ce désir au langage. Car, faire vivre l'amour (ce que ne connaît pas Abdenouar), ce serait réduire au silence les effets des impacts, ce serait parvenir à combler les « puits » creusés (p. 64), ce serait parvenir à ne plus faire entendre que les corps qui s'aiment et qui chantent, comme un « rire d'eau sur [la] bouche sur [les] lèvres » (p. 62). « Crois-tu possible, interroge Abdenouar, le souffle et l'amour dans la nuit de Chetma ? » (p. 63). Si cette question reste en suspend dans l'œuvre farésienne, marquant davantage un espoir de nouvelles possibilités de rapports entre les

êtres, elle trouve une réalisation concrète dans l'œuvre leclézienne et lodsienne. Chez Le Clézio, comme chez Lods, on aime beaucoup...

Chez Le Clézio, faire l'amour, c'est s'inscrire dans un lieu, c'est « laisser un signal à la mémoire », c'est « partager », c'est consommer une différence pour acter d'une rencontre et, enfin, pouvoir *se sentir chez soi* (p. 141-142). Ainsi, dans *La Quarantaine*, pris de vertige et de fièvre – cette même fièvre qui fait entendre aux personnages les grondements souterrains de la mémoire des *coolies* morts sur Plate – Léon se prend à aimer tout à la fois le corps fantasmé de Surya et celui, bien réel, de l'île qu'il *possède* :

Je ressens le même vertige, je suis ivre des coups des vagues contre les rochers, de la solitude des pailles-en-queue, de l'odeur de la cendre jusque sur la mer. Je me suis allongé sur la terre noire et brûlante, dans une anfractuosité, où chaque vague lance une langue d'écume. Je suis comme un aveugle, je passe mes mains sur la pierre us e, douce comme la peau. Je sens dans la pierre le corps de Surya, mince et souple, qui se d roble et se donne. Elle me recouvre de son ombre, de son eau. Je suis dans la couleur d'ambre clair de ses iris et le flot de ses cheveux noirs qu'elle a dénoués pour moi m'enveloppe, doux comme la nuit. Je sens contre ma poitrine ses seins si jeunes, légers, que je voyais à travers sa robe mouillée, quand elle revenait du récif, et j'entends la musique du vent, quand elle m'enlace de ses bras très longs et que ses jambes se mêlent aux miennes, comme si nous dansions. Mon sexe est durci, tendu à faire mal, toute la brûlure du ciel et la solitude éternelle des oiseaux doivent se résoudre, cette force qui est en moi ne peut plus rester prisonnière, elle doit jaillir. Mon cœur bat dans ma gorge, mon cœur brille de la flamme du brasier qui dévore le corps des défunts sur la plage, mon cœur bat de désir. Tout à coup, la lumière entre par mes yeux, j'ai ouvert mes paup ri res sur la foudre du soleil, et je sens jaillir ma semence contre la pierre noire. Elle jaillit, elle coule sur la pierre et dans le sable brûlés, et je reste immobile, épuisé, j'écoute les coups de mon cœur et les coups de la mer sur le socle de l' le, la longue vibration qui est unie à la lumière.

(Le Clézio, *LQ*, p. 142-143)

Ce n'est pas le corps de Surya qui se confond avec celui de l' le, mais l'inverse. C'est à l' le que Léon fait l'amour, c'est bien « contre la pierre noire » qu'il fait *jaillir sa semence*. Il rappelle à son souvenir le corps de la femme, il fantasme sa consistance et ses formes, ses seins, ses bras, ses jambes, comme pour conférer des organes à l' le, comme pour conférer à l' le des attributs sexuels qui lui permettent de s'y engouffrer et d'y jouir... littéralement, de la posséder. D'ailleurs, c'est immédiatement à la suite de ce long



paragraphe où se confondent étrangement femme et espace, où s'entrelacent le corps de l'homme et le seul et même corps de l'île et de la femme (corps dont l'indiscernabilité est créée par les nombreuses comparaisons : les cheveux de Surya sont « doux comme la nuit », les mouvement de ses bras rappellent « la musique du vent », etc.), que Léon déclarera ne plus avoir « d'inquiétude », ne plus avoir « peur du temps » : « Demain, après-demain, plus tard, je serai encore ici, au bout du monde » (p. 143). Il est désormais chez lui, ce qu'il comprend en constatant : « Les oiseaux n'ont plus peur de moi » (p. 143).

Cette scène de jouissance sur les rochers permet par conséquent de figurer la symbiose du personnage et de l'espace, la symbiose du personnage dans l'espace : par cet *acte d'amour* Léon a partagé et échangé, il s'est changé en entrant dans l'île comme l'île est entrée en lui : « j'ai au fond de moi un cœur fait du basalte de l'île », déclarera-t-il encore (p. 185). Ainsi, comme il a poursuivi et recherché des traces durant tout son parcours il laisse désormais la sienne, marquant sa présence « sur la terre noire et brûlante, dans une anfractuosité » de l'île qu'il a rendu sexuée. C'est cette métaphore de l'acte amoureux valant pour une communion de l'homme et de l'espace qui fait de lui un *coolies*, qui fait qu'il devient un habitant de Plate. Du moins, le croit-il, le fantasme-t-il, comme il a fantasmé la scène d'amour avec Surya.

Là où se rejoignent les conceptions de l'amour chez Le Clézio et chez Lods, c'est dans l'utilisation qui est à chaque fois faite du corps de la femme, et qui semble bien, paradoxalement, constituer une limite dans le désir d'amour et de relation. Chez Lods, la femme se confond également avec l'espace à investir. Par exemple :

Je l'étendais [Marieka] sur le tapis plein de frôlements que les bambous ne cessaient d'épaissir aux pieds de leurs troncs. La chevelure de Marieka, répandue sur la plage sèche des feuilles, coulait en longues mèches noires jusqu'aux sonjes les plus proches dont les tiges d'un vert transparent et acide dressaient au-dessus de nous les parasols de leurs feuilles en forme de cœur ; son corps allongé entre les troncs dressés des bambous semblait d'une espèce qui prenait place naturellement au milieu des autres [etc.].

(Lods, *MS*, p. 170-171)

Ce qui est exprimé dans cet extrait de *La Morte saison*, comme dans celui de *La Quarantaine*, c'est le désir de faire se confondre la femme et le paysage, le corps à posséder et celui à habiter. C'est Martin qui étend Marieka dans le paysage (« Je l'étendais »), et c'est par conséquent la subjectivité de son regard qui la fait se confondre

avec les éléments de la végétation. Ce caractère géologique de la femme chez Le Clézio et végétal, presque même végétatif chez Lods, marque une sorte d'*objéification* des corps féminins. Dans les deux cas, il y a indiscernabilité des corps avec les éléments naturels, renforcée par des comparaisons telle que celle qui vient clore l'extrait de *La Morte saison* : « son corps allongé entre les troncs dressés des bambous semblait d'une espèce qui prenait place naturellement au milieu des autres ». Du coup, le texte atteint une limite dans sa représentation de l'Autre : le désir de relation et de symbiose avec l'être aimé devient paradoxal dans la mesure où le corps n'est plus qu'une chose, un objet à utiliser pour parvenir à maîtriser l'espace. En intégrant Surya et Marieka aux paysages de leurs îles respectives, Léon et Martin expriment davantage leur amour pour un espace que pour un être. En définitive, ce n'est pas les *coolies* que se met à aimer Léon au travers de Surya, mais c'est l'espace investi par les *coolies*, c'est l'histoire qu'ils ont contribué à façonner dans les creux de l'île. Et il en va de même pour Martin : il n'aime pas une femme, il n'aime pas l'habitante d'un lieu, mais il dirige tout son amour vers le lieu-même. L'amour remplit-il ses fonctions dans ces textes ? Il semblerait que non, puisqu'il y a échec de la relation entre les êtres, au profit d'une relation actée entre les hommes et les espaces. L'Autre, l'habitant du lieu, reste un Autre, alors que le lieu, lui, n'est plus étranger.

Chez Le Clézio et chez Lods, le corps de l'Autre, et en l'occurrence celui de la femme, est un objet, symbole d'un territoire à conquérir pour parvenir à habiter l'espace. Les personnages lecléziens et les personnages lodsien se servent donc des corps des femmes comme d'outils, pour parvenir à leurs fins. D'ailleurs, Martin avoue avoir voulu posséder Marieka – dont il est nécessaire de rappeler qu'elle est la fille de celle qu'il avait aimé enfant et qui l'avait rejeté – pour prendre une revanche, et ainsi exorciser son passé : « je me disais que Marieka était une Vilette, que je l'aimais et la haïssais pour cela, qu'elle faisait partie de mon passé venimeux et trouble » (p. 210). En reproduisant trait pour trait l'image que les Vilette avaient façonnés de son père, il parvient à s'identifier à ce dernier, et ainsi à restaurer un lien de parenté. C'est donc pour cela que, après avoir possédé Marieka, après avoir réussi à reprendre possession de son passé, c'est-à-dire après être parvenu à émettre un discours sur son propre parcours, image de celui de son propre père, Martin abandonnera Marieka dans les eaux déchaînées du cirque. En effet, ce n'est que dans le dernier mouvement du roman qu'il s'autorise cet aveu : « Et c'est bien une revanche que je prenais maintenant, une revanche étrange et ambiguë dont j'étais seul à saisir le seul secret, en leur donnant de moi [à Marieka, donc aux Vilette] une image qui

ressemblait trait pour trait à celle qu'ils m'avaient donnée de mon père » (p. 235-236)<sup>8</sup>. Comme il a été précédemment supposé, il n'y a ni échec, ni réussite de l'exil de Martin à Salazie (il est parvenu à se venger, mais il reste un errant, et qui plus est, le cirque a été dévasté), mais ce *statu quo* n'a pu être réalisé qu'au détriment d'une relation, au détriment d'une potentielle rencontre. C'est donc en ce sens que nous entendons le *fantasme de la Relation* : il est exprimé le désir de pouvoir faire corps avec l'Autre, de pouvoir échanger avec lui, l'aimer, mais ce désir ne reste qu'à l'état de désir. L'acte amoureux vaut davantage pour une inscription dans l'espace et dans l'histoire de l'espace, que pour un échange entre les êtres.

Chez Monique Agénor, nous retrouvons également cette forme paradoxale de contact où est exprimé un puissant désir d'échange avec l'Autre, mais où le livre ne parvient pourtant pas à acter de cette rencontre. A ce titre, l'expérience de Parlpa dans *Bé-Maho* est significative, puisque ce « p'tit Blanc des Hauts » qui est amoureux de Malou, une « jolie cafrine<sup>9</sup> » (p. 39), ne parviendra jamais à épouser cette dernière, alors même que c'est son souhait le plus cher. Il devra en effet se résigner à la laisser à un autre, pour prendre chez lui Thérèse Tic-Tic, une femme aux « sangs mêlés » de sa communauté qui, elle, « n'éprouvait pas le besoin de recevoir encore de nouvelles saucées d'hémoglobine » (p. 276). Qui plus est, souligne encore le texte, le racisme existe entre toutes les communautés, et est malheureusement persistant : « Les p'tits Blancs des Hauts n'existaient pour les gros Blancs des Bas qu'en qualité de greniers à légumes et pourvoyeurs de cochons. Ils n'existaient pour les Chinois qu'en qualité de piliers de boutiques. Et n'existaient pas du tout pour les Noirs » (p. 39). Les Blancs de l'île ne veulent pas des Noirs, et réciproquement : « Ce dont rêvent toutes les plus jolies cafrines de l'île : épouser un fonctionnaire blanc d'en-France, un z'oreil, et partir vers des jours meilleurs » (p. 39). C'est donc moins un contact humain qui est ici dépeint qu'une forme d'impact social puisque, d'après cette *doxa* énoncée, ce n'est pas l'amour qui conduit les « plus jolies cafrines de l'île » à épouser des « z'oreils », mais des intérêts sociaux : « Aucune porte de sortie pour ces jeunes filles, sinon de s'enticher de n'importe qui, sur un

---

<sup>8</sup> Puisque nous parlons de « revanche », notons ici, afin de prolonger des lignes déjà tendues entre littérature et cinéma dans cette œuvre, que dans une critique, Jean Lods propose la lecture suivante d'un film de Marlon Brando : « le héros de *La vengeance aux deux visages* s'offre des représailles [...] perverses : il séduit, puis abandonne, la fille de celui qui lui a fait du tort » (« Un plat qui se mange froid... », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 47, été 2007, p. 7). Comment ne pas penser ici que le roman paru en 1980 ne puisse pas – potentiellement – constituer une référence à ce film de 1962 ? Les quelques lignes tracées par Jean Lods pour résumer le film permettraient en effet de résumer le livre lui-même...

<sup>9</sup> « *Cafre, cafrine* : Noir de l'Afrique australe. », *Bé-Maho*, in Glossaire, p. 284.

coup de tête, pourvu qu'il soit Blanc et prêt à l'embarquer au-delà des mers » (p. 39-40). En somme, alors même que par l'intermédiaire de l'amour de Parlpa pour Malou le discours tente d'exploser les préjugés en « entr'ouvrant une brèche d'où jaillit le souhait ardent de donner son sang et son jus » (p. 212), il échoue dans sa tentative de rapprochement des êtres. Le désir est là, puissant et fort (« Il avait suffi pourtant d'un regard, celui de la petite Malou qui grandissait, pour que basculât le monde derrière lequel le muet s'était réfugié », affirme le texte), pourtant il ne suffit pas : l'amour n'est qu'un espoir qui se formule, l'amour ne peut pas être une solution pour contrebalancer les dichotomies raciales dont l'un des marqueurs forts reste la couleur de la peau.

Ainsi, comme nous l'avons constaté pour nos autres auteurs, le seul pont qui soit jamais usité pour rapprocher les êtres, n'est pas fait d'amour, mais d'arts : cinéma chez Jean Lods, photographies ou dessins, ou encore contes et chants façonnant une *oraliture* chez Le Clézio ou Farès, et enfin, chez Agénor, confirmant sa politique du *mélange*, musique. Ce qui en définitive permettra à la bande des « p'tits Blanc des Hauts » de *Bé-Maho* de s'ouvrir, ce sera la rencontre et les échanges faits grâce au jazz, amené dans leur village par des réfugiés Noirs de la côte de l'île (dont les parents de la fameuse Malou) :

Au commencement, ils ne comprenaient pas très bien ce cassement de z'oreilles<sup>10</sup>, même après qu'il leur fut expliqué en quoi consistait cette musique biscornue. Plus pire encore, disaient-ils, que la musique cafre, en tous les cas sans point commun avec la musique bon Blanc. Pourtant, au fil des jours, ils avaient fini par reconnaître et par retenir des airs faciles qu'à leur insu, et sans y prendre garde, ils sifflaient dans les champs. Si bien que la joie était de mise, avec p'tits coups de sec rhum arrangé à l'appui, dans la boutique Thia-Song, quand arrivaient les soirées gala. Gala, voilà un mot nouveau qui leur plaisait, comme swing et jazz, surtout quand gros grain de pluie tapait sur le toit de tôle de la boutique Chinois, en même temps que farandolaient les notes des jazziers.

(Agénor, *BM*, p. 225-226)

L'amour de Parlpa pour Malou ne porte pas ses fruits. En revanche, la rencontre avec les parents de Malou, avec un vecteur de culture, le jazz, aboutit. La musique est un instrument qui bouleverse les rapports, jusqu'à modifier le quotidien même des habitants. C'est « à leur insu » qu'elle s'immisce dans leur quotidien, accompagnant désormais leurs gestes de tous les jours, modifiant de manière inconsciente et profonde leur rapport aux

---

<sup>10</sup> Nous traduisons : « ce cassement d'oreilles ».

autres, mais surtout, à leur propre environnement, « leur racontant [dorénavant autrement] la couleur de l'arc-en-ciel, le clapotement de la pluie, le ronflement du vent, la saveur de l'arack » (p. 226). Dès lors que le jazz fait exploser les cloisons culturelles et identitaires, dès lors qu'il entre dans l'espace de vie des habitants du cirque, il transforme la perception même de l'espace, et c'est ainsi que « la musique se faisait désir, tendresse et tristesse », toujours tendus dans un rapport non pas à l'Autre, mais *aux autres* (p. 226), et de ce fait, palliant les lacunes des amours impossibles. Parlpa n'épousera effectivement pas Malou, mais la communauté des Blancs des Hauts acceptera d'intégrer en son cercle désormais ouvert celle des Noirs des Bas.

L'amour permet donc de formuler une utopie : la rencontre est possible. Mais l'amour ne permet pas tout. Et ce qu'il ne permet précisément pas, sera compensé par le jeu des échanges culturels : à défaut, selon la formule de Monique Agénor, de pouvoir « donner son sang et son jus », les personnages se servent de l'Autre, pour apprendre de lui. Dans *La Quarantaine* Surya a pour fonction d'initier Léon aux cultes des indiens exilés à Plate, de lui permettre d'habiter l'île et de *se sentir chez lui* ; dans *La Morte saison* Marieka a pour fonction d'aider Martin à comprendre le cirque, afin de pouvoir mieux délier les fils de son enfance ; et dans *Bé-Maho* la cafrine Malou intervient pour ouvrir une brèche dans la société des Blancs de Matatane, pour leur apprendre à découvrir et apprécier une différence, celle de ses parents et du jazz qu'ils amènent avec eux.

La présence de corps féminins permet donc de rendre vivace non pas la Relation, mais le fantasme de relations, de formuler la possibilité d'une harmonie entre les êtres – possibilité qui n'est pas une harmonie effective entre les êtres. En quelque sorte, les identités de nos narrateurs ne s'étendent pas, selon les propos de Glissant dans sa *Poétique de la Relation*, « dans un rapport à l'Autre »<sup>11</sup>, mais plutôt *par un rapport aux autres* ; c'est parce que l'Autre existe en tant que marqueur de l'espace, que les personnages expriment le désir de le rencontrer et de le posséder, comme une manière de pouvoir intégrer le lieu. Ce n'est donc pas à un niveau humain que prend corps de manière effective la Relation, mais à un niveau formel et artistique : ce sont les temps et les espaces, les cultures et les arts de ces espaces, dans la variété de leurs formes d'expression, qui s'entrechoquent et se mélangent dans des jeux de contacts et de tectoniques. Ce ne sont précisément pas les corps, puisqu'il y a davantage exprimé dans chacun des livres des « frottements de culture » (*BM* p. 179), et non pas des *frottements de corps*... Ces corps qui, eux, comme le

---

<sup>11</sup> Edouard GLISSANT, 1990, *op. cit.*, p. 23.

figure le dessin de clôture de *Mémoire de l'Absent*, hors du livre, hors du fantasme, continuent inlassablement à se faire face et à se faire la guerre.

### *Un nomadisme ombilical*

Au terme de son long parcours, à la suite de ses « années d'exil » (p. 360), de Maurice d'où il a été chassé, à Rodrigues où il a cherché en vain un trésor, en passant par la France où il a survécu à la guerre, Alexis, le premier des *chercheurs d'or* de la généalogie leclézienne, se rend à Mananava pour boucler son parcours et clore son discours (p. 343 – Fin) : « N'est-ce pas ici que je devais venir, depuis toujours ? N'est-ce pas ce lieu que désignaient les plans du Corsaire inconnu, cette vallée oubliée des hommes, orientée selon le tracé de la constellation Argo ? [...] Ce sera ma maison, d'où je verrai toujours la mer » (p. 363). Mananava, forêt située dans les montagnes surplombant la demeure familiale de l'Enfoncement du Boucan est, dans *Le Chercheur d'or*, le lieu vers lequel se tendent tous les fantasmes. Déjà, dès les toutes premières pages du livre, dès l'enfance, le narrateur annonçait : « Mananava, c'est le pays des rêves » (p. 75). Déjà, il annonçait le projet de s'y rendre : « “Un jour j'irai à Mananava” » (p. 69). Mais, nourri par une peur symptomatique de sa société, il ne pouvait encore le faire : « “Cook dit qu'il y a toujours des marrons à Mananava. Si tu vas là-bas, ils te tueront” » (p. 69). Au terme de son parcours, alors que lui-même aura déjà fait, tout le livre durant, l'expérience d'une quête qui semble valoir pour une errance hors du cercle fermé de la société bourgeoise de l'île, en entendant le vent s'engouffrer dans les gorges de Mananava, il se remémorera le nom de l'un de ces marrons : « “Ecoute ! C'est Sacalavou qui gémit, parce que les Blancs l'ont poussé du haut de la montagne ! C'est la voix du grand Sacalavou” » (p. 368).

Comme Mananava a façonné le paysage de l'enfance d'Alexis, il façonne le *paysage* du texte, constituant pour le narrateur – comme pour le lecteur – un horizon d'attente. Mananava et Sacalavou sont présentés comme des figures mythiques qui préfigurent le devenir du personnage, qui éveillent en lui une conscience du marronnage : ce lieu et ce martyr qui y a été assassiné révèlent à Alexis la possibilité d'un ordre altéré, différencié de celui proposé par la société mauricienne. En somme, des premières pages du livre jusqu'aux dernières, toute la quête d'Alexis semble irrémédiablement le conduire vers cet espace initialement présenté comme sacré et inaccessible. Or, puisque c'est le refuge

mythique des premiers marrons de l'île, puisque c'est le refuge du « grand Sacalavou », ne devons-nous pas lire dans le fait qu'Alexis y termine son parcours et y clot son discours, la mise en œuvre d'un symbole, celui de l'inscription d'Alexis dans une expérience de marronnage ? Si *Le Chercheur d'or* est nourri par les fantasmes de son personnage, sa quête d'un trésor essentiel et son « rêve de la mer », sa fin est *désindividuation* du fantasme<sup>12</sup>. Elle reprend un à un tous les éléments du début du texte pour les soumettre au regard désormais lucide de son personnage. La part de rêve et d'espoir qui caractérisait l'enfant et l'homme dérivant s'évanouit, pour ne plus laisser place qu'aux désillusions du présent : « C'est vers Mananava que je retourne encore, l'endroit le plus mystérieux du monde. Je m'en souviens, autrefois je croyais que c'était là que naissait la nuit, et qu'elle coulait ensuite le long des rivières jusqu'à la mer » (p. 372). *Autrefois, Alexis croyait que...* Lorsqu'il était enfant, lorsqu'il faisait ses premières expériences du marronnage avec son ami Denis, dans les champs, dans les bois, sur la mer et les îles de l'entour mauricien, *il croyait que...* Le monde était pour lui fait de rêves, et il suffisait d'imaginer pour basculer dans un ailleurs mythifié. Mais désormais, il en est autrement, et le dernier plateau du livre, « *Mananava, 1922* », vient nous le certifier.

La fin du *Chercheur d'or* est *désindividuation* du fantasme, en ce sens où elle opère, après les errements fictionnalisés du personnage, un réancrage historique, une réaffirmation de la palpabilité de l'histoire et de ses affres. En somme, non pas une *ré-historicisation* de la fiction, mais une matérialisation de cette historicisation. En effet, la fin du *Chercheur d'or* semble « rapporter la théorie [le fantasme] au vécu des humanités, dans leur singularité », *et dans leur atrocité*. Cette fin paraît « revenir aux opacités, fécondes de toutes les exceptions, mues de tous les écarts, et qui vivent de s'impliquer non à des projets, mais à la densité réfléchie des existences »<sup>13</sup>. Comme un assassin revient sur les lieux de son crime, l'écrivain revient sur les lieux de son enfance, non pas pour avouer *son* crime, mais pour désavouer les concrétisations des projets humains. Le personnage démystifie le lieu qui avait été celui de tous ses fantasmes (Mananava ne peut plus être « le pays des rêves », puisque Mananava est désormais *hanté* par Alexis qui y *marrone*), en revenant sur chacune des « traces » de son parcours<sup>14</sup>, pour les gommer une à une :

---

<sup>12</sup> Nous empruntons ce terme à Edouard Glissant qui, dans la *Poétique de la Relation*, parle de « désindividuer la Relation », c'est-à-dire « rapporter la théorie au vécu » (p. 211).

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Un à un il rappelle au souvenir ses premières expériences de marronnage et son initiation faite par son ami Denis : pages 1 à 18, première initiation au marronnage avec Denis, à travers les champs de cannes, vers la mer ; pages 38 à 43, seconde initiation avec Denis, dans la forêt ; et pages 52 à 59, troisième temps de

J'efface mes traces, la marque de mes feux, j'enterre mes déchets. [...]

Maintenant, je sais que c'est ainsi qu'a fait le Corsaire après avoir retiré son trésor des cachettes du ravin, à l'Anse aux Anglais. Il a tout détruit, tout jeté à la mer. Ainsi, un jour, après avoir vécu tant de tueries et tant de gloires, il est revenu sur ses pas et il a défait ce qu'il a créé pour être enfin libre.

(Le Clézio, *COr*, p. 373)

Alexis parvient de la sorte à établir une distance entre *ce qu'il devrait être* (un marchand d'hommes, redoutant comme tous les hommes de sa classe sociale *et raciale* de la société mauricienne les marrons, leurs projets, leurs modes de vie, etc.), et *ce qu'il veut être* : un homme enfin libéré de toutes pressions, vivant comme le Corsaire ou Sacalavou, en marge d'une société qu'il désavoue. Ajoutons à cela que c'est à partir de 1985, à la suite de la publication de ce roman, que l'auteur lui-même rend compte publiquement de ses origines mauriciennes<sup>15</sup>, s'ouvrant à la francophonie et s'inscrivant ainsi, comme son personnage, *en marge* d'un système. Pour l'auteur *la marge* n'est pas tout à fait celle d'une société, mais davantage celle d'un système littéraire appartenant à une société qui n'avait jusque là pas problématisé la question de son appartenance à une *famille littéraire nationale* : avant 1985, Jean-Marie G. Le Clézio est d'abord pensé comme un *auteur français*. Par cette rupture qu'il fait opérer à son personnage, et qu'il fait suivre par ses propres positionnements publics, l'auteur redéfinit son appartenance littéraire, ou plus exactement, en brouille les traces. « Il est revenu sur ses pas et il a défait ce qu'il a créé pour être enfin libre » ?

La réponse que nous apporte *Le Chercheur d'or* à cette interrogation semble être la suivante : en réévaluant son passé, en l'effaçant, Alexis devient un homme sinon totalement libre, en tous les cas libre de ne plus avoir à participer aux exactions des propriétaires de Maurice contre les travailleurs déportés, des tortionnaires contre leurs subordonnés. Il ne renverse pas la tendance en s'appliquant à devenir un subordonné de l'Histoire mauricienne, mais il s'inscrit, comme un marron, à l'écart du système esclavagiste, refusant le modèle que lui propose cette société. Mananava ne peut donc pas être le lieu de son retour dans l'une des marges de la société, mais celui de l'effacement de

---

l'initiation avec l'ami d'enfance, sur la mer, vers les îles environnantes de Maurice. A la fin du livre, ces expériences initiatiques sont rappelées aux pages 352, 354 et 368 : « Comme autrefois, du temps où j'errais avec Denis... », etc.

<sup>15</sup> Se reporter à la partie « *Décloisonnement et circulation* » de notre chapitre III.



sa trace en vue d'un recommencement hors des sentiers battus, hors du système de la société cloisonnée d'alors. En outre, c'est parce qu'il lui est impossible d'opérer un *retour inverser* qu'Alexis se fait marron : c'est en réponse à un employeur européen qui lui refuse, sous prétexte d'être Blanc, de pouvoir travailler dans les champs à la coupe de la canne au côté des *gunnies* (les travailleurs indiens)<sup>16</sup>, qu'Alexis marque une rupture et se fait marron. C'est-à-dire : qu'il refuse de cautionner la concrétisation des projets de la société bourgeoise de l'île, qu'il choisit de ne plus participer au vaste projet de déshumanisation qui est alors en cours, à savoir, celui de la reproduction, par le biais de contrats engagés, des affres de l'esclavage, celui de la déportation massive (comme c'est également le cas dans *La Quarantaine*) d'une main d'œuvre à bon marché à exploiter.

Par conséquent, ce que nous révèle « *Mananava, 1922* », c'est que le livre est en prise avec la réalité, avec la réalité historique et sociale de Maurice, et d'une manière plus large, du Monde. « *Mananava, 1922* » – comme le fut la toute première publication de Le Clézio, *Le Procès-verbal*, mais également comme peuvent en témoigner ses textes et ses traductions amérindiennes (*Haï, Le Rêve mexicain, La Fête chantée*, mais encore *Les Prophéties de Chilam Balam* ou la *Relation de Michoacán*) – est le récit de la condamnation de projets de déshumanisation. Ici, il s'agit de « la révolte des *gunnies* » de 1922 (p. 365), de la révolte des « damnés de la canne » (p. 366) et des « hommes de peine » (p. 374), qui fut suivie par une forte répression :

C'est vers le soir que j'ai vu la poussière sur la route, le long convoi de camions qui va vers Port Louis. J'arrive au bord de la route quand passent les derniers camions. Sous les bâches entrouvertes à cause de la chaleur, j'aperçois des visages sombres, fatigués, tachés de poussière. Je comprends qu'on les emmène [...], n'importe où, ailleurs, pour les embarquer dans les cales d'un bateau, vers leurs pays, pour qu'ils ne demandent plus de l'eau, du riz, du travail, pour qu'ils ne mettent plus le feu aux champs des Blancs [...].

Longtemps j'erre le long du rivage [...], je suis à l'endroit même où, il y a trente ans, j'ai vu venir le grand ouragan qui a détruit notre maison. Derrière moi, il y a l'horizon d'où viennent les nuages, les fumées, les traînées chargées d'éclairs et d'eau.

---

<sup>16</sup> « Vous êtes incapable de faire cela, et de toute façon, c'est impossible, jamais aucun Blanc ne travaille dans les champs » (p. 350).

C'est donc trente ans après, au terme de son parcours, en revenant sur les lieux de la catastrophe originelle, celle qui a provoqué la déchéance familiale à laquelle ont suivi l'errance, la mort du père et celle de la mère, qu'Alexis comprend :

Il me semble que c'est maintenant que j'entends vraiment le sifflement du vent,  
le bruit de la catastrophe qui est en marche.

(Le Clézio, *CO*, p. 370-371)

Il y a une inscription du livre dans le Monde : le discours émis sur la révolte des travailleurs mauriciens, des expatriés indiens et pakistanais, des gens de Rodrigues (les *manafs*), des Comores, d'Agalega, réprimés, embarqués sur un « grand navire neuf », celui de l'*Union La Digue* surveillé par « les sodats anglais » (p. 371), veut être un engagement, et veut pouvoir témoigner d'une modernité construite sur les affres d'hier. En ce sens, l'écriture de Jean-Marie G. Le Clézio est une écriture qui marrone : tout comme celle de Monique Agénor, qui résiste aux silences de l'Histoire réunionnaise en émettant dans *Bé-Maho*, justement, un discours sur l'histoire de la *résistance* durant l'année 1942, elle veut pouvoir dire cela qui manque, cela qui est silencieux, cela qui ne veut pas être entendu mais qui, pourtant, est assourdissant. Nous pensons alors à nos autres auteurs, mais aussi à ceux que nous avons cités dans le corps de notre texte ou en exergues : Claude McKay, Kateb Yacine, Maryse Condé, mais aussi Loys Masson, Jean-Luc Raharimanana, ou encore Ananda Devi à qui Jean-Marie G. Le Clézio a remis à Maurice, en 2006, le prix des Cinq Continents de la Francophonie pour *Eve de ses décombres*, et enfin à André Robèr, dont Carpanin Marimoutou dit de sa peinture où prédomine, comme une métaphore, la *couleur marron* :

On pourrait croire qu'il s'agit d'histoire, d'histoires, de traces d'histoire ou de marques d'histoire (marqués par l'histoire ou marquer l'histoire). Histoire de fruit, ou alors histoire de couleur [le marron], ou alors histoire de tromperie, ou alors histoire de fuite hors du système esclavagiste, ou alors... Tant d'histoires sont possibles. Il s'agit de tout cela en même temps puisque la peinture d'André ROBÈR travaille à la croisée des significations, dans une recherche matérielle, sémantique, sémiotique, historique de la totalité délabrée ou empêchée ; pour retrouver « cela qui manque » et, de cette façon, donner à voir l'irreprésenté ou l'impensé.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Carpanin MARIMOUTOU, *ROBÈR*, France, K'A – Grand Océan, 1999, p. 33.

Et nous pensons encore, aux projets avoués d'autres auteurs, également théoriciens ceux-là : à Aimé Césaire par exemple, mais aussi à Edouard Glissant qui affirme que « ce que nous appelons aujourd'hui le monde, c'est non seulement la convergence des histoires des peuples, qui a balayé les prétentions des philosophes de l'Histoire, mais encore les rencontres (dans la conscience) de ces histoires et des matérialités de la planète »<sup>18</sup>. Et il poursuit : « Les incendies catastrophes réactivant l'œuvre des génocides, les famines et les sécheresses prennent fond sur des régimes politiques suicidaires, des belligérants défolient sur une échelle stupéfiante » ; avant d'ajouter : « on dessouche en même temps des jungles et des tribus, et ainsi à l'infini »<sup>19</sup>.

« L'irreprésenté ou l'impensé », cela qui manque, l'innommé même, dans notre corpus c'est une France qui cherche sa diversité et sa spécificité au carrefour des mondes de l'océan Indien, c'est la nation mauricienne qui, à l'aide de *macchabées*, « ces lourdes pinces de fonte qui servent à déterrer les souches » (*CO*, p. 369), arrache les souches culturelles d'êtres pour les remplacer par la culture de la canne, par la culture d'une économie déshumanisante, retirant aux hommes « l'eau, [le] riz, [le] travail » nécessaires à leur survie. C'est encore le « cri » de clôture de *La Découverte du Nouveau Monde*, dans *L'exil et le désarroi* : « notre cri, violent, et, chaud, violent, dans les profondeurs de l'espace, et, du temps : notre cri » d'hommes et de femmes qui ne parviennent pas à nommer « le Pays ? » (p. 115-116). Nous entendons dans nos textes « les incendies catastrophes » désignés par Glissant, tout comme le cyclone qui a dévasté la demeure de l'Enfoncement du Boucan, en un sens métaphorique : les histoires traumatiques du monde viennent nourrir les textes. Alors, nous nous remémorons les textes de Jean Lods, *Le Bleu des vitraux* tout autant que *La Morte saison*, et nous nous souvenons de la misère familiale et humaine dans laquelle est plongé chacun des protagonistes respectifs, de cette impossibilité de pouvoir aimer qui est exprimée par une famille bourgeoise sclérosée, retirant au fils *adoptif* (à l'étranger donc), comme aux colons, les petits planteurs, le droit à leur humanité. « On dessouche » ainsi chez Lods autant que chez Le Clézio, Farès ou Agénor. Nous pensons donc à nouveau à *Bé-Maho*, à la lutte des « p'tit Blanc des Hauts » qui n'ont pas droit de cité dans une société contaminée, malgré la distance, par le régime oppressif de Vichy qui force à la hiérarchisation sociale et raciale : ce n'est qu'au terme d'une longue lutte que le muet Parlpa parvient à trouver sa voix, à formuler sa singularité, et par la réussite de son combat, à façonner l'île qui lui sied le mieux ; à savoir, une île

<sup>18</sup> Edouard GLISSANT, 1990, *op. cit.*, p. 211-212.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 212.

dont les habitants refusent le racisme et *tentent* de reconnaître à chacun son droit à la différence (nous soulignons le verbe « tenter », car Parlpa ne demeure-t-il pas « assis sur ses talons de pieds nus enfoncés dans la mousse gorgée d'eau » du sol de Bé-Maho, devant se résoudre à *choisir* une femme de sa société ? p. 279). Et que retenir de *Comme un vol de papang'* ?

A la fin du livre, au travers du corps de Minia, se fait entendre la voix de la Reine malgache déchue et bannie. Elle hurle à ses « amis créoles » qui l'entourent :

*Le Vazàha colonisateur croit que l'extermination  
de notre culture  
par l'interdiction de nos rites,  
par l'assassinat de notre langage,  
par la désacralisation de nos hain-tenys et de nos proverbes,  
vont faire de nous des esclaves enfermés  
dans sa culture à lui,  
dans sa civilisation à lui.  
C'est réellement ignorer la force et le pouvoir  
de nos ancêtres  
à transmigrer d'une âme à une autre,  
à reconstituer inlassablement le monde,  
notre monde blessé, vilipendé,  
écrasé à chaque réapparition du conquérant.  
Ce conquérant colonisateur est resté plus d'un demi-siècle  
à éventrer notre terre, à nous railler, à nous mépriser.  
Mais nous le savions tous,  
qu'un jour, les Vazàhas se retireraient de notre Île Rouge  
parce que le Temps joue pour nous,  
notre Temps irrationnel qui fait et défait les destins  
et les âmes.  
Nous devons maintenant travailler à l'élaboration  
d'un pays neuf,  
à l'évolution de notre peuple dégagé de toute tyrannie,  
de toutes vellétés néo-colonialistes.*

(Agénor, *CVP*, p. 250-251)

Le discours de la Reine est clairement engagé : il exprime de manière explicite et forte le désir de s'émanciper du joug colonial, de ne plus avoir à subir à nouveau la

pression des conquérants, qu'ils soient européens ou autres. Mais il marque aussi, du fait même de son énonciation, l'émancipation actée. *Comme un vol de papang'* se termine sur l'acquisition, le 26 juin 1960, de l'Indépendance de Madagascar (p. 248) ; « *Les Vazàhas* » se sont *officiellement* et *administrativement* retirés de la Grande Île, dégageant le peuple malgache de sa « *tyrannie* » et de ses « *velléités néo-colonialistes* ». Le livre, encore une fois, est en prise avec la réalité historique. Il y a bien, simultanément, fictionalisation de l'histoire (Minia, le vecteur du discours, n'est pas un personnage historique) et historicisation de la fiction (la Reine Ranavalona-Manzaka est un personnage historique, comme est également avérée la date du 26 juin 1960). Il y a va-et-vient ininterrompu entre le temps de la fiction et le temps de l'Histoire, faisant, précisément au sein du livre, *jouer le Temps* pour la cause des opprimés. Par ce jeu de reviviscence, désigné par Agénor par le verbe « *transmigrer* », entre le personnage historique d'antan (la Reine) et le personnage fictionnel contemporain (Minia), il y a là, exprimée la tentative de « *travailler à l'élaboration d'un pays neuf* », de « *reconstituer inlassablement le monde* ». C'est-à-dire, un monde qui se dégage de l'emprise coloniale, qui refuse la sujétion d'un peuple à un autre. En ce sens, le « *Temps irrationnel* » mis en œuvre dans *Comme un vol de papang'*, le « *Temps* » qui se propose de croiser par des jeux d'oscillations entre les temps anciens et les temps modernes (« Actes » et narrations), permet d'échapper à la subordination d'un espace à un autre. Il n'y a pas chevauchement, piétinement d'un temps par un autre, sur le mode de l'historicisation imposée par le conquérant, mais il y a ré-équilibre des temps au sein d'une narration qui se veut équitable. Nous distinguons donc bien ce mouvement repéré dans chacune des œuvres du corpus, ce mouvement d'errance et de tectonique se réalisant par une écriture au *présent antérieur*, de celui du conquérant occidental et du « nomadisme en flèche » tel qu'il a été décrit par Glissant :

Ce mouvement (parmi d'autres, dans d'autres régions du monde, qui seront aussi décisifs) a donc mené du nomadisme primordial à la sédentarité des nations occidentales puis à la Découverte et à la Conquête qui sont alors parfaites, jusqu'aux limites du mystique, dans le Voyage.

Dans ce parcours, l'identité, du moins en ce qui concerne ces voyageurs occidentaux qui ont fourni la masse des découvreurs et des conquérants, se renforce d'abord sur un mode implicite (« ma racine est la plus forte »), puis s'exporte explicitement comme valeur (« l'être vaut par la racine<sup>20</sup> »), obligeant les peuples

---

<sup>20</sup> *Ndla* : « C'est-à-dire [...] essentiellement par sa langue ».

visités ou conquis à la longue et douloureuse quête d'une identité qui devra d'abord s'opposer aux dénaturations provoquées par le conquérant. Variante tragique de la recherche d'identité. Pendant une période historique de plus de deux siècles, l'identité affirmée des peuples devra se gagner contre les processus d'identification ou de néantisation déclenchés par ces envahisseurs. Si la nation en Occident est d'abord un « contraire », l'identité pour les peuples colonisés sera en premier lieu un « opposé à », c'est-à-dire au principe une limitation. Le vrai travail de la décolonisation aura été d'outrepasser cette limite.<sup>21</sup>

A l'inverse d'un « nomadisme en flèche », ou « nomadisme envahisseur »<sup>22</sup>, le mode de nomadisme des parcours mis en œuvre dans nos textes récuse les notions d'appropriation ou de légitimation. Les enjeux du « nomadisme en flèche », affirme Edouard Glissant, sont de parvenir à la formulation d'une légitimation de la prise de possession, par la violence et par la force, d'un territoire : « On sous-tend généralement [...] que le nomadisme en flèche est accoucheur d'ères nouvelles, là où le nomadisme circulaire resterait endogène et sans devenir. C'est légitimer purement et simplement l'acte de la conquête »<sup>23</sup>. A l'inverse également d'un « nomadisme circulaire »<sup>24</sup>, le mode de mouvement mis en œuvre dans nos textes récuse la possibilité d'une circularité : tout retour effectif est impossible (est-il seulement souhaité ?). En revanche, ce qui y est mis en avant, ce qui constitue « l'en-avant »<sup>25</sup> de ces écritures de l'exil, ce n'est pas la création d'une ère nouvelle avec tout ce que cela sous-tend (d'où sans doute la difficulté à nommer leur modernité), ni même un retour sur un espace de vie, mais la perte, dans le passé, d'un territoire, et la difficulté, dans le présent à habiter des territoires. Ce qui est mis en avant, c'est le déracinement, la perte effective d'une souche ou d'une racine totalitaire, au profit de racines qui s'épandent, dans les expériences d'errance et/ou de quêtes consécutives aux exils, en rhizome, à travers les temps et les espaces. En ce sens, il semblerait davantage s'agir d'un *nomadisme ombilical*, c'est-à-dire d'un nomadisme qui garde en mémoire les traces originelles, qui y restent indéniablement liées, tout en prolongeant, par des nœuds imaginaires, les mouvements de déploiement au-delà, en-deça et par-delà le seul cordon qui continue tout de même à alimenter l'identité contemporaine.

---

<sup>21</sup> Edouard GLISSANT, 1990, *op. cit.*, p. 29.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> C'est-à-dire une forme de nomadisme qui « vire à mesure que des parts de territoire sont épuisées, sa fonction est de garantir par cette circularité la survie d'un groupe. [...] Le nomadisme circulaire est une forme de la sédentarité impossible » (*Idem*).

<sup>25</sup> *Id.*, p. 25.

Nous concilions dans cette expression les termes « nomadisme » (qui conserve l'idée de mouvement) et « ombilical » (qui marque l'amarrage à un territoire), car le retour physique à l'intérieur du *ventre de la mère*, de la *terre mère*, est effectivement impossible : nous l'avons vu, il y a poussée en avant, vers d'autres paysages, mais cette poussée reste en lien, reste nourrie par les expériences passées. Nous nous souvenons de la manière dont Jean Lods a tué la mère pour pouvoir mieux prendre le large, s'épandre et faire naître l'île fantasmée ; de la manière dont Nabile Farès a formulé le souhait de faire émerger une « couleur fabuleuse [...] Comme un mouvement sur la mer. Dans la mère » (*CO*, p. 53), pour parvenir à faire passer « l'esclave au-delà du fleuve », « au-delà » de la coupure métaphorique ; et enfin de la manière dont Alexis par exemple, *le chercheur d'or* de Le Clézio, a tenté en vain un retour sur les lieux dévastés de son enfance, dans un Mananava qui le pousse à marronner au-delà de la société qu'il rejette, autour de ce dont il ne veut pas. Le « *Temps irrationnel* » du *nomadisme ombilical* est donc un temps tout à la fois présent et passé, un temps discursif qui permet la conciliation d'entités *a priori* inconciliables. Il exprime la possibilité de pouvoir faire cohabiter, par le travail de l'imaginaire, dans un langage contemporain, somme de toutes les langues rencontrées, les mots d'aujourd'hui et les maux d'hier. Il marque la possibilité de pouvoir, malgré la rupture, grâce aux connexions faites dans le discours entre les espaces et les temps, inscrire le livre en tant que rizhome dans le monde, de pouvoir continuer à « transmigrer » perpétuellement entre ce qui a été perdu lors des conquêtes, tout en s'amarrant désormais à un espace nouveau, fruit d'une « hybridation » ou d'une créolisation, c'est-à-dire façonné par une politique de la perte et du don, fait tout à la fois de ce qui a été perdu et dont on se souvient, et de ce qui existe désormais, dans le nouvel environnement.

Les protagonistes de chacune des œuvres se déplacent, transgressent sans cesse des frontières – ce qui conduit les écritures à s'exiler, à transgresser des normes, à se laisser lézarder par des modes d'expression, des langues et des arts – tout en gardant des attaches, non seulement avec les espaces traversés lors du parcours, mais aussi, et surtout, avec l'espace déserté à la naissance du discours. On bouge, on vit, on se déplace, mais malgré ces déplacements, le cordon qui devait relier aux origines n'a pas été rompu. Au contraire, il s'est renforcé, non pas en se durcissant, mais en se déployant dans la multiplicité des espaces parcourus, des cultures – des langues, des modes d'expression et des arts de ces cultures – rencontrées. C'est là, semble-t-il, le pouvoir de l'imaginaire et de la création : permettre de demeurer *ici*, en connexion immédiate avec un *ailleurs*, permettre de pouvoir

renverser l'*ailleurs* déserté en un *ici* toujours connecté, et donc habité. Permettre de défaire les dichotomies qui devaient disjoindre ces deux notions, pour les faire se joindre dans un seul et même corps : le livre. « Alors les œuvres de l'art ne tentent plus de transmettre ou de rapporter des tracés ou des liaisons magnétiques, mais elles deviennent avant tout des repères efficaces dans et pour l'examen du réel. Non pas utilitaires, mais *entrées dans le réel* », souligne Edouard Glissant, en précisant la manière dont l'art peut se circoncrire « aux choses et aux matières de terre et de mer »<sup>26</sup>... *Aux choses, aux matières, et aux mouvements* du monde matériel et palpable.

---

<sup>26</sup> Edouard GLISSANT, 2006, *op. cit.*, p.



**CONCLUSION. Politique de la mise en œuvre des exils : des « fous cartographes » redessinent le monde...**



© Paul CLEMENÇON, 2006.



La littérature n'est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire.

Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*.

« Le rhizome, selon Deleuze et Guattari, n'est pas fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature »<sup>1</sup>. Le livre se *déterritorialise de manière absolue*, en ce sens où il *opère la création d'une nouvelle terre, d'un nouvel espace langagier et imaginaire, connectant les plateaux par le jeu des lignes de fuites et des constellations en des tectoniques*<sup>2</sup>, offrant une vision kaléidoscopique (un vitrail fragmenté ?), à partir de laquelle l'écrivain dresse la *carte (et non pas [le] calque*<sup>3</sup>), de sa singulière perception et expression du monde.

Nous avons présenté, en page de garde de notre introduction, une figuration cartographique du monde contemporain. Il s'agit du dessin d'un enfant, Paul Cléménçon, lauréat 2006 du concours de cartographie organisé par l'Association des Cartographes Géographes, sur le thème : « Quelle représentation du monde pour le 21<sup>e</sup> siècle »<sup>4</sup>. Dans un article faisant suite au concours, Karine Hurel et Patrick Poncet précisent le choix du jury qui a décerné le premier prix à Paul Cléménçon : « Ce fond de carte mondial est assez neutre quant à l'information graphique qu'il porte – des données topographiques et indirectement climatiques classiques. Il se distingue toutefois d'autres planisphères par la

<sup>1</sup> Ils précisent également : « On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions » ; Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1980, *op. cit.*, p. 32

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 634-636

<sup>3</sup> *Id.*, p. 20

<sup>4</sup> Cité par Karine HUREL et Patrick PONCET, « L'enfance de l'art (cartographique) », in *EspacesTemps.net*, 11 juin 2006, <<http://www.espacestemp.net/document2035.html#description>>, (2007).

toponymie, ainsi que par l'absence de découpages étatiques habituels ». Ils poursuivent : « Les toponymes sont le reflet d'un point de vue. C'est un monde personnalisé que nous donne à voir cette littérature [...] ». Or, c'est bien sur la retranscription d'un « monde personnalisé » que nous avons souhaité attirer l'attention en présentant ce « fond de carte mondial » :

On voit aussi la subjectivité de l'auteur dans la sélection de lieux nommés, peu respectueuse des hiérarchies urbaines habituelles d'une part (Port Elisabeth en Afrique du Sud, Katerine en Australie), figurant à la même échelle des villes mondiales et des bourgades pas beaucoup plus grosses que des stations services, mais aussi confondant villes et territoires nationaux (Suède et Norvège par exemple), comme d'autres cartes d'adultes présentent sur le même « plan » la densité de population de la Russie et celle d'une ville-État comme Singapour, deux objets géographiques fort différents .

*L'enfant cartographe*, selon sa perception singulière de la globalité du monde, transgresse les normes en détournant de manière délibérée ou non (là n'est pas la question), les codes habituels. Il n'y a plus de rapports hiérarchiques entre les éléments de la carte, pas plus que ne subsistent les frontières entre les états, ou même entre les plaques géologiques ; la carte est majoritairement verte, barrée en certains endroits par des chaînes montagneuses (en noir), ou tachée en d'autres lieux par des déserts (en jaune). Deux autres couleurs, le bleu et le rouge, viennent respectivement figurer les inlandsis du Groenland et de l'Antarctique, et la Grande Barrière de corail australienne. Tous les éléments figurés (toponymes, éléments géologiques, etc.) sont placés sur un même « plan », annihilant toutes considérations hiérarchiques, tous rapports de force : cette carte n'a vraisemblablement pas vocation à proposer une lecture géologique ou climatique, démographique ou même géopolitique... Pourtant, pouvons-nous affirmer qu'elle se détache de toute considération politique ? Du fait même de sa subjectivité, ne renvoie-t-elle pas à un mode singulier de perception, à un choix de représentation exprimant *de facto* une manière de concevoir le monde et de s'y engager ? C'est qu'« il y a partout du langage inscrit sur les choses, rappelle Jacques Rancière dans son introduction à la *Politique de la littérature*, partout de la pensée qui travaille leur inertie même »<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Jacques RANCIERE, 2007, *op. cit.*, p. 32.

A ce sujet, poursuivant leur réflexion, Karine Hurel et Patrick Poncet précisent encore que « le fond de carte est aussi une réponse au problème posé, ou plus exactement suppose que la façon de poser un problème, fût-elle cartographique, est elle-même une des modalités de sa résolution. En cartographie, le fond de carte touche au fond du problème ». La manière de poser un problème, d'agencer une structure, correspondrait donc, en partie, à une manière de résoudre ce problème. Dans le cadre des littératures francophones, appuyant également sa réflexion sur la cartographie, Jacqueline Bardolph constate également que : « Les géographes reconnaissent qu'en établissant des cartes, ils produisent des textes, des représentations qui sont toutes des choix liés à des visions ou à des impératifs politiques »<sup>6</sup>. Qu'en est-il de nos auteurs ? En est-il de même pour ces écrivains qui semblent tous, eux aussi, dresser des cartes singulières où se rencontrent leurs mondes ? L'établissement d'une carte littéraire et imaginaire, dans le cadre des exils mis en œuvre, relève-t-il d'un choix, d'un engagement, d'une manière sinon de résoudre un problème, du moins de se soustraire à une perception formatée du monde ?

Nos premières pensées vont à *La Quarantaine*, à la carte qui ouvre le livre avant même que ne débute la narration, mais encore à cette manière toute particulière qu'a Le Clézio de décrypter l'espace dans son œuvre : la profusion des détails géologiques, des détails se rapportant à la faune et à la flore de l'île, toujours nommées par leur noms scientifiques, n'est-elle pas une manière de cartographier l'environnement immédiat des personnages du livre ? Mais encore, dans *Le Chercheur d'or* et dans le *Voyage à Rodrigues*, le décryptage du sol par la mise en œuvre d'un langage herméneutique ne relève-t-il pas d'une volonté de dresser la carte des îles respectives, Maurice et Rodrigues ? De dresser encore, par-delà les lignes de la première, celle du monde dans lequel s'inscrivent ces îles ? C'est que, dans chacun des cas, le rhizome se déploie : Maurice, dans *Le Chercheur d'or* comme dans *La Quarantaine* est pensée dans son rapport aux continents : à l'Europe, d'où naissent les généalogies lecléziennes, mais aussi à l'Asie qui fournit, dans chacun des cas, une main d'œuvre à l'île. Géologie, géographie et politique se recoupent alors dans l'espace littéraire. Et nous retrouvons ce mode de cartographie du monde exprimé chez les arpenteurs lodsiens : inlassablement, ils sillonnent l'île à la recherche d'éléments qui pourraient leur permettre d'éclairer leur enfance, et par là-même, ils dressent la carte toute singulière de *leur* île. Une île émergeant dans l'océan Indien, mais une île dont les lignes fictives rejoignent, à la manière du regard tendu du père dans

---

<sup>6</sup> Jacqueline BARDOLPH, 2002, *op. cit.*, p. 37.

*Le Bleu des vitraux*, l'au-delà qu'est l'Europe. Les cartes lodsienues sont en ce sens singulières, qu'elles ne font exister que deux espaces choisis de manière subjective par l'auteur : au Nord, le continent européen, et au Sud, l'île india-océane. Le livre propose alors un espace de médiation et de négociation entre ces deux espaces qui se chevauchent et se contaminent selon des modalités conflictuelles (la colonisation est un projet fomenté en Europe, mais c'est dans l'île qu'elle se concrétise). Des ponts imaginaires faits de mots viennent se faire joindre les deux espaces qui ne semblent pouvoir exister indépendamment l'un de l'autre. Et il en va de même chez Monique Agénor qui cartographie son île au carrefour des mondes india-océaniques : il y a d'abord, dans *Bé-Maho*, une île faite de plateaux dans les hauteurs de l'île, de plateaux initialement coupés de tout (des bas de l'île, comme du reste du monde), mais qui, par les mouvements de leurs populations, vont rencontrer l'Europe, l'Afrique et l'Asie, faisant redécouvrir aux créoles mis en scène les liens ombilicaux qu'ils entretiennent avec chacun de ces espaces. Et il y a, dans *Comme un vol de papang'*, une île india-océane qui n'existe que dans son rapport à la Grande Île voisine, Madagascar qui, elle, existe encore dans son un rapport ô combien conflictuel avec la France qu'elle tente de désintégrer.

Dans chacun des cas, l'écriture se déploie, se répand au-delà d'un seul et même espace. Elle lance, à partir des constellations référentielles propres à chacun des espaces et chacun des imaginaires, la multitude de ses lignes, jusqu'à produire une image globale faite de réseaux croisés et entrelacés, de rhizomes. En cela, l'écrivain est un cartographe : il arpente, observe lors de son parcours, pour redessiner dans *et* par son discours les nouveaux contours paysagers. Il fait encore trembler chacun des paysages perçus pour les faire s'entrechoquer, au sein du discours. Chaque discours est un parcours singulier – quête et/ou errance – né d'un sentiment d'exil, d'une conscience de la perte et d'une conscience du mouvement provoqué par cette perte. Chaque discours dessine la carte de ces mouvements, en répertorie les nœuds et les prolongements. Au travers de *corps-vivants*, glissant entre la pluralité des rives spatio-temporelles en un mouvement de chassé-croisé, s'échappent des voix présentes qui vont aller s'amarrer aux espaces révolus, où se greffaient déjà d'autres voix antérieures, d'autres voix déjà déployées.

C'est le mouvement repéré dans les œuvres de Jean-Marie G. Le Clézio, de Jean Lods, de Monique Agénor et de Nabile Farès : il n'y a pas de poussée arborescente qui fait remonter depuis un temps et un espace originel (une racine) des voix, mais il y a, à partir d'une pluralité d'espaces (passé et présent), poussée d'une multitude de voix en un rhizome fait de nœuds (de constellations) à partir desquels s'épandent les lignes. Les voix

du présent font émerger celles du passé, celles des mémoires, les faisant ainsi résonner à leur tour dans le présent. *Oraliture* et *mélangue*, entre autres, témoignent de la résonance de ces voix, du concert qui se crée au contact de cette multitude ; ce que Glissant nomme un « chaos-opéra » ; ce que Deleuze et Guattari désignent par un « chaosmos-radical ». Le livre est une carte faite de plateaux, de plates-formes portant des constellations et reliées entre elles par des lignes de fuite, creusant et plissant toujours de manière singulière l'ensemble disparate et pourtant cohésif. Rappelons-le : pour mener à bien leur quête respective, les protagonistes du *Chercheur d'or* et du *Voyage à Rodrigues* décodent des cartes et se portent attentifs au « plan du ciel » en produisant une nouvelle carte, langagière, celle de leurs décodages et de leurs lectures ; les personnages de *La Morte saison* et du *Bleu des vitraux*, par leur parole, font émerger l'île pour lui sculpter de nouvelles formes, plus aptes à témoigner de leur présent ; la narratrice de *Comme un vol de papang'*, en contant la perte du territoire malgache (sa *déterritorialisation*), le *reterritorialise*, dessinant par le langage ses contours contemporains ; et les voix de la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* découvrent toutes les affres du territoire algérien, pour en dresser la carte des enjeux politiques et sociaux d'aujourd'hui. Aucun livre ne se dégage ni de son passé ni de son présent, ils sont tous, toujours, ouverts à l'un comme à l'autre, ils relient tous, par le biais d'un cordon désormais *enrhizomé*, la conscience de *ce qui a été* et celle de *ce qui est* – ou *devrait être* – aujourd'hui. De ce fait, ils relaient tous, par le discours, non pas une, mais des consciences politiques : *à quel territoire ai-je appartenu ? A quel territoire dois-je m'affilier aujourd'hui ? Quelle est ma nation ?* Comme le dit Bhabha : « l'ombre de la nation s'étend sur la condition de l'exilé »<sup>7</sup>. Puis il ajoute :

Si, dans notre théorie voyageuse, nous sommes ouverts à la *métaphoricité* des peuples des communautés imaginées – migrantes ou métropolitaines –, nous découvrirons que l'espace du peuple-nation moderne n'est jamais simplement horizontal. Leur mouvement métaphorique exige une pensée de « duplicité » dans l'écriture ; une temporalité de représentation qui se déplace entre formations culturelles et processus sociaux en l'absence d'une logique causale centrée. Et ces mouvements culturels dispersent le temps visuel, homogène de la société horizontale. Le langage séculier de l'interprétation doit aller au-delà du regard critique horizontal si nous devons donner à « l'énergie non séquentielle de la

---

<sup>7</sup> Homi K. BHABHA, 2007, *op. cit.*, p. 226.

mémoire et de la subjectivité historique vécue » son autorité narrative appropriée. Il nous faut un autre temps d'écriture qui sera en mesure d'inscrire les intersections ambivalentes et chiasmiques de temps et de lieu qui constituent l'expérience problématique « moderne » de la nation occidentale.<sup>8</sup>

Ce qui est désigné par Bhabha par une « société horizontale » régie par « une logique causale centrée », se retrouve chez Arjun Appadurai – celui-là géographe des violences contemporaines – qui distingue deux structures, sociale et politique, contemporaines, qui se livrent un « combat tectonique »<sup>9</sup>. Il y a la « vertébrée », celle de l'Etat-nation occidental qui s'appuie « fondamentalement sur l'idée d'un ensemble fini de normes et de signaux coordonnés et régulatoires », et la « cellulaire », celle de systèmes qui s'épandent en réseaux au travers des frontières posées par l'Etat-nation moderne<sup>10</sup>. Mais si selon l'adage l'esclave a fait le maître, et réciproquement, le « système cellulaire » ne semble pas être né dans un rapport au « système vertébré » : il n'est précisément pas dépendant du « vertébré », puisqu'il s'inscrit dans un univers *aparallèle* à celui-ci ; il va au-delà d'une duplicité temporelle et spatiale, il correspond à une manière autre de vivre et d'exprimer son rapport aux mondes des Etats-nations occidentaux contemporains. Il ne se meut ni en des mouvements horizontaux, ni même verticaux (deux états possibles d'un « système vertébré »), mais il se meut en des mouvements transversaux allant au-delà, en deçà et par-delà ceux du « système vertébré ». En somme, ce qui se joue dans ce « combat tectonique » que nous avons relevé dans chacune des œuvres de notre corpus, c'est la négociation d'un tiers-espace – qui n'est pas le *Tiers-Monde*, c'est-à-dire un objet désigné par les forces du « système vertébré » – modulé par Soi de manière toute transitive et autonome. Ce qui se joue dans les œuvres de Jean Lods, de Monique Agénor, de Jean-Marie G. Le Clézio et de Nabile Farès, c'est la négociation, par la mise en forme d'une structure discursive altérée, d'un tiers-espace – imaginaire et artistique donc – qui lie action et signification dans un rapport modulé aux histoires rencontrées et racontées. Pour échapper à la « peur d'une inclusion draconienne, et [à] la peur de l'exclusion, perçue comme exclusion de l'Histoire même »<sup>11</sup> nos textes dénoncent, en les transgressant, les limites posées de manière arbitraire par l'Etat-nation contemporain. C'est de ce mode de transgression que naît la singularité des cartographies contemporaines : comme le souligne

---

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Arjun APPADURAI, 2007 (2006), *op. cit.*, p. 127.

<sup>10</sup> Cf. « *Systèmes cellulaires contre systèmes vertébrés* », in *ibid.*, p. 46 à 53.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 58.



Arjun Appadurai au sujet des cartes des Etats et de celles des guerres<sup>12</sup>, les cartes des mouvements et des circulations imaginaires et artistiques contemporains ne se superposent plus à celles des Etats et des cultures, des langues et des arts de ces Etats. Partout et dans tous les sens, il y a de la circulation rhizomique, partout il y a du sens altéré né des échanges – des contacts et des impacts – entre les nœuds produits et développés à partir de chacun des espaces traversés.

Il n'y a dès lors plus reproduction du monde ou des systèmes du monde, mais il semble davantage y avoir production, par des opérations de l'imagination, de nouveaux mondes, transversaux à ceux déjà existants. Alors, quelles *nations* se profilent pour nos discoureurs ? Quelle *nation* pour un homme né en France, ayant parcouru le monde, et notamment ayant hanté, en marge de leurs sociétés, des îles de l'océan Indien (nous pensons aux personnages lecléziens) ? Quelle *nation* pour des hommes déchirés entre un continent du Nord et une île du Sud, pourtant liée à ce continent (nous pensons aux personnages lodsien) ? Quelle *nation* pour des hommes isolés, coupés du monde, vivant sur des hauts plateaux d'une île dont ils ignorent la parenté aux mondes alentours, mais encore quelle *nation* pour une descendante malgache dont le seul lien avec ses ancêtres est le patrimoine mémoriel et culturel (nous pensons aux personnages d'Agénor) ? Nous voyons que les ambivalences spatiales et temporelles qui sont à chaque fois mises en œuvre ne permettent effectivement pas une approche strictement « horizontale » des interprétations du monde. Les cartes langagières et imaginaires dressées, en effet, « dispersent le temps visuel, homogène de la société horizontale ». Elles ne correspondent pas à une lecture linéaire des histoires des mondes, mais elles éclatent, selon la subjectivité propre à chacune des expériences, la continuité d'un mouvement pour la substituer aux « chaos » d'autres mouvements, *trans-mondiaux*, *trans-nationaux*... Nous pensons maintenant aux personnages de Nabile Farès, à leurs mouvements entre des nations occidentales, et *ce qui fut* une nation orientale, à la manière dont ils tentent de se situer, non seulement *par rapport* à chacun de ces espaces, mais encore *entre* ces espaces.

A la fin du dernier plateau du *champ des Oliviers*, au terme de son long voyage entre Paris et Barcelone, arrivé dans cette dernière ville, Brandy Fax s'interroge sur son errance. Ivre, il tente de redessiner sur une nappe la carte de son « pays inexistant » (p. 217) aux frontières *paradoxalement* ouvertes...

---

<sup>12</sup> « Ainsi, les cartes des Etats et les cartes de la guerre ne se superposent plus comme dans le vieille géographie réaliste » (*id.*, p. 64).

« Je ne peux même plus supporter de voir une carte tant les points dispersés d'une existence très ancienne sont marqués. 3 mers ; et une frontière de sable, limites d'une dispersion que les siècles ont chacun à leur tour avivée. »

Je me mis à dessiner une carte sur la nappe de papier.

« D'abord le premier littoral, celui ouvert à la Méditerranée, lieu des contours et des appels de vent frais. D'Ouest en Est. Du plus présent, au plus absent. De l'Atlantique à la mer rouge....

(Farès, *CO*, p. 214)

... *paradoxalement* car, selon une perception géographique, ces frontières s'ouvrent sur de nombreux mondes. Mais ce n'est là qu'une donnée géographique qui ne prend pas en compte « les points dispersés » au fil des perturbations historiques, au fil des *désarrois et des exils*. « Le premier littoral », celui des « contours et des appels de vent frais », tout comme la « frontière de sable » sont des lieux de passage : passage des hommes du dedans au dehors du *pays*, comme le rappellera l'expérience d'Abdenouar dans *Mémoire de l'Absent* ; mais également, passage d'autres hommes, en un mouvement inverse, du dehors au-dedans de ce même *pays* : la relecture du mythe de la Kahéna raconte les invasions Arabes en résonance aux invasions Européennes. « L'Algérie, rappelle la voix de l'auteur, est un pays qui est né de plusieurs vagabondages et viols par lesquels ont poussé non pas des humains, mais des rêves humains » (p. 212)... des fantasmes de contacts entre des corps qui n'ont, en fait, subi que des impacts : si les hommes se sont embrassés, c'était pour mieux se déchirer. Dans ces mouvements qui se répètent et se croisent, tantôt les frontières implosent, tantôt elles explosent, mais toujours elles se fragmentent en dispersant des populations : « C'est ainsi. Les hommes vivent et à un moment, lorsque le pays commence à avoir mal aux champs aux montagnes aux rivières aux routes aux jours aux nuits aux arbres et aux désirs, les hommes foutent le camp dans tous les sens » (*MA*, p. 10), errant, traçant des trajectoires éparses, se dispersant dans l'espace sans trouver de « coordonnée étatique précise » (*CO*, p. 216). D'où sans doute la nécessité de dessiner une carte nouvelle, de dévoiler la légitime cartographie des mouvements contemporains, et dans le cas présent, celui du peuple berbère qui, en creux, se cache dans les plis du discours.

L'auteur dévoile sa présence : au travers de Brandy Fax dessinant « une carte sur la nappe de papier », il rappelle que « Cette histoire ne fut pas écrite par les ... pour cette simple et bonne raison qu'ils n'ont jamais pensé l'écrire / jamais pensé que l'écriture les sauvegarderait de leur dispersion » (p. 215). Qui sont « les ... » ? Qui sont ici désignés par

ce « ils » ? Le silence se fait, troue le texte par de nombreux points de suspension qui symbolisent l'impossible nomination : « Les histoires des... écrites jusqu'à présent ne sont que des histoires fausses ». Puis à nouveau : « Elles n'ont été écrites que par des gens qui n'étaient pas des..... et qui avaient pour plus terrible (cher) désir de les voir disparaître complètement » (p. 215). Ironiquement – ou désespérément ? – le texte rend compte de cette disparition forcée, en contrebas des plis historiques, par de nombreux vides typographiques, par des creux. La carte qu'entreprend alors de dessiner Brandy Fax, n'est pas qu'une carte faite de tracés, de frontières, fermée sur une nation formée par « des gens [...] qui avaient pour plus terrible (cher) désir de les voir disparaître complètement », mais une carte imaginaire, un livre fait de lignes de fuite et d'horizons d'attente comme autant de désirs et d'espoirs : « Ce qui est terrible, c'est que la folie qui me traverse a une réalité. Palpable. GEOGRAPHIQUE. Je ne suis pas un fou ordinaire. Je suis un fou cartographe. Et je bois à cette nouvelle cartographie..... [...] » (p. 217).

L'écrivain francophone contemporain ne serait-il pas un « fou cartographe » ? Celui qui peut « accomplir bien des écritures et langages... Sans qu'une part de [lui-même] en soit offusquée atteinte humiliée ou grandie » (p. 216) ? Celui qui, par le discours, propose d'agencer autrement le monde, selon ses espoirs et ses désirs ? Cette carte, symptomatique de son ivresse et de sa « réelle folie » (p. 217), ne serait-elle pas l'aboutissement du langage ? Celui qui, à travers chacun des plateaux, conduit le lecteur à errer de manière métaphorique avec les personnages, et par là-même à prendre conscience des véritables errements, ceux des déplacements de populations, des fuites hasardeuses, périlleuses et mortelles, des nettoyages ethniques, etc. ? Le dessin tracé sur la nappe, ne serait-il pas le monde lui-même ? C'est que, chacun des mouvements repérés entre les plateaux des livres a pour fonction d'exposer ceux des errances : le parcours des voix dans les textes au travers d'une multitude d'espaces et de temporalités, propose un agencement autre du monde narré... *monde* qui devient le livre... *livre* qui propose une *cartographie abstraite* (faite de constellations, de lignes de fuite, etc.) de celui, concret, d'où il émerge : « Ecrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite »<sup>13</sup>. Le livre est une « machine abstraite » dans laquelle s'engage l'auteur pour mettre à nu les désarrois du monde avec lequel il fait rhizome. Les « fous cartographes » y produisent des textes, des

---

<sup>13</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1980, *op. cit.*, p. 19

représentations qui font sens par elles-mêmes, et qui correspondent toutes, *de facto*, à des choix liés à des visions ou à des impératifs politiques : Nabile Farès s'engage quand il met à jour les errances berbères, Jean-Marie G. Le Clézio s'engage quand il met en lumière la déportation des *coolies*, Monique Agénor s'engage lorsqu'elle met en scène des pans silencieux des histoires malgaches et réunionnaises, et Jean Lods s'engage lui aussi lorsqu'il dénonce la sclérose d'une société bourgeoise qui a ruiné son enfance. Ces engagements naissent du concret, du monde matériel et palpable, mais leur mise en œuvre, elle, en est « déterritorialisation ». Ce n'est pas une image du monde que nous voyons prendre forme dans les textes, mais sous l'impulsion de l'imaginaire, une représentation *aparallèle*, *abstraite*, éclatant les reflets binaires ou strictement historiques et/ou géographiques que l'on pouvait en avoir, provoquant une crise au sein de la représentation et de la signification du texte. Le « fou cartographe » trace les lignes de ses désirs, les agence à sa guise, les fait se mouvoir selon ses besoins, les fait trembler, les unes contre les autres. Ce que dessine le « fou cartographe », c'est la carte des contacts et des impacts qui ont façonné sa modernité *post-coloniale*, c'est la carte des expériences d'hier qui percutent celles d'aujourd'hui, comme pour mieux signifier l'immutabilité de la violence des rapports humains. Par conséquent, ce qui est *abstrait* dans le système francophone, ce n'est pas le rhizome en tant que *machine abstraite* ou que vecteur de *lignes abstraites*, mais c'est l'entremêlement de tous les rhizomes francophones, dont le résultat (l'image globale) est hybride, et par nature imprévisible. Ce qui est *abstrait*, ce n'est pas tant la manière dont se forment les rhizomes à partir des livres, dans le monde, mais c'est davantage la manière dont chacun des rhizomes de chacun des livres vient se croiser et s'entrelacer avec d'autres, jusqu'à former une image totale d'une francophonie aussi diversifiée qu'imprévisible. C'est un système cellulaire qui s'épand de manière transversale au travers des strates des systèmes vertébrés, remettant *de facto* en cause la perception que l'on pouvait en avoir. La structure même du système francophone littéraire impose une altération des structures discursives : écrire dans l'espace francophone, ce n'est pas dresser les mots contre des blocs dont les limites historiques ont été éprouvées par ceux-là même qui écrivent, mais c'est proposer une autre manière de formuler et de structurer sa pensée du monde moderne. Cette pensée est transversale, transculturelle et transnationale. Elle n'érige pas des monuments à la gloire des opprimés, mais elle fore et perfore les blocs façonnés par les oppresseurs pour y creuser les fosses qui devront accueillir les différences jusque-là rejetées ou bafouées : *nos maux sont les vôtres, nos cadavres sont aussi vos cadavres*, répète-t-elle inlassablement. Les livres, en creusant ces galeries, s'engagent et se

politisent. Ils dessinent la carte de leurs réseaux, dessin qui se dégage trait après trait de la volonté de l'auteur et qui vaut, comme le dit Rancière, pour un choix politique :

La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire.<sup>14</sup>

De même, la mise en œuvre des mouvements réels contemporains par le travail de l'imagination « suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire ». En l'occurrence, dans le cadre des maux de l'exil, cette pratique passe du défini à l'indéfini : lézarder les textes en y insérant différentes formes de représentations langagières et artistiques (chroniques, contes, chants, poésies, images cinématographiques, dessins, etc.) correspond effectivement à autant d'exils qui sont des choix politiques. Les écritures s'exilent pour métaphoriser la circulation des hommes, pour métaphoriser les rejets, les déportations, les reconductions, les bans et les assignations. Le livre n'est ni un bulletin de vote ni une arme, mais en tant que livre il offre une pensée politique et citoyenne. Et cette pensée qui se structure par des formes de représentations transversales, s'imisce par des voies subversives dans les interstices des discours politiques nationaux, pour en déranger et en bousculer les normes.

Par conséquent, il me semble qu'il s'agit moins pour moi, lecteur, de me porter attentif à la structure d'une phrase, d'un paragraphe ou d'un livre, que de me porter attentif au sens que peut produire dans *mon temps* et dans *mon espace de vie* cette phrase, ce paragraphe ou ce livre selon sa structure. Et ce sens, dans ma contemporanéité, produit l'effet d'un projecteur braqué sur les défiances vis-à-vis des différences : il y a partout des conflits et des échanges, des *jeux* de tectoniques qui font s'entrechoquer ou se rencontrer

---

<sup>14</sup> Jacques RANCIERE, 2007, *op. cit.*, p. 11.

des corps. De ces mouvements naissent de nouvelles identités, muables à l'infini, mais paradoxalement fermées les unes aux autres. Tous les jours on tue, on déporte, on assigne ou on reconduit, autant de mouvements violents qui témoignent d'un puissant désir d'hermétisme. Hermétisme pervers, puisqu'il se conserve lors des mouvements de conquête en flèche : « Ils » ne veulent pas recevoir, « ils » s'avancent toujours pour prendre ou pour donner, des biens ou des valeurs, des routes, des hôpitaux, des dispensaires, des écoles ou des libertés, sur un même plan. « Ils » légitiment leurs conquêtes par des *apports* (culture des terres, éducation des peuples, démocratisation des sociétés, etc.), pourtant « ils » ne veulent pas reconnaître que, dès lors qu'il y a dépassement de frontières, il y a aussi impact (entre des cultures, des langues, etc.). Dire, à la suite des décolonisations, en ex-territoires coloniaux, que ces « ils » (les colons du passé que l'on voudrait faire taire, mais aussi les esclavagistes et autres oppresseurs) n'étaient pas tous des voleurs, qu'ils n'étaient pas tous des exploités, qu'ils ont aussi donné, c'est bien plus que se dédouaner de la responsabilité de ses pères, c'est légitimer leurs actes, c'est légitimer les conquêtes et le sang versé pour des valeurs imposées par la force.

Ce que pointent du doigt l'art et les expériences littéraires qui m'ont accompagné durant mes années d'études, c'est qu'il ne semble pas possible de concevoir sur un même plan les *dons* et les *échanges* : le don émerge d'une vue idéologique (« ils » construisent des routes pour faciliter leur progression, et du même coup, ils fabriquent des bas-côtés où prendront place des hommes ; « ils » construisent des écoles pour inculquer des valeurs, les leurs, mais du même coup ils gomment celles des autres ; « ils » *donnent* la démocratie comme on assène un coup, or un coup donné c'est un coup qui se rendra...), alors que l'échange émerge d'un long processus de rencontre, de reconnaissance et d'*ingestion* des différences. Le discours artistique transversal, un des produits des échanges, acte l'*ingestion* des différences ; le discours politique national, producteur d'idéologies, légitime *ses dons*. En définitive, il s'agit moins pour le lecteur de littératures francophones de légitimer des choix idéologiques exprimés par des œuvres, que d'acter par ses choix de lecture une diversité désormais présente de manière transversale dans son monde, dans sa société, dans sa nation ainsi devenue plurielle. En outre, relever la carte des parcours et des mouvements de diversification mis en œuvre dans les textes francophones qui relatent des déplacements d'hommes et de femmes, c'est reconnaître, assumer et accepter la transitivity et la muabilité de toute identité. C'est reconnaître que la perméabilité et la transversalité de toute identité sont nécessaires aux principes fondamentaux de respect et de tolérance.

Par l'entremêlement de ses voix, la diversification de ses mouvements et la formulation de ses fantasmes, le livre francophone contemporain s'ouvre et se change : par des jeux de modulation de ses structures discursives et représentatives, il métaphorise les mouvements de quête, d'errance et d'exil qu'il met en œuvre, et du même coup il métamorphose ces parcours fictifs en des exils effectifs des modalités d'expressions littéraires et artistiques. Il propose un autre regard sur la différence : dégagé de toutes défiances, il décroïsonne les structures littéraires et artistiques, comme pour altérer les structures cognitives des « appareils-à-penser » qui y sont associées. Il propose un mode de pensée qui veut faire de l'altération le marqueur même de sa modernité. En ce sens, il contribue à déployer les lignes alternatives façonnées par les « cellularités utopiques [des] nouvelles formes d'organisation transnationale »<sup>15</sup>, celles qui semblent aptes à perforer les idéologies des blocs nationaux hermétiques. Ce livre altère la norme (l'Unique) tout en faisant de l'altération sa norme (le Divers). Ce livre est un monde de réseaux palliatifs dans un monde de blocs lacunaires, il perce des poches d'air pour faire circuler ce qui ne pourra sans doute jamais être contrôlé aux frontières, l'imaginaire.

---

<sup>15</sup> Arjun APPADURAI, 2007 (2006), *op. cit.*, p. 193.





## **BIBLIOGRAPHIE DES DOCUMENTS CITES**



## I. Auteurs du corpus et documents relatifs au corpus

**Note :** Ne figurent ici que les ouvrages et travaux traitant soit exclusivement, soit majoritairement des œuvres des auteurs concernés ; pour les textes « plus larges » (comme les anthologies par exemple), se référer à la bibliographie « Etudes et autres textes cités ». Enfin, les études recoupant simultanément les auteurs du corpus seront quant à elles présentées dans chacune des bibliographies respectives.

### **Monique AGENOR (1940 [?] - ...)**

#### *De l'auteure*

##### Romans, récits, nouvelles

- *L'Aïeule de l'Isle Bourbon*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- ***Bé-Maho. Chronique des îles sous le vent*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1996.**
- ***Comme un vol de papang'*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998.**
- *Cocos-de-mer et autres récits de l'océan Indien*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000.

##### Jeunesse

- *Le Châtiment de la déesse*, Paris, Syros jeunesse, 2000.
- *Plongée dans l'île aux tortues*, Paris, Syros jeunesse, 2001.

##### Films documentaires (scénariste)

- *La Route cachalot*, (réal. Sandro AGENOR), Paris, RFO-Avidia-Sempa-Audio/Art, 1992.
- *Taq' pas la porte* (réal. Sandro AGÉNOR), Paris, RFO-Avidia-Sempa-Audio/Art, 1992.

##### Illustration (Photographies)

- SAMLONG Jean-François (éd.), *Créolie. Poésies réunionnaises*, France (Réunion), U.D.I.R., 1984.

*Sur l'auteure*Bibliographie

- SPEAR Thomas C., *île en île*, « Monique Agéonor », ©1998-2007 « île en île », <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/>>, (2007).

Travaux universitaires

- BAQUEY Eva, *La littérature de jeunesse réunionnaise d'expression française*, DEA, Martine MATHIEU-JOB, Université de Bordeaux 3, 2001.
- HOARAU Stéphane, *Ecriture de l'exil et exil de l'écriture. Etude comparative de Mémoire de l'Absent (N. Farès) et de Comme un vol de papang' (M. Agéonor)*., Maîtrise, Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2, 2001.
- PEDURANT Liliane, *Comparaison de l'expression de la créolité dans les romans de Monique Agéonor et de Raphaël Confiant*, D.E.A., Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 2000.

Articles

- DRILLOT-PEDURANT Loriane, « La manifestation des morts et du diable dans *Zoura femme bon dieu* de J-F Samlong et *Comme un vol de papang'* de M. Agéonor : une forme de “surnaturel”, de “merveilleux” dans la littérature réunionnaise », in V. MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, J.-C. C. MARIMOUTOU, et Bernard TERRAMORSI, *Démons & Merveilles. Le surnaturel dans l'océan Indien.*, France, Université de La Réunion, 2005, pp. 271-286.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, « Monique Agéonor : une proposition d'écriture interculturelle pour La Réunion ? », in Jean-Luc RAHARIMANANA (dir.), *Identités, langues et imaginaires dans l'océan Indien*, « Interculturel Francophonies » n° 4, Lecce (Italie), Alliance Française, nov.-déc. 2003, pp. 101-123.
- PEDURANT Liliane, « Comparaison de l'expression de la *créolité* dans les romans de Monique Agéonor et de Raphaël Confiant » (résumé du mémoire de D.E.A.), in C. MARIMOUTOU et V. MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO (dir.), *Un état des savoirs à La Réunion. Tome II, Littératures*, France (Réunion), LCF- Université de La Réunion, 2004, pp. 210-218.

***Nabile FARES (1940 - ...)****De l'auteur*Romans, essais, récits, nouvelles

- *Yahia, pas de chance*, Paris, Seuil, 1970.
- *Un passager de l'Occident*, Paris, Seuil, 1971.
- ***Le champ des Oliviers. La Découverte du Nouveau Monde, Livre I*, Paris, Seuil, 1972.**
- ***Mémoire de l'Absent. La Découverte du Nouveau Monde, Livre II*, Paris, Seuil, 1974.**
- ***L'exil et le désarroi*, Paris, Maspéro « Voix », 1976.**
- *L'Etat perdu, précédé du Discours pratique de l'immigré*, France, Actes Sud, 1982.

Ouvrages illustrés, bandes dessinées

- *Escuchanto tu historia. Chants d'Histoire et de Vie pour des roses des sables* (illustrations de Françoise MARTINELLI), Paris, L'Harmattan, 1978.
- *Le Voyage des exils* (illustrations de Kamel YAHIAOUI), France (Toulouse), La Salamandre, 1996.
- « Le Crabe et le Bon Dieu, ou l'oubli des morts », in *Algérie. La douleur et le mal*, France (Blois), BD Boum, 1998.
- « La jeune femme et la mort », in *Le Cheval sans tête*, n° 5 « Nous sommes les Mautres », Paris, Amok, 1998.
- *Les Exilées. Histoires*, France, Amok, 1999.
- *La Petite arabe qui aimait la chaise de Van Gogh*, France, Amok, 2002.

Etudes

- *Signification de l'Ogresse*, D3 (Germaine TILLION), Paris EHESS, 1971.
- *L'Ogresse dans la littérature orale berbère. Littérature orale et anthropologie*, Paris, Karthala, 1994.

Articles et textes courts :

- « Déchirures », in *Esprit*, « Avec l'Algérie », janvier 1995, pp. 68-73.

- « Les avatars juridiques d'une dénomination sociologique : le concept de Société d'immigration », in *Peuples méditerranéens*, Paris, avril-septembre 1985, n° 31-32, pp. 23-28.
- « Exil et métaphore », in *Recherches et travaux*, France (Grenoble), Université Grenoble 3, 1986, n° 30 « Littérature de l'exil », pp. 177-183.
- « Sujet en construction », in *Intersignes*, Paris, Alef, automne 1993, n° 8-9 « Sujet et citoyenneté », pp. 169-177.
- « Les réalités mythiques de l'interculturalité », in *Revue de la Faculté des Lettres de Marrakech*, Maroc (Marrakech), Faculté des Lettres, 1996, n° 14 « L'Interculturel : problématique et espace de création », pp. 35-40.
- « De la culture et de l'échange », in Pierrette RENARD et Nicole DE PONTCHARRA (dir.), *L'imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, pp. 80-82.

#### *Sur l'auteur*

##### Bibliographie

- *Limag* (Charles BONN & Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures du Magheb), « Nabile Farès » (dossier bio-bibliographique), France (Lyon), Université Lyon 2, <<http://www.limag.com>>, (2007).

##### Ouvrage

- BONN Charles, *Nabile Farès : la migration et la marge*, Algérie (Casablanca), Afrique-Orient, 1986.

##### Travaux universitaires

- BONN Charles, *Le Roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, TDE, Simon JEUNE, Université Bordeaux 3, 1982.
- BOUALIT Farida, *Pour une poétique de la chromatographie : les cinq textes-programme de Nabile Farès*, DNR, Claude DUCHET, Université Paris 8, 1993.
- CHEVALIER Karine, *La Poétique de la mémoire : trace, masque, palimpseste, chaos dans les œuvres romanesques de Nabile Farès, Juan Rulfo, Daniel Maximin et Salman Rushdie*, Thèse de Doctorat sous la direction de Nabile

- FARES et Debra KELLY, Université Stendhal - Grenoble 3 / Westminster University - Londres, 2004.
- DRESSEL Annette, *Ecriture et espace dans l'univers romanesque de Nabile Farès*, DNR, Charles BONN, Université Paris 13, 1989.
  - EL ZEMOURI Mohamed Saïd, *Le Berbérisme dans la littérature Maghrébine d'expression française. Le cas de Driss Chraïbi, Mohammed Khaïr-Eddine, Yacine Kateb, Nabile Farès.*, TDE, Université de Tétouan, 1997.
  - HERRY Gisèle (épouse ROCCA), *L'univers clos chez Wright, Farès et Beckett ; étude thématique et lexicale assistée par ordinateur*, D3, Raymond JEAN et Anne ROCHE, Université Aix-Marseille 1, 1983.
  - HOARAU Stéphane, *Ecriture de l'exil et exil de l'écriture. Etude comparative de Mémoire de l'Absent (N. Farès) et de Comme un vol de papang' (M. Agénor).*, Mémoire de Maîtrise, Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2, 2001.
  - ---, *L'Espace du « je » dans le jeu de la langue. Pour une étude comparative des lieux et du langage de l'exil dans : Voyage à Rodrigues (J.-M. G. Le Clézio), L'exil et le désarroi (N. Farès), Le Bleu des vitraux (J. Lods).*, Mémoire de D.E.A., Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2 ; <<http://www.limag.refer.org/Maitrises/Hoarau.htm>> (2005).
  - MEJDOUB Habib, *L'image de la guerre dans la littérature algérienne d'expression française : « Yahia, pas de chance » de Farès, « Nedjma » de Kateb, « Les enfants du nouveau Monde » d'A. Djébar, « Qui se souvient de la mer » de Dib, « L'opium et le baton » de Mammeri*, D3, Raymond JEAN et Anne ROCHE, Université Aix-Marseille 1, 1980.
  - MORAÏDA Marie-Joëlle, *La création d'une identité du discours dans Le Champ des oliviers et Mémoire de l'absent de Nabile Farès*, Maîtrise, Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Université de La Réunion, 2004.
  - RAYBAUD Brigitte, *Poésie-Lutte, ou les moyens d'une représentation textuelle (Aimé Césaire, Abdellatif Laabi, Noureddine Aba, Tahar Ben Jelloun, Nabile Farès)*, D3, Antoine RAYBAUD et Raymond JEAN, Université Aix-Marseille 1, 1983.
  - SAIGH Rachida (épouse BOUSTA), *Polysémie et béances des dire dans le roman maghrébin de langue française à partir de 1967*, TDE, Charles BONN, Université Paris 13, 1988.

- SMYEJ Sana, *L'oral et l'écrit à travers l'œuvre de Nabile Farès*, DNR, Bernard MOURALIS, Université de Cergy-Pontoise, 1995.
- TCHEHO Isaac Célestin, *Les paradigmes de l'écriture dans dix romans maghrébins d'expression française des années 70 et 80*, DNR, Charles BONN, Université Paris 13, 1999.

#### Articles et textes courts

- AHNOUCH Fatima, « Ecrire l'Algérie à travers une poétique de la fracture, dans "Mémoire de l'Absent" de Nabile Farès », in Habib SALHA (dir.), *Ecrire le Maghreb*, Tunis, Cérès, 1997, pp. 233-242.
- ARNAUD Jacqueline, « Exil, errance, voyage dans "L'Exil et le désarroi" de Farès, "Une vie, un rêve, un peuple toujours errants" de Khaïr-Eddine et "Talismano" de d'Abdelwahab Meddeb », in Jacques MOUNIER (dir.), *Exil et Littérature*, Grenoble, France, Ellug, 1986, pp. 53-68.
- BENSMAIA Réda, « The exiles of Nabile Farès, or how to became a minority », in *Yale French Studies*, E.U. (New Haven), Yale University Press, 1993, n° 83, pp. 44-70.
- BONN Charles, « Le Sud mythique chez Nabile Farès, Mourad Bourboune et Mohammed Dib », *Le Sud : Mythes, images, réalités* (T2), Paris, S.F.L.G.C., 1984, pp. 359-367.
- ---, « Entre Paris et Constantine. Le dialogue des villes identitaires chez quelques classiques du roman », in *Ecarts d'Identité*, France (Grenoble), S.A.I.D./A.D.A.T.E., 1997, n° 82 « Dédicace pour la Méditerranée », pp. 19-22
- BOUALIT Farida, « L'ogresse farésienne : de l'oral du conte à l'oralité de l'écriture (ou du fabuleux au sémiotique) », in *Revue de la Fac. De Fès*, Fès, Faculté des Lettres, 1992, n° 8, pp. 31-41.
- ---, « Le chromotope de l'exil dans la production de Nabile Farès », in Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations. 2) Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 55-64.
- CHEVALIER Karine, « La fonction poétique et politique des "absents" dans l'œuvre de Nabile Farès », in Charles BONN (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives (Tome 1 des actes du colloque « Paroles déplacées »)*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 285-297.



- HOARAU Stéphane, « L'œuvre et le délire : lire le désœuvrement de la parole littéraire dans la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde*, de Nabile Farès. », in Charles BONN (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 275-283.
- KAZI TANI Nora, « LE CHAMP DES OLIVIERS », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 69-70.
- RAYBAUD Antoine, « Roman algérien et quête d'identité : l'écriture-délire de Kateb Yacine et Nabile Farès », in *Europe*, Paris, 1976, n° 567-568 « Littérature algérienne », pp. 54-62.
- REZZOUG Simone, « L'EXIL ET LE DESARROI », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 140-141.
- SAADI Nourredine, « Nabile Farès », in Naget KHADDA, Abdallah MDARHRI-ALAOUI et Charles BONN (dir.), *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/AUPELF, 1996, pp. 109-114 ; <<http://limag.refer.org/Textes/Manuref/farès.htm>> (2005).
- SARI Fouzia, « MEMOIRE DE L'ABSENT », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 221.

### **Jean-Marie Gustave LE CLEZIO (1940 - ...)**

#### *De l'auteur*

##### Romans, essais, récits, nouvelles

- *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
- *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965.
- *Haï*, Genève, Skira, 1971.
- *Mydriase*, France (Montpellier), Fata Morgana, 1973.
- *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- ***Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard « Folio », 1985 (1998)**
- ***Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard « Folio », 1986 (1997)**

- *Le Rêve mexicain ou La Pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Sirandanes, suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux*, Paris, Seghers, 1990.
- *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Etoile errante*, Paris, Gallimard, 1992.
- *Diego et Frida*, Paris, Stock, 1993.
- ***La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.**
- *Poisson d'or*, Paris, Gallimard, 1997.
- *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris, Gallimard, 1997.
- *Révolutions*, Paris, Gallimard 2003.
- *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.
- *Ballaciner*, Paris, Gallimard, 2007.

#### Traductions

- *Les Prophéties de Chilam Balam* (version et présentation de J.-M. G. Le Clézio), Paris, Gallimard, 1976.
- *Relation de Michoacán* (version et présentation de J.-M. G. LE CLEZIO), Paris, Gallimard, 1984.

#### Etude

- *La Solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*, mémoire de Diplôme d'Etude Supérieure, Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1964.

#### Préfaces

- « La Magie du cinéma », in Robert CHAZAL, *Les Années Cannes : 40 ans de festival*, France / Suisse, 5 continents / Hatier, 1987.
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988.

#### *Sur l'auteur*

##### Bibliographie

- LEGER Thierry, « Bibliographie Le Clézio », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, vol. 20, n° 2, automne 2005.

Ouvrages

- AMAR Ruth, *Structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004.
- BORGOMANO Madeleine, *Désert de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992.
- BREE Germaine, *Le Monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 1990.
- BRONWEN Martin, *The Search of Gold in J.-M.G. Le Clézio*, London/Dublin, Philomel, 1995.
- CORTANZE Gérard de, *Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Le Chêne, 1999.
- DI SCANNO Teresa, *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Naples / Paris, Liguori / Nizet, 1983.
- DOMANGE Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993.
- DOUCEY Bruno, *Désert de Le Clézio*, Paris, Hatier, 1994.
- DUTTON Jacqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- JARLSBO Jeana, *Ecriture et altérité dans trois romans de J.-M.G. Le Clézio : Désert, Onitsha, La Quarantaine*, Suède (Lunds), Université de Lunds, 2003.
- JOLLIN-BERTOCCHI Sophie (dir.), *Lecture d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, Paris, UVSQ, 2004.
- LABBE Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- MATHE Roger, *L'Exotisme : de Homère à Le Clézio*, Paris, Bordas, 1985.
- MICHEL Jacqueline, *Une mise en récit du silence. J.-M.G. Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986.
- NORTH-COOMBES Alfred, *The Island of Rodrigues*, Maurice, The Mauritius Advertasing Bureau, 1971.
- ONIMUS Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.
- PARDO SEGURA Martha, *La réflexion de J.-M.G. Le Clézio sur l'écriture*, France, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- RIDON Jean-Xavier, *J.-M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, *Le Clézio, Le Chercheur d'or*, Paris, Ellipses, 2005.
- TRANQUILLE Danielle, *Paroles d'île. Analyse de l'espace dans les romans « mauriciens » de Jean-Marie Le Clézio, Ananda Devi, Marie-Thérèse Humbert*

- et *Carl de Souza*, République de Maurice, Educational Production Limited, 2000.
- VALAYDON Vijayan, *Le Mythe de Paul et Virginie dans les romans d'expression française et dans le Chercheur d'or de J.-M.G. Le Clézio*, Maurice, Océan Indien, 1992.
  - WAELTI-WALTERS Jennifer, *Icare ou l'évasion impossible. Etude psychomythique de l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Canada (Sherbrooke), Naaman, 1981.

#### Travaux universitaires

- BENJELLOUN Mohamed, *La Métaphore dans l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio. Etude stylistique.*, TD, Université El Jadida, 1999.
- GUILLERMET Pasquier, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, TD, J. PIERROT, Université de Rouen, 1993.
- HOARAU Stéphane, *L'Espace du « je » dans le jeu de la langue. Pour une étude comparative des lieux et du langage de l'exil dans : Voyage à Rodrigues (J.-M. G. Le Clézio), L'exil et le désarroi (N. Farès), Le Bleu des vitraux (J. Lods).*, Mémoire de D.E.A., Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2 ; <<http://www.limag.refer.org/Maitrises/Hoarau.htm>> (2005).
- JAPPERT Thomas, *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, D3, R. JEAN, Université Aix-Marseille 1, 1983.
- MAISONNEUVE Patrick, *L'Univers mythologique du roman français contemporain d'Alain Robbe-Grillet à J.-M.G. Le Clézio*, D3, J. LEVAILLANT, Université Paris 7, 1971.
- PAGES-JODLOWSKI Véronique, *Ecriture et nostalgie des origines dans l'œuvre de JMG Le Clézio*, TD, F.-C. GAUDARD, Université de Toulouse 2, 2000.
- SALLES Marina, *Le Clézio « peintre de la vie moderne ». La représentation du monde contemporain, du "Procès-verbal" à "Révolutions"*, TD, M.-F. CANEROT, Université de Poitiers, 2004.
- VIEL Anne, *L'Espace dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio. La dialectique du réel et de l'imaginaire*, D3, Y.-A. FAVRE, Université Paris 4, 1985.
- ZEKRI Khalid, *Etude des incipit et clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, TD, Charles BONN, Université Paris 13, 1998.

### Articles

- BONNEFOY Yves, « Le reflet de notre monde », in *Les Nouvelles Littéraires*, 2337, avril 1973, p. 5.
- BORGOMANO Madeleine, « *La Quarantaine* de Le Clézio et le vertige intertextuel », in *Cahiers de Narratologie*, n° 13 « Nouvelles approches de l'intertextualité », Université de Nice Sophia Antipolis, 2001, pp. 199-211 ; Revel@Nice, <<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=317>>, (2006).
- ---, « La stratégie de l'araignée : hors texte et dissémination », in Jacqueline LEVI-VALENSI, Piroska SEBE-MADACSY et Kálmán BENE (dir.), *Nouvelles tendances en littérature comparée* (vol. 2), Hongrie, Juhasz Gyula Tanarképző Főiskola, 1996, pp. 27-33.
- CAVALLERO Claude, « J.-M. G. Le Clézio ou l'écriture transitive », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, vol. 20, n° 2, automne 2005, pp. 17-29.
- D'ANGELI Dina, « Le "Nouveau Roman " et la tradition romanesque », in *Culture Française*, janv.-fév. 1964, pp. 27-32.
- DEVILLA Lorenzo, « Autobiographie et fiction : l'élément autobiographique dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio », in *Confronto Letterario*, n° 18.35, nov. 2001, pp. 171-195.
- ---, « Le Clézio en(quête) : de l'autobiographie au mythe, les étapes d'une écriture fictionnelle », in *Confronto Letterario*, n° 20.39, 2003, pp. 107-132.
- FERRAO Alessandra, « Espaces réels, espaces rêvés dans le *Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J.-M.G. Le Clézio », in *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala/Presses de l'Université de Maurice, 2001, pp. 485-495.
- IMBERT Jean-Phillipe, « J.M.G. Le Clézio, Writer of Exile : A Traitment of Childwood and Exile in *Désert* and *Etoile errante* », in *Exiles and Migrants : Crossing Thresholds in European Culture and Society*, Angleterre, Sussex Academic, 1997, pp. 201-211.
- ISSUR R. Kumari, « Multilinguisme, intertextualité et interculturalité dans la littérature mauricienne. Le cas de M.-T. Humbert, A. Devi, et J.-M.G. Le Clézio », in *Ecrire en langue étrangère. Interférences de langues et cultures dans le monde francophone*, France (Réunion), Nota bene (Les Cahiers du CRELIA), 2003, pp. 339-355.

- MAUGIERE Bénédicte, « Le Mythe de Robinson revisité par Tournier et Le Clézio », in *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala/Presses de l'Université de Maurice, 2001, pp. 463-474.
- MAUGIERE Bénédicte et THIBAUT Bruno, « Le Clézio : La Francophonie et la question postcoloniale », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, vol. 20, n° 2, automne 2005, pp. 9-15.
- RACAULT Jean-Michel, « L'écriture des pierres. Fiction généalogique et mémoire insulaire dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio. », in J.-C. C. MARIMOUTOU et J.-M. RACAULT (dir.), *L'Insularité. Thématique et représentation*, France, L'Harmattan – Université de La Réunion, 1995, pp. 383-392.
- THIBAUT Bruno, « La Métaphore exotique : l'écriture du processus d'individualisation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio » in *The French Review*, Vol. 73, n° 5, avril 2000, pp. 845-861.
- VOGL Mary B., « Le Clézio en noir et blanc : la photographie dans *L'Africain* », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, vol. 20, n° 2, automne 2005, pp. 79-86.

#### Site

- *Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio* (Présidée par Claude CAVALLERO), France (Chambéry), Université de Savoie, <[www.associationleclezio.com](http://www.associationleclezio.com)>, (2005).

#### **Jean LODS (1938 - ...)**

##### *De l'auteur*

##### Romans, récits

- *Le Silence des autres*, Paris, La Pensée Universelle, 1973.
- *La Part de l'eau*, Paris, Gallimard, 1977.
- ***La Morte saison*, Paris, Gallimard, 1980.**
- ***Le Bleu des vitraux*, Paris, Gallimard, 1987.**
- *Sven*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

- *Mademoiselle*, France (Vénissieux, Saint-Denis de La Réunion), Paroles d'aube, Grand Océan, 1994.
- *Quelques jours à Lyon*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.
- *La Prince*, manuscrit, 1998.

#### Article

- « Un plat qui se mange froid... », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 47, été 2007, pp. 7-9 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/47a.html>>, (2007).

#### *Sur l'auteur*

##### Bibliographie

- SPEAR Thomas C., *île en île*, « Jean Lods », ©1998-2007 « île en île », <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/>>, (2007).

##### Travaux universitaires

- CONDAPANAIKEN-DURIEZ Sylvaine Lydie, *L'enfant dans le roman réunionnais contemporain d'expression française. Proposition de lecture du texte romanesque réunionnais*, TD, Jean-Louis JOUBERT, Université Paris-Nord XIII, 1999.
- GENDRE Annick, *La Représentation de soi dans le Bleu des Vitraux de Jean Lods*, Maîtrise, Martine JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 1995
- ---, *Bilan des écrits critiques sur les littératures personnelles : prolégomènes à une lecture de l'œuvre de Jean Lods*, D.E.A., Martine JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 1996.
- ---, *La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais : étude de l'œuvre de Jean Lods*, TD, Martine MATHIEU-JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 2007.
- HOARAU Stéphane, *L'Espace du « je » dans le jeu de la langue. Pour une étude comparative des lieux et du langage de l'exil dans : Voyage à Rodrigues (J.-M. G. Le Clézio), L'exil et le désarroi (N. Farès), Le Bleu des vitraux (J. Lods).*, Mémoire de D.E.A., Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2 ; <<http://www.limag.refer.org/Maitrises/Hoarau.htm>> (2005).

- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, *Le roman réunionnais. Une problématique du Même et de l'Autre. Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie*, TD, Robert LAFONT, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 1990.
- PAYET Karine, *Figures et lieux du maternel dans Le Bleu des Vitraux et Mademoiselle de Jean Lods*, Maîtrise, Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 2001.
- SAMLONG Jean-François, *La Mort dans le roman réunionnais contemporain*, TD, Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 1994.

#### Articles

- SAMLONG Jean-François, « Jean Lods : la maison du silence et de mort », in Jean-Claude C. MARIMOUTOU et Jean-Michel RAUCAULT (dir.), *L'Insularité : Thématique et Représentation*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 317-324.
- ---, « Quand la mort se cache dans le désir d'amour (une lecture de *La Morte saison* de Jean Lods) », in MARIMOUTOU J.-C. C. (dir.), *Travaux et documents*, n° 6 & 7 « Le discours et ses sites. Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Michel Carayol », France (Réunion), Université de la Réunion, juin-oct. 1995, pp. 169-180.
- JOUBERT Jean-Louis, « Jean Lods, réunionnais par l'écriture » in Jean-Louis JOUBERT, *Littératures de l'océan Indien*, France (Vanves), EDICEF, 1991, pp. 235-236 ; <[www.bibliotheque.refer.org/lit01/14-6.htm](http://www.bibliotheque.refer.org/lit01/14-6.htm)>, (2006).



## II. Documents généraux et documents d'études

### *Dictionnaires*

- *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000.
- ACHOUR Christiane (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire* (2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée), Paris, PUF, 2004.
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001 (2002).
- BENIAMINO Michel, GAUVIN Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, France (Limoges), Pulim, 2005.
- BERTAUD DU CHAZAUD Henri, *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Le Robert, 1995.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.

### *Anthologies, manuels*

- ANTOIR Agnès, DAVID-FONTAINE Marie-Claude, MARIMOUTOU Félix, POUZALGUES Evelyne, SAMLONG Jean-François, *Anthologie de la littérature réunionnaise*, Paris, Nathan, 2004.
- ARMAND Alain, MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, SEVERIN Monique, *Figures de la littérature réunionnaise contemporaine*, France (Saint-Denis de La Réunion), Comité de la Culture et de l'Environnement (C.C.E.E.), Région Réunion, 1988.
- BONN Charles, GARNIER Xavier, *Littérature Francophone, 1. Le Roman*, Paris, Hatier, 1997.
- BRUNEL Pierre, JOUANNY Robert (dir.), *Les Grands écrivains du monde. D'hier à demain*, Paris, Fernand Nathan, 1979.

- JOUBERT Jean-Louis, *Littératures de l'océan Indien*, France (Vanves), EDICEF, 1991 ; <[www.bibliotheque.refer.org/litoi/](http://www.bibliotheque.refer.org/litoi/)> (2005).
- LUCAS Raoul, SERVIABLE Mario, *Les Gouverneurs de la Réunion. Ancienne Ile Bourbon.*, France (Réunion), Cri, 1987.
- SAMLONG Jean-François, *Anthologie du roman réunionnais*, Paris, Seghers, 1991.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948.

### **Ouvrages d'études, essais**

#### *Auteurs*

- ABDEL-JAOUAD Hédi, *Fugues de barbarie*, New-York – Tunis, Les Mains secrètes, 1998.
- APPADURAI Arjun (trad. de l'anglais par Françoise BOUILLOT), *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, 2007 (Etats-Unis, 2006).
- BARDOLPH Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Unichamps-Essentiel, Champion, 2002.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte* (précédé de *Variations sur l'écriture*), Paris, Seuil, 1994 (1973).
- BATESON Gregory (trad. de l'anglais par Ferial DROSSO, Laurencine LOT, Eugène SIMION), *Vers une écologie de l'esprit*, Tome I, Paris, Seuil, 1990.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, vol. 1, Paris, Cerf, 1975.
- BHABHA Homi K. (trad. de l'anglais par Françoise BOUILLOT), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 (Etats-Unis, 1994).
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard « Folio/Essai », 1988 (1955).
- ---, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard « Folio/Essais », 1986 (1959).
- BONN Charles, *Kateb Yacine : Nedjma*, Paris, PUF, 1990.
- COMBEAU Yvan, *Une Décolonisation française. L'île de La Réunion. 1942-1946 (Comprendre la Départementalisation du 19 mars 1946)*, France (Réunion), Océan, 2006.

- DEJEUX Jean, *Femmes d'Algérie : légendes ; traditions ; histoires ; littérature*, Paris, La Boîte à Documents, 1987.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : l'image temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil « Essai », 1979 (1967).
- DUGAST-PORTES Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure pour l'histoire du récit*, Paris, Armand Colin, 2005 (2001).
- DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997.
- GAUVIN Axel, *L'Écriture du créole réunionnais. Les indispensables compromis*, France (Réunion), UDIR, 2004.
- GILROY Paul, *L'Atlantique noir*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe HENQUEL, France (Lille-Paris), Kargo-Eclat, 2003 (Etats-Unis, 1992).
- GLISSANT Edouard, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990.
- ---, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- ---, *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Paris, Gallimard, 2006.
- GOMBRICH Ernst H. (trad. de l'anglais par J. COMBE, C. LAURIOL et D. COLLINS), *Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1997 (Londres, 1950).
- GONTARD Marc, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, 1985 (1975).
- GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 2002 (1980).
- GREGOIRE Henri, *De la littérature des Nègres*, Paris, Maradan, 1808.
- HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. (trad. de l'anglais par Christophe JAQUET), Paris, Amsterdam, 2007.
- JOUBERT Jean-Louis, *Les Voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006.
- KESTELOOT Lilyan, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Belgique, Université de Bruxelles, 1983 (1963).
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987.
- LAOURI Abdallah, *L'histoire du Maghreb. Un essai de synthèse*, Paris, Maspero, 1982.
- LEGRAND Gérard, *Puissances du jazz*, Paris, Arcanes, 1953.
- LUKACS Georges, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1972.
- MARIMOUTOU Carpanin, *ROBÈR*, France, K'A – Grand Océan, 1999.

- MIDIOHOUAN G. Ossito, *Du Bon usage de la francophonie*, Porto-Novo, éd. CNPMS, 1994.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- NEPVEU Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et Naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- NGUYEN PHUOC BAO VANG Claude, *Duy Tan : Empereur d'Annam 1900-1945 exilé à l'île de la Réunion ou le destin tragique du prince Vinh San*, France (Réunion), Azalées, 2001.
- RACAULT Jean-Michel, *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Paris, PUPS, 2007.
- RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RECLUS Onésime, *France, Algérie, Colonies*, Paris, Hachette, 1880.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit : 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 2005 (1985).
- RIVET Daniel, *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Paris, Hachette Littératures, 2002.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 2006 (1961)
- ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, 2003.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification, essai sur les structures littéraires*, Paris, José Corti, 1995 (1963).
- SAÏD Edward, *Culture et impérialisme* (trad. de l'anglais par Paul CHEMLA), Paris, Fayard, 2000.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations III*, Paris, Gallimad, 1949.
- TODOROV Tsvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (suivi de *Ecrits du Cercle Bakhtine*), Paris, Seuil, 1981.
- VAXELAIRE Daniel, *Le grand livre de l'histoire de la Réunion* (Tome I : *Des origines à 1848* et Tome II : *De 1848 à 2000*), France (Réunion), Orphie, 1999.
- VERGES Françoise, *Nègre, Négrier – Traite négrière. Trois articles du Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle de Pierre Larousse*, France, Bleu autour, 2007.

*Collectifs*

- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen (éd.), *The Post-Colonial Reader*, Londres/New York, Routledge, 1995.
- BERNABE Jean, CHAMOISEAU Patrick et CONFIANT Raphaël, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993 (1989).
- BESSIERE Jean, MOURA Jean-Marc (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Champion, 1999
- ---, *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Champion, 2001.
- BONN Charles (dir.), *Littératures des immigrations. 1) Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- ---, *Littératures des Immigrations. 2) Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- ---, *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives (Tome 1 des actes du colloque « Paroles déplacées »)*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- ---, *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie (Tome 2 des actes du colloque « Paroles déplacées »)*, Paris, L'Harmattan, 2004
- CESAIRE Aimé, *Nègre je suis, nègre je resterai*, entretien avec F. VERGES, Paris, Albin Michel, 2005.
- CHAMBERS Ian, CURTI Lidia (dir.), *The Post-Colonial Question : Common Skies, Divided Horizons*, Londres, Routledge, 1996
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- D'HULST Lieven, MOURA Jean-Marc (textes réunis par), *Les Etudes littéraires francophones : état des lieux*, France (Lille), Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2003.
- GAFĀITI Hafid (dir.), *Cultures transnationales de France : des « Beurs » aux ... ?*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- GLOVERSMITH F. (éd.), *The Theory of Reading*, Brighton, Harvester, 1984.
- KHADDA Naget, MDARHRI-ALAOUI Abdallah, et BONN Charles (dir.), *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/AUPELF « Histoire littéraire de la francophonie », 1996.
- KREA Henri, *Tombeau de Jugurtha*, Alger, SNED, 1968.
- LAZARUS Neil (dir.), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Amsterdam, 2007.

- LEBLOND Marius-Ary, *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial*, Paris, V. Rasmussen, 1926.
- LEVI-STRAUSS Claude (dir.), *L'identité*, Paris, Quadrige-PUF, 1983.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO V., MARIMOUTOU J.-C. C., et TERRAMORSI Bernard, *Démons & Merveilles. Le surnaturel dans l'océan Indien.*, France, Université de La Réunion, 2005.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin et Jean-Michel RACAULT (dir.), *L'Insularité. Thématique et représentation*, France, L'Harmattan – Université de La Réunion, 1995.
- MATHIEU-JOB Martine (dir.), *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, France, Pessac, 2003.
- ---, *L'Entredire francophone*, France, Pessac, 2004.
- MOUNIER Jacques (dir.), *Exil et littérature*, ELLUG, 1986.
- ROQUE Maria-Angels (dir.), *Les Cultures du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- TOURET Michèle, DUGAST-PORTES Francine, *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?*, France (Rennes), PUR, 2001.
- VERGES Françoise, MARIMOUTOU J.-C. Carpanin, *Amarres. Créolisations indio-océanes*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- ZAKKA Najib (dir.) *Littératures & Cultures d'exil. Terre perdue, Langue sauvée*, France (Lille), Presses Universitaires de Lille, 1993.

### **Revues, magazines**

- *Cahier CRLH-CIRAOI* (textes réunis par Alain BUISINE et Norbert DODILLE), n°5, « L'Exotisme », Paris, Didier-Erudition, 1988.
- *Etudes créoles* (coordonnée par J.-C. Carpanin MARIMOUTOU et Valérie MAGDELAINE), vol. XXVII, n°1 & 2 « Littératures et fondations », Paris, L'Harmattan, 2004.
- *Expressions Maghrébines* « Mohammed Khaïr-Eddine », vol. 5, n° 2, *CICLIM*, hiver 2006.

- *Interculturel Francophonies*, n° 4, (coord. par Jean-Luc RAHARIMANANA), « Identités, langues et imaginaires dans l'océan Indien », Lecce (Italie), Alliance Française, nov.-déc. 2003.
- *Itinéraires et Contacts de Cultures : le Roman Colonial*, volume 7, Paris, L'Harmattan, 1987.
- *Itinéraires et Contacts de Cultures : le Roman Colonial (suite)*, volume 12, Paris, L'Harmattan, 1990.
- *Magazine Littéraire (Le)*, n° 451 « Défense et illustration des langues françaises », Paris, mars 2006.
- *Monde Diplomatique (Le). Manière de voir*, n° 62 (Hors série) « Histoire(s) d'immigration », Paris, mars-avril 2002.
- *Nouvelles Etudes Francophones*, « Anniversaire du CIEF », n° 22.1, printemps 2007.

#### **Travaux universitaires**

- ARNAUD Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas Kateb Yacine.*, TDE, Université Paris 3, 1978 ; Paris L'Harmattan, 1982.
- GERBEAU Hubert, *L'esclavage et son ombre. L'île Bourbon aux XIXe et XXe siècles*, TDE, G. CHASTAGNARET, Université de Provence, 2005.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, *Le roman réunionnais. Une problématique du Même et de l'Autre. Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie*, TD, Robert LAFONT, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 1990.
- SAMLONG Jean-François, *La Mort dans le roman réunionnais contemporain*, TD, Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 1994.

#### **Articles, textes courts (discours, rapports, etc.)**

- AMROUCHE Jean, « L'Eternel Jugurtha », in Henri KREA, *Tombeau de Jugurtha*, Alger, SNED, 1968 [première édition in *L'Arche*, n° 13, 1946].
- ARNAUD Jacqueline, « Exil, errance, voyage dans "L'exil et le désarroi" de Nabile Farès, "Une vie, un rêve, un peuple toujours errants" de Mohammed

- Khaïr Eddine et "Talismano" d'Abdel Wahab Meddeb », in Jacques MOUNIER (dir.), *Exil et littérature*, ELLUG, 1986, pp. 53-68.
- BALTA Paul, Préface de : Maria-Angels ROQUE (dir.), *Les Cultures du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 5-8.
  - BAZIN André, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma*, vol. 1, Paris, Cerf, 1975.
  - BENIAMINO Michel, « La francophonie littéraire », in Lieven D'HULST et Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones : état des lieux*, France (Lille), Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2003, pp. 15-24.
  - ---, « Oraliture », in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, France (Limoges), Pulim, 2005, pp. 142-145.
  - BELOUX François, « Un poète politique : Aimé Césaire », in *Magazine littéraire*, n° 34, novembre 1969, <<http://www.magazinelitteraire.com/archives>>, (2006).
  - BERERHI Afifa, « L'âme tutélaire de la *Montagne* », in *Expressions Maghrébines* « Mohammed Khaïr-Eddine », vol. 5, n° 2, *CICLIM*, hiver 2006, pp. 89-102.
  - BERNARD Michel, « Quand commence le XX<sup>e</sup> siècle littéraire ? Essai de réponse statistique », in Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES, *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?*, France (Rennes), PUR, 2001, pp. 195-209.
  - BHABHA Homi K., « Representation and the Colonial Text : A Critical Exploration of some Forms of Mimeticism », in F. GLOVERSMITH (éd.), *The Theory of Reading*, Brighton, Harvester, 1984.
  - BONN Charles, « L'exil fécond des romanciers algériens », in Jacques MOUNIER (dir.), *Exil et littérature*, ELLUG, 1986, pp. 68-79.
  - ---, « Le personnage décalé, l'ici et l'ailleurs dans le roman maghrébin francophone », in Jean BESSIERE et Jean-Marc MOURA (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Champion, 1999, pp. 125-138.
  - ---, « L'exil et la quête d'identité, fausses portes pour une approche des littératures de l'immigration », in Hafid GAFAÏTI (sous la direction de), *Cultures*



*transnationales de France : des « Beurs » aux ... ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 37-53.

- ---, « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents : l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'Immigration », in Jean BESSIERE, Jean-Marc MOURA, *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Champion, 2001, pp. 27-42.
- Charles BONN, « Le Tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial », in *Nouvelles Etudes Francophones*, n° 22.1, printemps 2007, pp. 11-22.
- BRAHIMI Denise, « Pierre Loti, du roman exotique au roman colonial », in *Itinéraires et Contacts de Cultures : le Roman Colonial*, volume 7, Paris, L'Harmattan, 1987, pp. 15-28.
- CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 1955 (2004).
- CHANCE Dominique, « Créolisation » in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, France (Limoges), Pulim, 2005, pp. 48-53.
- DALI Salvador, « L'Âne pourri », in *Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 1.
- D'HULST Lieven, « Centre/périphérie », in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, France (Limoges), Pulim, 2005, pp. 32-36.
- DUPUIS Gilles, « Littérature migrante », in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, France (Limoges), Pulim, 2005, pp. 117-119.
- FONKOUA Romuald, « Pour une histoire littéraire de la francophonie », in *Le Magazine Littéraire*, n° 451 « Défense et illustration des langues françaises », Paris, mars 2006, pp. 30-33.
- GREGOIRE Henri, *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française : essai historique et patriotique sur les arbres de la liberté*, France (Nîmes), C. Lacour, 1995 (réédition).
- HALEN Pierre, « Le "système littéraire francophone" : quelques réflexions complémentaires », in Lieven D'HULST et Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones : état des lieux*, France (Lille), Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2003, pp. 25-37.

- HEIDEGGER Martin, « Bâtir, habiter, penser », in *Essais et conférences*, trad. Jean BEAUFRET, Paris, Gallimard, 1958.
- HERMETET Anne-Rachel, « Discours italiens sur la littérature française contemporaine dans l'entre-deux-guerres », in Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES, *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?*, France (Rennes), PUR, 2001, pp. 127-134.
- HUREL Karine et PONCET Patrick, « L'enfance de l'art (cartographique) », in *EspacesTemps.net*, 11 juin 2006, <<http://www.espacestemp.net/document2035.html#description>>, (2007).
- LAMARTINE Alphonse de, « De la propriété littéraire. Rapport fait à la Chambre des députés par M. de Lamartine », in *Jocelyn*, Paris, Furne, V. Lecou, Pagnerre, 1855.
- LEBLANC Barbara, « Evangeline as Identity Myth / Evangéline (mythe d'Acadie) », in *Femmes et Traditions / Women & Traditions*, Folklore Studies Association of Canada, Canada (Québec), <[http://www.cyberacadie.com/acadie\\_evangeline.htm](http://www.cyberacadie.com/acadie_evangeline.htm)>, (2007).
- MAGDELAINE Valérie, « Etudes postcoloniales et littératures francophones : les voies d'un renouvellement conceptuel ? Analyse des propositions de Jacqueline Bardolph, *Etudes postcolonialistes et littérature* (2002), Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), Jean Bessière et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et francophonie* (2001). », in *Etudes créoles*, (coordonnée par J.-C. Carpanin MARIMOUTOU et Valérie MAGDELAINE), vol. XXVII, n°1 & 2 « Littératures et fondations », Paris, L'Harmattan, pp. 237-268.
- MANI Lata et FRANKENBERG Ruth, « Crosscurrents, crosstalk : race, « postcoloniality » and the politics of location », in *Cultural Studies*, 7, 2, 1993.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, « L'exote exotique. Entre "récit exotique" et "roman colonial", le "roman réunionnais" », in *Cahier CRLH-CIRAOI* (textes réunis par Alain BUISINE et Norbert DODILLE), n°5, « L'Exotisme », Paris, Didier-Erudition, 1988, pp. 259-266.
- ---, « François Chrestien et Louis Héry : deux pratiques des fables dans l'océan Indien au début du XIX<sup>eme</sup> siècle. », in *Etudes créoles* (coordonnée par J.-C.

- Carpanin MARIMOUTOU et Valérie MAGDELAINE), vol. XXVII, n°1 & 2 « Littératures et fondations », Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 93-115.
- MOURA Jean-Marc, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », in Jean BESSIERE et Jean-Marc MOURA (dir.), *Littératures postcoloniales et représentation de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris Champion, 1999, pp. 173-190.
  - MOURALIS Bernard, « Les “Chemins océans” des écrivains africains et antillais », in Najib ZAKKA (dir.), *Littératures & Cultures d'exil. Terre perdue, Langue sauvée*, France (Lille), Presses Universitaires de Lille, 1993.
  - ---, « La condition de l'écrivain francophone », in *Le Magazine Littéraire*, n° 451 « Défense et illustration des langues françaises », Paris, mars 2006, pp. 38-40.
  - NDIAYE Christiane, « Poétique du Divers », in Michel BENIAMINO, Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, France (Limoges), Pulim, 2005, pp. 153-154.
  - RAMONET Ignacio, « Voyages sans retour », in *Le Monde Diplomatique. Manière de voir*, n° 62 (Hors série) « Histoire(s) d'immigration », Paris, mars-avril 2002, pp. 6-7.
  - SCHULTZ Joachim, « *Ulysse, Cafre. Ou l'histoire dorée d'un noir* : le roman de Marius & Ary Leblond dans le contexte de la littérature française des années vingt », in *Itinéraires et Contacts de Cultures : le Roman Colonial (suite)*, volume 12, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 115-123.
  - SERRES Michel, « Discours et parcours », in Claude LEVI-STRAUSS (dir.), *L'identité*, Paris, Quadrige-PUF, 1983.
  - SPIELMANN Guy, “Le Monde francophone”,  
<<http://www.georgetown.edu/spielmann/courses/francophonie/theory.htm>>, (2006).
  - TELERMANN Esther, « Tuer la mère », in *Association Lacanienne Internationale*, Freud-Lacan.com, <[http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url\\_article=etellermann200606](http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=etellermann200606)>, (2006).
  - TORO Alfonso de, « Post-colonialisme – post-colonialité – hybridité. Concepts et stratégies », in *Limag*,  
<<http://www.limag.refer.org/Textes/DeToro/Lyonpostcol2005.pdf>>, (2007).

- VERGES Françoise, « Pour une lecture postcoloniale de Césaire », postface de Aimé CESAIRE, *Nègre je suis, nègre je resterai*, entretien avec F. VERGES, Paris, Albin Michel, 2005, pp. 71-136.
- WATBLED Jean-Philippe, postface de Jean-Louis ROBERT, *Tramayaz*, France, K'A, 2007.

### **Films**

- FAVRE Bernard, STORA Benjamin, *Les Années algériennes* (série de 4 documentaires), France, INA-France 2, 1991 (04h 08mn, couleur).
- PALCY Euzhan, THEBIA-MELSAN Annick, *Aimé Césaire, une voix pour l'Histoire*, France-Senegal, Saligna and so on-France 3-INA-RFO-RTS, 2006 (1994) (DVD, 3 x 50mn, couleur).

### **Audio**

- JOUBERT Jean-Louis, *La littérature mauricienne* (enregistrement audio réalisé lors de la rencontre Couleur Saphir organisée par l'Association Réunionnaise Culture et Communication, le 8 juillet 2005 à Paris), Paris, ARCC, 2006 (CD Audio).

### **Sites Internet**

- *Association Lacanienne Internationale* (fondée en 1982 par Charles Melman), Freud-Lacan.com, <[http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url\\_article=etellermann200606](http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=etellermann200606)>, (2006).
- *Georgetown University*, <<http://georgetown.edu/>>, (2006).
- GRUSON Luc (directeur de la publication), *La cité nationale de l'histoire de l'immigration*, Paris, 2006, <<http://www.histoire-immigration.fr/>>.
- LECLERC Jacques, *L'Aménagement linguistique dans le monde*, Québec, TLFQ, Université de Laval, <<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/index.shtml>>, (2006).
- *Limag* (BONN Charles & Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures du Magheb), France (Lyon), Université Lyon 2, <<http://www.limag.com>>, (2007).

- *Revel@Nice (Revue Electronique de l'Université de Nice)*, France (Nice), Université de Nice Sophia Antipolis, <<http://revel.unice.fr/>>, (2006).
- SPEAR Thomas C., *île en île*, ©1998-2007 « île en île », <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/>>, (2007).



### III. Autres documents

#### *Œuvres littéraires*

- AGENOR Eugène-Dutremlay, *A l'échelle de mon île*, © Eugène-Dutremlay Agénor (1977) et ses ayants-droits (2007), 2007.
- ALBANY Jean, *Vavangue*, Paris, Chez l'auteur, 1972.
- ---, *Supplément au p'tit glossaire, le piment des mots*, Paris, Chez l'auteur, 1983 (1974).
- ---, *Fare Fare*, Chez l'auteur, Paris, 1978.
- BALZAC Honoré de, *La Peau de chagrin, La Comédie humaine*, tome X, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1979 (1831).
- BATAILLE Georges, *Ma mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- BEN JELLOUN Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil 1987.
- BRETON André, *Le Manifeste surréaliste*, suivi de *Poisson soluble*, Paris, Sagittaire, 1924.
- CESAIRE Aimé, *La Poésie*, Paris, Seuil, 2006 (1994).
- CHRAÏBI Driss, *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954.
- CHRISTIAN, *Zistoir Kristian. Mes-aventures. Histoire vraie d'un ouvrier en France traduite du créole*, Paris, Maspero, 1977.
- CONDE Maryse, *Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989 (« Folio », 1992).
- DEFOE Daniel, *Robinson Crusoe*, Londres, W. Taylor, 1719.
- DEVI Ananda, *Eve de ses décombres*, Paris, Gallimard, 2005.
- FAULKNER William, Paris, Gallimard « Folio », 1934.
- FERAOUN Mouloud, *La Terre et le Sang*, Paris, Seuil 1953.
- GAUVIN Axel, *Train fou*, Paris, Seuil, 2000.
- ---, *Kartié-troi-lète*, France, K'A, 2006 [1984 : *Kartyé trwa lèt*].
- GENVRIN Emmanuel, *Votez Ubu Colonial* (suivi de *L'Almanach du XX<sup>e</sup> siècle, Ubu colonial. La Politique coloniale du père Ubu. Les problèmes coloniaux à la SDN*), France (Saint-Denis, Réunion), Grand Océan, 1994.

- HERY Louis, *Fables créoles dédiées aux dames de l'île Bourbon*, France (Réunion), Imprimerie Lahuppe, 1828.
- HONORE Daniel, *Vatvien*, France, K'A, 2006.
- HUGHES Langston, *Not Without Laughter*, US, Random House, 1930.
- JAMBON Kirby, *L'Ecole Gombo*, Etats-Unis (Shreveport), Les Cahiers du Tintamarre, 2006.
- JARRY Alfred, *Ubu roi*, Paris, Mercure de France, 1896.
- ---, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1972.
- KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.
- ---, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966.
- LA FONTAINE Jean de, *Œuvres complètes, I. Fables et contes*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1991.
- LEBLOND Marius-Ary, *En France*, Monaco, Imprimerie nationale, 1909
- ---, *Le Miracle de la race, roman de la race blanche aux colonies*, Paris, E. Fasquelle, 1914.
- ---, *Ulysse, Cafre, ou l'Histoire dorée d'un noir*, Paris, éd. de France, 1924.
- ---, *L'Île enchantée, La Réunion*, Paris, A. Rédier, 1931.
- LOTI Pierre, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy, 1879.
- ---, *Le Roman d'un Saphi*, Paris, Calmann-Lévy, 1881.
- MAMMERI Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Gallimard, 1952.
- MCKAY Claude, *Banjo*, NY, Harper & Brothers, 1929.
- PRIGENT Christian, *Une phrase pour ma mère*, Paris, P.O.L., 1996.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954.
- ROBERT Jean-Louis, *Tramayaz*, France, K'A, 2007.
- SAMLONG Jean-François, *De l'élegie à la créolie*, France (Réunion), U.D.I.R., 1989.
- SEBBAR Leïla, *Mes Algérie en France, Carnet de voyages*, France, Bleu Autour, 2004.
- SEKULA Allan, *Fish Story*, manuscrit.
- STERNE Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Paris, GF Flammarion, 1982.
- TOURNIER Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.
- VOLLARD Ambroise, *Le Père Ubu à l'hôpital*, Paris, [s.n.], 1917.
- ---, *Le Père Ubu à la guerre*, Paris-Zurich, G. Crès, 1920.



- ---, *Les Réincarnations du Père Ubu*, Paris, Le Divan, 1925.
- ---, *Tout Ubu colonial et autres textes* (éd. établie par Jean-Paul Morel), France (Paris-Réunion), Musée Léon Dierx-Séguier, 1994.

### ***Iconographies***<sup>1</sup>

- DALI Salvador, *Hallucination partielle. Six apparitions de Lénine sur un piano*, 1931. Huile sur toile, 114 x 116 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
- ---, *Lion, cheval, dormeuse invisible*, 1930. Huile sur toile, 50,20 x 65,20 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

---

<sup>1</sup> Ne sont présentées ici que les images citées sans être reproduites. Pour les images reproduites, se référer à la liste des illustrations qui suit.



## LISTE DES ILLUSTRATIONS

### ET CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

- **P. 29** : « Pont sur la rivière, Ahoada », in Jean-Marie G. LE CLEZIO, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 75 (provenant des archives de l'auteur).
- **P. 82** : Illustration de la Fable 29 du « Geai et des Paons (ne se glorifier du bien d'autrui) », in *Les Fables d'Esopé Phrygien*, mises en Ryme Francoise. Avec la vie dudit Esopé extraite de plusieurs auteurs par M. Antoine du Moulin Masconnois, à Lyon, par Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1547.
- **P. 164** : René MAGRITTE, *Tenter l'impossible*, 1928. Huile sur toile, 105,6 x 81 cm, Collection particulière.
- **P. 201** : Jackson POLLOCK, *One: Number 31, 1950*, 1950. Huile et émail sur toile non-apprêtée, 269,5 x 530,8 cm, Sidney and Harriet Janis Collection Fund (by exchange), © 2004 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.
- **P. 230** : Allan SEKULA, *San Pedro, California, Nov. 1992*, Courtesy Gie, M. Rein.
- **P. 299** : Salvador DALI, *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pommegrenade une seconde avant l'éveil*, 1944. Huile sur toile, 51 x 40,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fondazione Thyssen-Bornemisza.
- **P. 309** : « *L'Annonciation*, milieu du XII<sup>e</sup> siècle, vitrail de la cathédrale de Chartres », in Ernst H. GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1997 (Londres, 1950), p. 182.
- **P. 395** : © Paul CLEMENÇON, 2006. Lauréat 2006 du concours de cartographie organisé par l'Association des Cartographes Géographes, sur le thème : « Quelle représentation du monde pour le 21<sup>e</sup> siècle » (cité par Karine HUREL et Patrick PONCET, « L'enfance de l'art (cartographique) », in *EspacesTemps.net*, 11 juin 2006, <<http://www.espacestemp.net/document2035.html#description>>, (2007).



## INDEX

## ŒUVRES DES AUTEURS DU CORPUS, NOTIONS ET CONCEPTS

**Note :** Les titres d'ouvrages sont en italique ; les numéros en gras renvoient aux titres des parties.

## A

Abstraction, **214**, 215, 216, **338**, 346, 406  
 Art abstrait, 215, 219, 340  
 Cartographie abstraite, 405  
 Ligne abstraite, 262, 371, 406  
 Machine abstraite, 338, 405, 406  
 Absurde (Théâtre de l'), 41, 42, 48  
*Africain (L')*, 62, 198, 199, 368  
*Aïeule de l'Isle Bourbon (L')*, 55, 56, 272  
 Amour (Sentiment), 90, 91, 98, 235, 236, 237, 291,  
 305, 326, 375, 377, 379, 380, 381, 382, 383  
 Jouissance, 374  
 Appareil-à-penser, **47**, 49, 50, 51, 53, 212  
 Au-delà (n.), 198, **225**, 230, 231, 238, 244, 332, 342,  
 355, 362, 400  
 Autotextualité, 336, 337, 354, 368, 375

## B

*Ballaciner*, 66  
*Bé-Maho*, 9, 40, 51, 56, 72, 73, 101, 105, 106, 151,  
 152, 153, 154, 157, 184, 186, 187, 188, 189, 190,  
 239, 271, 272, 275, 283, 284, 285, 286, 287, 316,  
 381, 382, 383, 388, 389, 400  
*Bleu des vitraux (Le)*, 9, 17, 32, 67, 68, 72, 77, 90, 91,  
 93, 94, 113, 117, 118, 120, 122, 141, 142, 159, 162,  
 163, 164, 181, 190, 192, 224, 225, 228, 229, 230,  
 239, 247, 248, 271, 275, 288, 291, 292, 293, 303,  
 304, 307, 309, 310, 325, 337, 389, 400, 401

## C

Cartographie, 32, 196, 197, 266, 397, 399, 402, 404

Cellulaire (Système), 402, 406  
*Champ des Oliviers (Le)*, 9, 58, 59, 85, 106, 107, 108,  
 109, 124, 125, 127, 166, 168, 172, 175, 184, 191,  
 195, 231, 238, 240, 241, 272, 296, 297, 300, 313,  
 324, 337, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 364, 374,  
 403  
 Chaosmos-radicele, 262, 264, 401  
 Chaos-opéra, 214, 217, 365, 401  
*Châtiment de la déesse (Le)*, 58  
*Chercheur d'or (Le)*, 9, 32, 43, 62, 63, 64, 65, 72, 77,  
 95, 96, 97, 98, 99, 118, 119, 121, 145, 151, 157,  
 186, 190, 192, 222, 224, 225, 228, 239, 248, 252,  
 258, 267, 268, 269, 270, 279, 280, 281, 282, 283,  
 284, 326, 328, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338,  
 344, 384, 385, 399, 401  
 Cinématographique  
 Image, 306, 407  
 Portrait, 360  
 Procédé, 225, 315, 325, 360  
 Circulation, 73, 135, 138, **139**, 140, 143, 144, 145, 146,  
 147, 199, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 314, 369,  
 403, 407  
 Circulation littéraire, 21, 139, 140, 142, 143, 144,  
 145, 146, 147, 369  
*Cocos-de-mer*, 57, 316  
*Comme un vol de papang'*, 9, 17, 32, 51, 56, 57, 73, 80,  
 84, 85, 122, 157, 186, 188, 210, 239, 243, 244, 271,  
 272, 275, 284, 311, 315, 316, 317, 318, 320, 321,  
 374, 390, 391, 400, 401  
 Commérages, 180, 181, 182  
 Constellations, 330, **331**, 332, 333, 334, 335, 336, 360,  
 373, 400, 405  
 Contact, 36, 40, 46, 135, 138, 144, 164, 178, 193, 196,  
 197, 220, 261, 264, 277, 314, 315, 317, 326, 346,

363, 369, 371, **373**, 374, 375, 377, 381, 383, 403, 404, 406  
 Contact amoureux, 377  
 Corps-vivant, **243**, 246, 247, 248, 252, 271, 400  
*Crabe et le Bon Dieu, ou l'oubli des morts (Le)*, 361, 365  
 Créolie, 51, 56, 318  
 Créolisation (Processus de), 15, 16, 24, 51, 52, 53, 56, 106, 221, 319, 320, 393  
 Créolité, 51, 57, 318  
 Creux, 26, **79**, 80, 84, 89, 90, 95, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 122, 136, 137, 164, 178, 180, 181, 216, 239, 342, 374, 380, 404, 405  
 Crise, 207, 234, **323**, 341, 344, 346, 406  
 Croisement, 181, 189, 243, 274, 275, 277, 278, 285, 288, 295, 302  
 Cultural Studies, 207

## D

Délire, 59, 60, 301, 315, **346**, 347, 349, 350, 352, 353, 355, 358, 359  
 Dé-lire, 359  
 Délire figuratif, 349  
 Délire molotov, 302, 350  
 Demi-rêve, 165  
*Désert*, 62, 64, 65, 66, 191  
 Déterritorialisation, 134, 135, 262, 285, 338, 397, 401, 405, 406  
*Diego et Frida*, 62  
 Discours (d'un parcours), 32, 373  
 Divers (Energie du), 217

## E

Engagisme/Engagés, 132, 157  
 Entre-deux, 165, 166, 208, 230, 317, 345  
 Entredire, 208, 323  
 Entrelacement, **267**, 274, 275, 277, 278, 295, 302, 304, 368  
 Eschatologique (Tension), **231**, 237, 238, 239  
*Escuchanto tu historia*, 361  
*Etat perdu (L')*, 361, 362, 363, 364, 365, 367  
*Etoile errante*, 62, 66  
 Exil (Écriture de l'), 36, 57, 147, 188

*Exil et le désarroi (L')*, 9, 17, 32, 46, 58, 59, 60, 125, 127, 133, 167, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 240, 242, 272, 312, 337, 339, 340, 341, 347, 362, 364, 365, 389  
*Exilées. Histoires (Les)*, 361, 365, 367, 371  
 Exotisme, 38, 39, 48, 141

## F

Fantasme, 78, 116, 165, 274, 375, 377, 384, 385, 404, 409  
 Fantasme de la conception, 228  
 Fantasme de la Relation, 381, 383  
*Fête chantée*, 62  
*Fête chantée (La)*, 387  
 Fictionalisation (de l'histoire), 374, 375, 391  
*Fièvre (La)*, 62, 276, 277, 341  
 Fièvre (métaphorique), 240, **338**, 341, 344, 346, 378

## H

*Hai*, 330, 387  
 Herméneutique (Langage), 280, 282, 344, 399  
 Hermétisme, 408  
 Historicisation (de la fiction), 374, 385, 391  
 Hybride/Hybridité, 340, 345, 359, 406  
 Hybridization (Processus), 24, 360, 393

## I

Identité narrative, 211, 371, 375  
 Impact, 16, 181, 242, 261, 291, 338, 371, **373**, 374, 375, 377, 381, 403, 404, 406  
 Indiscernabilité, 216, 217, 251, 274, 303, 310, 362, 379, 380  
 Interstices, 239, 306, 309, 342, 407  
 Espace interstitiel, 304  
 Intertextualité, 43, 64, 65, 157, 279, 320, 321, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 334, 336

## J

*Jeune femme et la mort (La)*, 361, 365

## L

Ligne de fuite, 262, 321, 324, 325, 326, 330, 331, 332, 334, 339, 346, 352, 370, 397, 401, 405  
Littérature coloniale, 39, 40

## M

*Mademoiselle*, 67, 68, 72  
Marronnage, 384, 385  
Mélange, **311**, 315, 318, 321, 323, 382, 401  
*Mémoire de l'Absent*, 9, 17, 57, 58, 59, 60, 107, 108, 109, 110, 112, 166, 170, 172, 178, 231, 234, 238, 240, 241, 242, 264, 272, 297, 314, 315, 337, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 356, 359, 361, 362, 364, 365, 376, 377, 384, 404  
*Morte saison (La)*, 9, 67, 69, 72, 90, 91, 93, 94, 118, 120, 135, 140, 141, 159, 160, 161, 162, 163, 179, 180, 181, 183, 184, 190, 224, 247, 248, 249, 254, 258, 271, 288, 289, 292, 304, 309, 336, 379, 380, 383, 389, 401  
*Mydriase*, 368

## N

Négritude, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 49, 50, 195, 196, 212, 217, 263, 318  
Nomadisme  
Circulaire, 392  
En flèche, 391, 392  
Ombilical, **384**, 392, 393  
Nouveau Roman, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 62, 145

## O

*Onitsha*, 62, 65  
Opacité, 116, 118, 165, 170, 280, 281, 344, 345, 346, 347, 371, 385  
Oraliture, **311**, 314, 315, 316, 323, 382, 401  
Oulipo, 48

## P

Parcours (d'un discours), 32, 373  
*Part de l'eau (La)*, 140, 158, 159, 180, 251  
Périphérie (vs. Centre), 38, 50, 70, 133, 134, 135, 164, 205, 341

*Petite arabe qui aimait la chaise de Van Gogh (La)*, 361, 370  
Plateau, 35, 266, **267**, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 278, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 302, 311, 315, 323, 338, 342, 343, 385, 397, 401, 403, 405  
Chapitres-plateaux, 269  
Plate-forme, 271, **278**, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 291, 297, 300, 401  
Plis, 25, 26, 78, **79**, 80, 83, 84, 85, 89, 90, 94, 98, 100, 101, 104, 110, 111, 112, 122, 137, 172, 179, 181, 216, 339, 374, 404, 405  
Plongée dans l'île aux tortues, 58  
*Poisson d'or*, 62  
Politique de la littérature, 407  
Politique du retournement, 87, 88, 176, 194, 197  
Polyphonie, 19, 58, 59, 347  
Présent antérieur, 27, **303**, 304, 310, 323, 391  
*Prince (La)*, 310, 311  
Processus de caractère paranoïaque et actif, 300  
*Procès-verbal (Le)*, 62, 63, 64, 387  
*Prophéties de Chilam Balam (Les)*, 330, 387

## Q

*Quarantaine (La)*, 9, 62, 63, 64, 65, 72, 95, 96, 98, 100, 118, 119, 122, 145, 154, 156, 157, 186, 190, 191, 192, 193, 195, 228, 229, 230, 239, 248, 254, 258, 259, 262, 264, 265, 269, 270, 275, 311, 315, 326, 328, 329, 331, 334, 336, 341, 344, 367, 374, 378, 379, 383, 387, 399  
*Quelques jours à Lyon*, 67, 72, 118, 159, 309, 326

## R

Racine (Ce qui fait défaut), 27, 80, 89, 138  
Réel fantomatique, **158**, 159, 250  
Relation, 217, 260, 261, 265, 381, 383, 385  
*Relation de Michoacán*, 62, 330, 387  
*Rêve mexicain (Le)*, 62, 330, 387  
Reviviscence, **113**, 118, 120, 121, 191, 192, 197, 306, 391  
*Révolutions*, 63, 64, 334, 335, 336  
Rhizome, **219**, 259, 260, 262, 265, 266, 267, 344, 348, 349, 370, 393, 397, 400, 406  
Pensée du rhizome, 260, 369

Principe de cartographie et de décalcomanie, 262  
 Principe de multiplicité, 262  
 Principe de rupture assignifiante, 262  
 Principes de connexion et d'hétérogénéité, 262  
*Route cachalot (La)*, 55, 368, 369

## S

Sacrifice, **149**, 165, 166, 285  
 Seascape, 221, 223, 224, 225  
 Séparation, 360  
*Silence des autres (Le)*, 68, 140, 158, 159, 160, 163, 180, 251  
*Sirandanes*, 62, 368  
 Souche totalitaire, 208, 260  
 Structuralisme, 48  
 Subordonnés (n.), 339, 345, 368, 386  
 Surréalisme, 40, 48, **294**, 301  
*Sven*, 67, 309  
 Symbolisme, 38, 48

## T

*Taq' pas la porte*, 55, 368

Tectonique (des plaques), 303, 304, 309, 311, 314, 315, 317, 321, 323, 373, 383, 391, 397, 407  
 Temps irrationnel, 391, 393  
 Transgression, 27, **134**, 136, 165

## U

*Un passager de l'Occident*, 58, 72, 347, 361

## V

Vertébré (Système), 402, 406  
*Voyage à Rodrigues*, 9, 17, 62, 63, 64, 65, 72, 77, 95, 96, 97, 98, 118, 119, 145, 157, 186, 190, 192, 228, 239, 247, 248, 258, 267, 268, 269, 270, 278, 280, 283, 284, 293, 326, 328, 332, 333, 334, 336, 337, 344, 399, 401  
*Voyage des exils (Le)*, 361, 365

## Y

*Yahia, pas de chance*, 58, 60, 61, 72, 337, 347, 361, 365



## REMERCIEMENTS

Je ne voudrais pas que ces remerciements soient une liste de plus, biographique ou illustrative, annexant dans les dernières pages de mon travail ceux qui, *de près comme de loin* (avec toute la relativité que sous-tend cette expression), ont participé à l'élaboration de cette thèse, fruit d'un long cheminement, ponctué de nombreuses rencontres, riches, nourrissantes, et toujours appétissantes. Je voudrais que ces remerciements illustrent la manière dont s'est constitué, au fil des temps et des espaces parcourus, entre le Moufia et Paris, en passant par Lyon, Aubervilliers ou Baton Rouge, mon *rhizome personnel*... Je voudrais qu'ils illustrent la manière dont mes rencontres, depuis la toute première, un voisin, m'ont amené à m'ouvrir, à rencontrer, à échanger et partager avec tous ceux qui m'ont tant appris. Ce n'est donc pas là une liste de remerciement, mais ce sont plutôt là des *clins d'œil*, intimes, pour se rappeler et rappeler... pour dire merci.

Je pense d'abord aux *initiateurs* : à Maggie Lacabanne qui m'a enseigné la langue, à Hélène Vassale qui m'a appris à penser dans la langue, à Chamsiddine Benali – Sham's – aussi, qui m'a appris à jouer avec les mots, à vouloir entrer dans leur chair,

Je pense à mes ami(e)s, ceux de l'enfance qui, à *chaque retour*, m'ont apporté leur soutien et leur confiance : Manu, Jess, Angélique, « Rico », Frédérique, Lino, Tomy...

S'il y a eu des *retours*, c'est qu'il y a eu un *ici*, ailleurs, où je n'ai jamais été seul : mi pans a toute la bann « amarés », a André, Robèr san « t », pou lo linspiration, a Nadège Rivière osi. A Françoise Rivière ankor, pou lo diskusion èk toute lo kozman passioné, si nou, si lile, si nout lavenir èk lile, mi pans a tout la bann *Amarres*, a la band' *TCA* osi, èk son nouvo Prézidan, Laurent Minatchy, a la bann l'*AERP*, etc.

Mi pans a la band l'*ARCC*, a son Président, Jean-Claude Judith de Salins, a son travayèr infatigab, Patrick Nurbel, a son léléktron lib, Dominique Jeantet : mersi pou lo partaz, pou lo travay, pou lokazion dawar réuni otour de zot tab Jean Lods, Monique Agénor èk Nabile Farès,

Je pense à Jean-Marie G. Le Clézio, présent lors de toutes ces années,

Et plus particulièrement,

Je pense à Jean Lods : merci pour les souvenirs qui ont été nourris de nombreux autres, et qui, je le crois, le seront encore !

Merci également à Annick Gendre de m'avoir présenté Jean Lods,

Mais encore, merci à Jean Lods de m'avoir présenté Monique Agéonor,

Je pense donc maintenant à Monique Agéonor, à « notre » Histoire et « nos » histoires échangées, passées, en cours et à venir,

Merci à Nabile Farès, pour ce verre de jus d'orange renversé, cette carafe de vin qui le fut tout autant, et ces mots, eux aussi *renversés*, qui nous ont amené, « doucement doucement », à échanger nos couleurs,

Merci à Karine Chevalier, pour son soutien si rassurant et ses conseils bienveillants, arrivés toujours à point dans ma boîte mail,

Merci à Anna Bassett, pour ces moments consacrés à parfaire un anglais qui ne l'était pas tout à fait,

Merci aux « limagiens », à ces travailleurs d'une base de données qui m'a été si précieuse, celle de Limag, et dont son Président, mon Directeur de recherche, m'a ouvert des portes vers d'autres lieux de la compréhension...

Merci donc à Charles Bonn, de m'avoir suivi, conseillé, épaulé, et guidé depuis mes premiers pas à Lyon, où il fut ma première rencontre, où il me fit lire sur les murs de la ville, *L'Exil et le désarroi*...

Merci à mon co-Directeur de recherche, Carpanin Marimoutou, de m'avoir fait découvrir, il y a quelques années déjà, à l'Université du Moufia, entre autres, Edouard Glissant et Monique Agéonor ; ce n'est sans doute pas un hasard s'ils se retrouvent encore ici, après ce tout premier dossier comparatif portant sur *Le Quatrième siècle et Bé-Maho*...

Merci donc à Charles Bonn et à Carpanin Marimoutou pour ces moments accordés à Lyon ou à Paris, pour ces repas et ces cafés partagés, à discuter, à expliquer, à corriger, à diriger, à orienter...

Merci à vous pour votre rigueur,

Merci à vous pour votre confiance.

Je voudrais prolonger ces quelques mots en citant ceux qui, au quotidien, me donnent tout : force, courage, volonté, assurance, énergie et AMOUR !

C'est de vous que je tiens cette envie de faire, c'est pour vous que je tiens à avancer :

Merci à Christophe Damour, pour m'avoir toujours soutenu comme un frère, depuis ma plus tendre enfance,

Merci à Laurence, ma sœur, pour ce lien bien plus fort que nul autre,

Merci à ma mère et à mon père, pour cette vie, ce bonheur, cet amour et ce soutien de tous les jours (pour ces *ralé-poussé* et ces corrections – de pages –, qui m'ont tous les jours aidé, et toujours incité à aller plus en avant),

Je pense enfin aux temps, celui à prolonger, là-bas, par-dessus bien des mers et des océans, avec toi :

Merci à Véronique Deveau, à qui je dédie ces années de travail...

La Réunion – Paris, le 25 septembre 2007.



# TABLE DES MATIERES

## TOME 1/2

<b>ABREVIATIONS</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>11</b>
<b>Introspection</b>	<b>13</b>
<i>Note introductive</i>	13
<i>L'exil en question(s)</i>	18
<b>Des exils francophones</b>	<b>21</b>
<i>Problématique et enjeux</i>	21
<i>Une lecture ouverte au dehors</i>	21
<i>Procédures d'analyse</i>	23
<i>Perspectives de recherche</i>	26
◦ <i>Fondations et métamorphose d'écritures francophones contemporaines</i>	26
◦ <i>Les mouvements de l'exil : errances et constructions de réseaux d'échanges</i>	27
 <b>PREMIERE PARTIE. FONDATIONS ET METAMORPHOSE D'ECRITURES FRANCOPHONES CONTEMPORAINES</b>	 <b>29</b>
<b>CHAPITRE I. Les chemins parcourus</b>	<b>31</b>
<i>Premières rencontres</i>	31
<i>Tournants</i>	38
<i>Un « appareil-à-penser » modulable</i>	47
<b>CHAPITRE II. Etat des lieux</b>	<b>55</b>
<i>Substrat biographique et état des lieux critique</i>	55
<i>Monique AGENOR</i>	55
<i>Nabile FARES</i>	58
<i>Jean-Marie Gustave LE CLEZIO</i>	62
<i>Jean LODS</i>	66
<i>Singularité des exils</i>	69
<i>Cohésion interne des œuvres</i>	69
<i>La diversité des voix</i>	75

<b>CHAPITRE III. <i>Les plis et les creux</i></b>	<b>79</b>
<i>Présences : les plis</i>	79
<i>Les v(i)oleurs de terre</i>	79
<i>L'envahisseur invisible</i>	85
<i>Le joug familial</i>	89
<i>L'arrivisme des « grands mounes »</i>	95
<i>Absences : les creux</i>	100
<i>Les ignorés</i>	100
<i>Les apatrides</i>	106
<i>Les reviviscences</i>	113
<i>Ruptures temporelles et spatiales</i>	123
<i>Exil / Migration : enjeux terminologiques</i>	123
<i>Pour une transgression des frontières</i>	134
<i>Décloisonnement et circulation</i>	139
<b>CHAPITRE IV. <i>D'une histoire voilée aux mémoires révélées</i></b>	<b>149</b>
<i>Sur l'autel de la fiction : les sacrifices du réel</i>	149
<i>Une subjectivité documentarisée</i>	149
<i>Un réel « fantomatique »</i>	158
<i>Le refus d'une sujétion historique</i>	165
<i>De l'objet au sujet</i>	171
<i>Mettre à jour les tensions contemporaines...</i>	171
<i>Délier les mémoires...</i>	178
<i>... pour désencombrer l'Histoire ?</i>	184
<i>Les chemins parcourus (échos)</i>	191
 <b>SECONDE PARTIE. <i>LES MOUVEMENTS DE L'EXIL : ERRANCES ET CONSTRUCTIONS DE RESEAUX D'ECHANGES</i></b>	 <b>201</b>
<b>CHAPITRE V. <i>Vers de nouvelles perspectives francophones ?</i></b>	<b>203</b>
<i>D'une littérature post-coloniale à...</i>	203
<i>... une abstraction francophone ?</i>	214
<b>CHAPITRE VI. <i>De la racine au rhizome</i></b>	<b>219</b>
<i>La multiplicité des paysages</i>	219
<i>Les corps investis</i>	219
<i>Voir « au-delà »</i>	225
<i>Tensions eschatologiques</i>	231
<i>L'hétérogénéité des voies (1) : les trajectoires intérieures</i>	240

<i>Les trajectoires corporelles</i> _____	240
<i>Le corps-vivant</i> _____	243
<b><i>L'hétérogénéité des voies (2) : les arpenteurs</i></b> _____	<b>247</b>
<i>Les voies d'eau</i> _____	247
<i>Inscription géologique</i> _____	254
<i>Une écriture du déploiement</i> _____	259
<b>CHAPITRE VII. Cartographie de l'errance</b> _____	<b>267</b>
<b><i>Croisement et entrelacement des « plateaux »</i></b> _____	<b>267</b>
<i>Autonomie des plateaux</i> _____	267
<i>Mouvements et temps des exils</i> _____	272
<i>Jeu de piste : d'une plate-forme à l'autre</i> _____	278
<b><i>Les « plates-formes » événementielles</i></b> _____	<b>284</b>
<i>L'anecdotique</i> _____	284
<i>L'incontrôlable et l'inattendu</i> _____	288
<i>L'avènement surréaliste</i> _____	294
<b><i>La tectonique des plaques</i></b> _____	<b>303</b>
<i>Ecrire au présent antérieur, raviver les couleurs du souvenir</i> _____	303
<i>« Oraliture » et « mélange »</i> _____	311
<b>CHAPITRE VIII. Crises : les épreuves du livre francophone contemporain</b> _____	<b>323</b>
<b><i>Lignes de fuite</i></b> _____	<b>323</b>
<i>Les mots du dehors</i> _____	323
<i>Les constellations</i> _____	331
<b><i>Ruptures assignifiantes et abstractions</i></b> _____	<b>338</b>
<i>La fièvre</i> _____	338
<i>Le délire</i> _____	346
<i>Le « Cycle du Regard »</i> _____	350
<b><i>Les arts errants</i></b> _____	<b>361</b>
<i>Du livre-mots au livre-images</i> _____	361
<i>Diversité artistique, diversité culturelle</i> _____	365
<b>CHAPITRE IX. Mettre en œuvre les exils, fantasmer la Relation ?</b> _____	<b>373</b>
<b><i>Contacts et impacts : les fantasmes de la Relation</i></b> _____	<b>373</b>
<b><i>Un nomadisme ombilical</i></b> _____	<b>384</b>
<b>CONCLUSION. POLITIQUE DE LA MISE EN ŒUVRE DES EXILS : DES « FOUS CARTOGAPHES » REDESSINENT LE MONDE...</b> _____	<b>395</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE DES DOCUMENTS CITES</b> _____	<b>411</b>

<b>I. Auteurs du corpus et documents relatifs au corpus</b>	<b>413</b>
<i>Monique AGENOR (1940 [?] - ...)</i>	413
<i>De l'auteure</i>	413
<i>Sur l'auteure</i>	414
<i>Nabile FARES (1940 - ...)</i>	415
<i>De l'auteur</i>	415
<i>Sur l'auteur</i>	416
<i>Jean-Marie Gustave LE CLEZIO (1940 - ...)</i>	419
<i>De l'auteur</i>	419
<i>Sur l'auteur</i>	420
<i>Jean LODS (1938 - ...)</i>	424
<i>De l'auteur</i>	424
<i>Sur l'auteur</i>	425
<b>II. Documents généraux et documents d'études</b>	<b>427</b>
<i>Dictionnaires</i>	427
<i>Anthologies, manuels</i>	427
<i>Ouvrages d'études, essais</i>	428
<i>Auteurs</i>	428
<i>Collectifs</i>	431
<i>Revues, magazines</i>	432
<i>Travaux universitaires</i>	433
<i>Articles, textes courts (discours, rapports, etc.)</i>	433
<i>Films</i>	438
<i>Audio</i>	438
<i>Sites Internet</i>	438
<b>III. Autres documents</b>	<b>441</b>
<i>Œuvres littéraires</i>	441
<i>Iconographies</i>	443
<b>LISTE DES ILLUSTRATIONS</b>	<b>445</b>
<b>INDEX</b>	<b>447</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>451</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b>	<b>455</b>



**FRANÇAIS :***Écriture de l'exil, exils des écritures.**Lecture croisée des mouvements d'exils dans les œuvres d'auteurs francophones contemporains : Monique Agénor, Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Jean Lods.*

Les auteurs de notre corpus, originaires soit du Maghreb, soit de l'océan Indien, et écrivant tous à partir de l'Europe, font vivre une même constellation littéraire qui semble être en perpétuel mouvement : celle des *littératures francophones*. S'inscrivant dans une temporalité post-coloniale, cet espace diversifié tend à problématiser les histoires d'hier en corrélation avec celles d'aujourd'hui : de part et d'autre de frontières, se sont rencontrés et se rencontrent encore des hommes selon des modalités d'échanges et/ou de conflits. Du fait de la diversité de leurs origines, de la singularité de leurs parcours, de leurs circulations entre des frontières tant géographiques qu'historiques et culturelles, et par conséquent de la pluralité de leurs amarres identitaires, les voix interrogées dans cette étude font toutes, selon des tonalités différentes, vibrer le vaste champ francophone. Se peut-il alors que, dans ce concert, se métamorphose le discours littéraire contemporain pour tenter de remettre en cause les discours antérieurs ? Pour tenter de donner corps, par le langage, à d'autres formes de rapports, basés sur l'interaction entre les cultures et les imaginaires ? Il s'agit là de se poser la question de la transversalité des identités littéraires nées de la circulation de mots et d'images au travers de frontières : comment l'écriture, par la mise en oeuvre d'une tectonique des impacts et des contacts entre les cultures rencontrées, peut-elle remettre en cause les structures discursives, et faire émerger, dans un tremblement poétique, une politique de diversification des modalités de penser et d'exprimer la singularité de son rapport au(x) monde(s) ?

**MOTS-CLES :** Littératures francophones. Littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Postcolonialisme. Océan Indien. Maghreb. Exil. Culture. Diaspora. Identité. Mémoire. Agénor, Monique (1940-...). Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1940-...). Farès, Nabile (1940-...). Lods, Jean (1938-...).

**ENGLISH :***The Writing of Exile; The Exiles of Writing.**A Comparative Reading of Movements of Exile in the Works of Contemporary French Writers: Monique Agénor, Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Jean Lods.*

The writers selected for our corpus originate from Northern Africa or the Indian Ocean and are writing from Europe. Their differing histories of migration have given an everlasting sense of movement to Francophone Literatures. Writing from a post-colonial standpoint, their stories about the past are subject to a number of influences: living in different environments, meeting people (in the form of both exchange and/or conflict), and reuniting with those who have shared their past. Having crossed geographic, cultural and temporal frontiers, the writers focussed upon in this thesis all enrich Francophone literature in their own way. The aim of thesis is to see to what extent the past experiences described by these writers are challenged by their present day discourses, as well as the extent to which the kaleidoscope of their respective origins and cultural interactions have widened the horizons of the French language and way of thinking. The definition of the word *exile* is also broadened by these writers, as their migration was not imposed upon them; in each case it was a personal decision but nonetheless one which they felt compelled to make, due to the socio-political environments they felt constricted by.

**KEYWORDS:** Francophone Literatures and Cultures. 20<sup>th</sup> French Literature. Postcolonialism. Indian Ocean. Northern Africa. Diaspora. Identity. Memory. Exile. Agénor, Monique (1940-...). Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1940-...). Farès, Nabile (1940-...). Lods, Jean (1938-...).



# Université Lumière Lyon 2

Ecole doctorale : 3LA (Lettres, langues, linguistique et arts)

Équipe de recherche : Passage XX - XXI (EA 4160)

## Écriture de l'exil, exils des écritures

*Lecture croisée des mouvements d'exils dans les œuvres d'auteurs francophones contemporains : Monique Agénor, Jean-Marie G. Le*

*Clézio, Nabile Farès, Jean Lods*

par Stéphane HOARAU

## ANNEXES

Thèse de doctorat de Lettres et arts

sous la direction de Charles BONN et Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU

soutenue le 7 janvier 2008

Composition du jury :

Bruno GELAS, professeur à l'université Lyon 2

Charles BONN, professeur émérite

Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, professeur à l'université de la Réunion

Martine JOB, professeure à l'université Bordeaux 3



## AVANT-PROPOS

Cette annexe comporte les éléments suivants : la transcription d'un entretien qui s'est déroulé le 12 septembre 2007 au siège de l'*Association Réunionnaise Communication et Culture* avec Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès (Annexe I), et une bibliographie générale portant sur les auteurs du corpus (Annexe II).

Le premier de ces deux éléments ne constitue pas un document de fonds sur lequel je me suis appuyé pour mon étude, puisqu'il a volontairement été composé après la rédaction du travail. Entretien et bibliographie ont donc pour objectif de prolonger la lecture, et éventuellement, d'ouvrir des pistes pour des travaux de recherche à venir. Par exemple, il n'existe pas à ce jour de bibliographie complète comportant toutes les publications *de* ou *sur* Monique Agénor ou Jean Lods, pas plus qu'il n'existe de bibliographies complètes comportant des liens vers les nombreuses références numériques concernant Nabile Farès ou Jean-Marie G. Le Clézio.

Il s'agit donc là d'une manière de pouvoir ouvrir un peu plus la lecture en offrant des possibilités de recoupement avec le corps de la thèse : l'entretien avec Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès permet une lecture croisée de mon analyse et des points de vue des auteurs vis-à-vis de leurs parcours et de leurs discours, alors que les éléments complémentaires de la bibliographie permettent de porter l'attention sur des axes que j'ai peu ou pas abordés (je pense notamment à la très importante bibliographie des travaux produits sur l'œuvre de Jean-Marie G. Le Clézio, à la richesse et à la très grande diversité des démarches, des approches théoriques ou thématiques, etc.).

### *La rencontre à l'ARCC*

Cet entretien est la transcription d'une rencontre publique organisée le mercredi 12 septembre 2007 par l'*Association Réunionnaise Communication et Culture* (ARCC) dans le cadre du *Couleur Saphir* n° 113 (*cf.* CD audio joint à l'annexe). Voici l'argument de la rencontre, tel qu'il avait été présenté au public avant la rencontre :

Exil(s) & Ecriture(s).

Rencontre avec trois écrivains francophones :

Monique Agénor, Jean Lods, Nabile Farès.

Lire des auteurs francophones contemporains invite à se porter attentif aux mouvements contemporains : ce qui caractérise le monde francophone dans sa globalité – ce qui fait sa richesse – c’est qu’il n’est justement pas homogène et fermé, mais qu’il est hétérogène, varié, ouvert à la multitude des cultures, des imaginaires et des paysages qui le composent. Les auteurs que je vous propose de rencontrer lors de cette soirée ont tous les trois parcouru des espaces divers et variés : entre les îles indiano-océaniques et le continent européen pour Monique Agénor et Jean Lods, entre le Maghreb et l’Europe pour Nabile Farès. Leur littérature porte des traces de ces parcours et de ces mouvements : parcours et mouvements entre des espaces non seulement géographiques, mais aussi historiques, mémoriels, culturels, langagiers, etc.

Il ne sera donc pas question d’une, mais de plusieurs rencontres : rencontre bien sûr avec les auteurs, mais aussi, par le biais de leurs parcours respectifs, rencontre encore avec des aires culturelles diversifiées : l’océan Indien, l’Afrique, l’Europe. En somme, il s’agira de demander à Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès, quels rapports ils entretiennent, par l’écriture, aux espaces qu’ils ont traversés et qu’ils habitent désormais... Interroger des auteurs francophones sur leurs textes et leur(s) rapport(s) à l’écriture permet d’interroger leurs rapports à la multitude des espaces parcourus : quelles influences leurs déplacements ont-ils eu sur leurs écritures ? Comment habitent-ils leurs mondes contemporains ? Comment font-ils vivre, d’une même voix, les francophonies d’aujourd’hui ?

Ce débat se voulait avant tout interactif, et était pour moi l’occasion d’entendre et de faire entendre autrement la voix des auteurs. L’objectif n’était bien évidemment pas de vérifier des hypothèses posées dans ma thèse, mais il consistait davantage à proposer un espace de rencontre et de discussion avec les auteurs étudiés. Par ailleurs, si j’ai choisi d’organiser cette rencontre après que la plus importante part de mon travail d’écriture ait été faite, c’est parce qu’il m’a semblé important de garder une distance à l’égard du regard nécessairement subjectif que pouvait porter les auteurs sur leurs propres œuvres. Il m’a en effet semblé important, pour mon analyse, de ne me baser que sur les textes. Toutefois, il m’a semblé tout aussi important et intéressant de pouvoir proposer au lecteur de mon étude, *a posteriori* donc, des éléments de recoupement d’informations : les auteurs vont parfois dans le sens de mon analyse, parfois non. Néanmoins, entendre leurs voix permet de porter un regard différent sur l’interaction entre leurs parcours personnels et leurs

oeuvres, et de fait sur le présent travail. Ainsi, la transcription de cette rencontre devra permettre de prolonger l'aspect comparatif souhaité dans ce travail : d'abord puisqu'il permettent la confrontation des propres mots des auteurs à l'analyse proposée, ensuite parce qu'il permet aussi de comparer, en plus des œuvres, les approches mêmes des auteurs vis-à-vis de l'écriture, et plus précisément aux langues, aux cultures, aux histoires et à leurs mémoires respectives.

Enfin, un mot *technique* au sujet de cet entretien : les interventions ayant été captées dans le vif d'une rencontre interactive et vivante, afin de conserver la spontanéité des réponses formulées, d'un commun accord avec les auteurs et l'éditeur, nous avons fait le choix de ne rien couper, malgré parfois quelques écarts de langage (de ma part notamment). Il n'y a donc ni coupes, ni de montages. Seuls les sons parasites qui pouvaient perturber l'écoute ont été retirés par l'éditeur du CD Audio (tousotements, vibrations des micros, etc.).

### ***La bibliographie générale des auteurs***

Les bibliographies qui figurent en Annexe II proposent de répertorier l'ensemble des documents publiés à ce jour *par les auteurs* du corpus, et *sur les auteurs* du corpus. Nous avons souhaité tendre à l'exhaustivité mais, pour chacun des auteurs, le travail reste incomplet... Ce n'est donc pas là un travail fini, mais toujours en cours d'élaboration. Voici par ailleurs les principales difficultés que nous avons rencontrées lors de l'élaboration et de la mise à jour de ces bibliographies :

En comparaison aux bibliographies de Nabile Farès et de Jean-Marie G. Le Clézio, peu de documents ont été publiés sur Monique Agénor et Jean Lods. Toutefois, il nous semble qu'un grand nombre de documents sont encore à trouver et à dépouiller, et notamment ceux concernant les notes de lecture et les comptes rendus critiques de publications disséminés dans la presse nationale ou dans les presses régionales (nous pensons par exemple à celle de La Réunion), ou encore ceux éventuellement parus à l'étranger, etc.

Concernant Nabile Farès et Jean-Marie G. Le Clézio, il existe un très grand nombre de publications les concernant, ce qui nous laisse à penser que nous avons dû omettre un certain nombre d'entre elles (notamment celles publiées à l'étranger). Par ailleurs, concernant ces deux auteurs, nous avons fait le choix de reproduire, d'augmenter et

d'actualiser deux remarquables bibliographies déjà existantes et qui, à ce jour, sont assurément les plus significatives les concernant :

- celle de la banque de donnée de *Limag* pour Farès : *Limag* (Charles BONN & Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures du Magheb), « Nabile Farès » (dossier bio-bibliographique), France (Lyon), Université Lyon 2, <<http://www.limag.refer.org/Volumes/fares.htm>>, (2007).
- celle de Thierry Léger pour Le Clézio : « Bibliographie J.-M. G. Le Clézio », in *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 20, n° 2, automne 2005, pp. 87-141.

Enfin, le dernier problème que nous avons rencontré concerne les références électroniques disponibles *en ligne*. Pour chacun des auteurs, il existe un grand nombre (voire un *très* grand nombre) de références disponibles à la consultation : sites, portraits, articles, notes de lecture, entretiens, mais aussi blog, chat, impressions personnelles, etc. qui ne relèvent pas forcément toutes de la même rigueur scientifique... Nous avons donc décidé de faire des choix. Cette posture est arbitraire, mais elle a le mérite d'éviter la multiplication les renvois à des *pages web* qui ne contiendraient que quelques lignes concernant les travaux des auteurs, mais encore d'écarter de la bibliographie toutes impressions en ligne qui seraient « trop passionnées » (propos diffamatoires, etc.).

Par ailleurs, concernant le classement de ces références extraites du *web*, nous avons également choisi de ne pas toutes les intégrer aux différentes rubriques mais, afin de faciliter l'accès à ces données à un lecteur qui souhaiterait directement se rendre sur le *web*, de les placer dans une rubrique distincte (« *En ligne* »). Cette rubrique comprend donc essentiellement les sites et/ou les pages les plus pertinents se rapportant aux auteurs<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Essentiellement des sites entièrement ou partiellement consacrés aux auteurs, ainsi que des fiches de présentation ou des portraits d'auteur. Pour les bibliographies, les articles les entretiens, et les comptes rendus critiques présentées sur *Internet*, se référer, pour chacun des auteurs, aux différentes rubriques contenues dans : « *De l'auteur(e)* » ou « *Sur l'auteur(e)* ».



## **ANNEXE I. Entretien avec Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès**

### **Transcription du CD Audio :**

*Les Dossiers de l'ARCC* n° 47, « Exils et Ecritures. Entretien avec trois écrivains francophones : Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès », Paris, ARCC, 2007 (2 CD Audio, 45 et 35mm).



**Stéphane HOARAU [CD I, piste 1] :** Avant de commencer les entretiens avec Nabile Farès, Monique Agénor et Jean Lods ici présents, je voudrais faire un bref petit mot de présentation concernant le thème de cette soirée, à savoir : « Exil et écriture, rencontre avec Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès ». Je voudrais donc brièvement préciser pourquoi ce sujet et pourquoi ces auteurs : je travaille actuellement à l'écriture d'une thèse dont le thème est « écriture et exil ». Pour ce faire, j'ai choisi de travailler sur un corpus d'auteurs originaires de diverses régions francophones du globe, dont principalement de l'île de La Réunion et du Maghreb : les œuvres de Monique Agénor et de Jean Lods me permettent d'interroger l'espace francophone réunionnais, et les œuvres de Nabile Farès, auteur né en Algérie, me permet d'aborder l'espace francophone maghrébin. Par ailleurs, avant de commencer nos entretiens, je vous propose une petite « mise en bouche ». Nous commencerons donc cette soirée par une petite lecture de l'un des textes de l'un des trois auteurs ici présents : il s'agit d'un texte de Monique Agénor, intitulé *Bé-Maho*. Je vous situe en quelques mots le passage qui sera lu : *Bé-Maho* raconte l'histoire de « p'tits blancs des Hauts » de l'île de La Réunion qui sont en prise, en 1942, avec la guerre qui sévit en France, sur le continent européen, et qui les rattrape sur leur île. Il s'organise alors sur l'île une résistance, ce qui crée des conflits entre la population et les politiques. A un moment de l'histoire, des « p'tits Blancs des Hauts », des « Youls », se retrouvent à Bé-Maho pour voir, pour la toute première fois pour certains, un film ; pour assister à une projection cinématographique, sur un terrain vague, dans les hauteurs de l'île. C'est donc à ce moment que débute l'extrait :

**Lecture par Ludovic Pirazzoli [I, 2] :**

[...] Quand débutèrent les actualités de Pathé-Journal, les découvreurs du cinéma faillirent s'étrangler en entendant la voix du commentateur qui sortait de l'écran. Ils se regardèrent en bête coco, doutant de leurs esgourdes. Et quand soudain la guerre se mit à péter partout à coups de canon, que des soldats voltigeaient dans l'air pour

retomber en morceaux, comme qui dirait volatilisés, que des avions vrombissants descendaient en piqué sur des chars et des tanks en balançant des bombes, sans trop rien comprendre à ce qui se passait, mais épouvantés par les crépitements des bouches à feu, par les explosions des obus déchirant la terre et le ciel, les apprentis-spectateurs, en cabrioles et ricochets, dans une cacophonie et un ramdam sans pareils, prirent leurs jambes à leur cou, carillonnés comme ils étaient par la violence, la peur et la mort [...].

(Monique AGENOR, *Bé-Maho. Chroniques sous le vent*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1996, p. 195 à 199)

**SH [I, 3] :** J'aimerais vous dire pourquoi j'ai choisi cet extrait. A mon sens il permet de caractériser deux choses concernant Monique Agénor et son œuvre. Premièrement, il permet d'esquisser son parcours, et notamment de souligner son rapport au cinéma – qui je pense a une influence sur son écriture. Deuxièmement, il permet de mettre en lumière son rapport à l'Histoire : cet extrait qui commence de manière assez légère et joviale avec un film de Charlot, devient soudainement grave en confrontant les personnages de *Bé-Maho* à une *étrange réalité* – celle du film – qui leur fait prendre conscience de l'impact de l'Histoire dans leur île. Ils découvrent là, entre autres figures historiques, celles de Pétain et d'Hitler qui, malgré la distance, sont en train de profondément modifier leur quotidien. J'aimerais donc demander à Monique Agénor si elle a quelques mots à dire au sujet de cet extrait, et notamment si elle souhaite nous parler de son parcours et de son rapport au cinéma, mais également de son rapport à l'Histoire qu'elle met en œuvre dans ses livres.

**Monique AGENOR :** Ce que je voudrais d'abord dire, et je suppose que Jean Lods a du avoir les mêmes réactions que moi, c'est que, quand j'étais enfant à La Réunion, et que des films passaient comme ça, soit dans les salles, soit à l'extérieur, il se passait toujours quelque chose d'extraordinaire entre le public et les personnages. C'était vraiment – et je ne sais pas comment vous l'expliquer – une espèce d'interférence qu'il y avait constamment entre le public et l'action qui se passait sur l'écran. Et c'est ça qui a fait que j'ai eu envie reporter cette chose que j'ai pu voir, et qui m'avait vraiment frappé. J'ai eu envie de le reconstituer dans le livre.

**SH :** Par rapport à « cette chose » que tu as eu envie de reconstituer : est-ce que c'est elle qui t'as donné envie de quitter l'île à un moment de ton histoire personnelle pour venir en *métropole* – en France continentale donc – pour devenir comédienne et ensuite te lancer

dans une carrière cinématographique qui aboutira à l'écriture de *L'Aïeule de l'île Bourbon* (qui était au départ un scénario).

**MA :** Oui, bien sûr. Mais c'est vrai que le cinéma était très important pour nous quand nous étions enfants parce qu'en fait, on n'avait que ça. Surtout quand j'étais à Saint-Denis, où il n'y avait à l'époque pas beaucoup de loisirs. Il n'y avait pas de théâtre, il n'y avait que le cinéma. Si bien que le cinéma a été très important pour moi. Et quand je suis arrivée à Paris, la première chose que j'ai faite, en dehors du cinéma bien sûr, ça a été le théâtre. Plus tard je me suis accrochée au cinéma parce que c'est vrai que j'aimais beaucoup cette façon de voir les choses, cette façon de voir la vie. Et ce qui m'avait poussé à m'engager dans ce genre d'expression, c'est qu'au fur et à mesure de mes retours à l'île de La Réunion, je m'apercevais que tout ce que j'avais aimé, aussi bien les paysages, que l'architecture, la vie, les gens, etc. n'étaient plus du tout ce que je croyais qu'ils allaient pouvoir être. Par exemple, en ce qui concerne l'architecture – puisque tout à l'heure tu parlais de *Taq' pas la porte* – les maisons commençaient à disparaître. Une démolition incroyable, la construction de béton dans tous les sens... J'ai eu très envie, dans le cadre d'un film, fut-il documentaire, de montrer quelle a été la vie des gens, la vie des Réunionnais, à travers leur architecture. Aussi bien la population paysanne, rurale, pour qui les petites cases des Hauts ou les petites maisons étaient importantes – faisant parti de notre patrimoine culturel quoiqu'on puisse en dire – que les maisons des bourgeois, les maisons des colons, les grandes bâtisses qu'on a pu trouver dans la rue de Paris et dont la moitié ont disparu. Pour moi, c'était important d'essayer d'ouvrir ma petite mémoire – je veux dire individuelle – à une certaine mémoire collective. C'était pour moi très important. Et ensuite, toujours par rapport au cinéma, mais cette fois-ci il s'agit d'un film de fiction basé sur des faits réels, ça a été *La Route cachalot*. Là encore, j'ai voulu montrer la vie des Réunionnais à travers les usines sucrières, à travers tout ce qui a fait leur vie pendant au moins deux ou trois siècles. C'était pour moi quelque chose de très important, en tous les cas en ce qui concerne ces deux films là. Et puisque tu as abordé la question de *L'Aïeule de l'île Bourbon*, effectivement, après avoir fait ces films, j'avais pensé à un film de long-métrage qui pourrait nous permettre de reconstituer un petit peu le peuplement de l'île de La Réunion. Je suis donc remontée dans la documentation jusqu'à Françoise Chastelain, qui est donc une des premières femmes à aborder l'île au XVII<sup>e</sup> siècle. J'ai donc commencé à écrire un scénario. Peut-être que je n'ai pas su écrire comme il aurait fallu le faire...

**SH :** Tu as écrit un roman...

**MA :** Oui, mais d'abord le scénario. Et finalement j'ai écrit un roman en me disant que, peut-être, les producteurs ne comprennent pas très bien ce que je veux dire. Le peuplement de La Réunion, c'est bien loin, c'est à treize mille kilomètres d'ici, etc. Donc, je me suis dit, je vais faire un récit simple et puis on verra bien. C'est à ce moment là que j'ai démarré dans la littérature, après avoir fait ce petit crochet par le cinéma.

**SH [I, 4] :** Ce qui m'intéresse dans ce rapport au cinéma, dans ces images à valeur métaphorique que l'on peut retrouver dans *Bé-Maho* par exemple, c'est la manière dont l'écrivain a l'air de se cacher derrière un masque, derrière une image donc, pour parler de son parcours, pour parler de ses origines, pour parler de l'île qu'il a connu durant son enfance... Et quand je dis cela, je pense à l'écriture de Jean Lods. Jean Lods qui utilise beaucoup de métaphores pour décrire ses personnages, qui les décrit souvent, par exemple, à partir de références à des films. Ce constat me permettait donc de faire ma transition avec l'œuvre de Jean Lods, et la question que je voulais lui poser au sujet de l'interaction entre ces deux arts, entre le septième art et la littérature, dans un rapport à son parcours, était : est-ce que masquer l'écriture derrière une image, est-ce que créer une image en essayant de reproduire des processus cinématographiques, est une manière de renvoyer au *masque de l'écrivain* ? Je pense par exemple aux nombreux masques que l'un des personnages de *La Morte saison*, Martin, porte pour enquêter sur son père qui l'a abandonné durant son enfance. Ce personnage, comme un acteur, endosse le costume d'un écrivain pour pouvoir découvrir sous couvert d'anonymat quelle était son histoire, ou plus précisément pour pouvoir entendre comment les personnes qui avaient connu son père pouvaient lui raconter son histoire ? En somme, où se cache l'écrivain dans le livre ? Derrière quelle image ? Et comment peut-on reconstituer son parcours à partir de ce qui semble être caché dans les creux du discours ?

**Jean LODS :** Je dirais que pour le type d'écriture que je pratique, l'écrivain est partout. A la différence de Monique qui fait des livres qui racontent La Réunion, et qui évoquent d'ailleurs avec beaucoup de force La Réunion de cette époque là dans le but de la faire connaître, ma tentative à moi est beaucoup plus égoïste. En fait, tous mes livres sont une recherche de quête identitaire. Et c'est à travers la quête identitaire personnelle que je

trouve ce rapport à La Réunion, que je trouve l'exil. Si bien qu'il n'y a pas volontairement de personnages qui soient davantage écrivains que d'autres. Pour moi, tous les personnages, c'est moi. Aussi bien celui de *La Morte saison* que celui du *Bleu des vitraux*, ou celui des autres livres.

**SH :** Si ces personnages correspondent à l'écrivain, donc à toi, en quoi est-ce qu'ils racontent ton parcours, ton rapport « entre-deux » avec l'île et le continent ? La manière dont ils habitent à la fois la France continentale et l'île de La Réunion d'une époque déterminée, des années 1950 en général, est-elle symptomatique de ce rapport ?

**JL :** Parce que ça été les années de mon enfance, et que pour moi l'écriture consiste avant tout à essayer de me découvrir moi-même, me revivre moi-même. On a parlé d'exil, et justement mon expérience de l'exil est d'une nature tout à fait différente de celle de Monique, et on peut dire également de celle de Nabile Farès, on le verra... De La Réunion, j'ai le souvenir, à la fois d'un enfer, et d'un paradis. La Réunion, j'ai voulu la quitter, et une fois que je l'avais quittée, je ne voulais plus y revenir. Je l'avais vraiment refoulée de moi, et c'est par le hasard de l'écriture que je l'ai retrouvée. C'est en commençant à écrire – sans m'apercevoir à quel point tout ce passé que j'avais voulu refouler pour des tas de raisons était présent en moi – que je me suis rendu compte que tout ce passé était effectivement présent en moi, mais à un niveau qui n'était pas atteignable autrement que par l'écriture. Mais une écriture qui ne rend pas compte d'événements réels, mais qui s'appuie toujours sur des événements réels comme point de départ, uniquement comme point de départ émotionnel... comme tremplin. A partir de là, c'est une espèce de laisser-aller de l'imaginaire dans lequel mon moi conscient n'exerce pas de contrôle, et c'est le mot qui attire le mot, c'est la scène qui attire la scène, sans qu'il y ait volonté *précise* de créer une histoire, de créer un univers. Pour moi, l'acte d'écrire est une espèce de thérapie. Je ne crois pas du tout à la thérapie de l'écriture, je crois que la thérapie c'est bien autre chose, mais je crois que c'est un peu une façon de prendre conscience, pour moi, d'un moment de mon existence qui a été, à la fois extrêmement heureux et extrêmement malheureux, et avec une intensité telle que je l'ai refoulé. Et c'est ce refoulement, à l'intérieur de moi, cette réalité intérieure, cette présence du moi intérieur que j'essaie de rendre à travers mes bouquins.

**SH [I, 5] :** Avant de poursuivre, notamment sur la question de l'exil, je voudrais m'adresser à Nabile Farès et rebondir sur ce que disait Jean Lods. Nabile Farès n'est pas né à La Réunion et n'y a pas vécu, il est originaire d'Algérie. Et, ce qui m'intéressait dans cette rencontre de ce soir où sont présents des auteurs de La Réunion et de l'Algérie, c'était justement de voir si leurs points de vue, malgré leurs origines respectives, pouvaient proposer des points de rencontres. Par exemple, j'aimerais demander à Nabile Farès si pour lui aussi, comme l'a dit Jean Lods, écrire est une manière de prendre conscience de son « existence heureuse *et* malheureuse », ou « heureuse *ou* malheureuse », dans un espace dans lequel il a habité, et dans lequel il n'habite plus désormais.

**Nabile FARES :** Par rapport à ce dont vous venez de parler, sur l'importance du cinéma dans l'enfance, et puis l'importance de la mémoire dans l'enfance pour quelque futur disons... Il y a des ancrages comme ça, du décalage, et je peux me rappeler que, par exemple dans le petit village dont je parle dans mes livres – le petit village d'Akbou (en Kabylie) –, lorsqu'on était très jeune, il y avait quelque chose qui me surprenait beaucoup, parce qu'il n'y avait pas de cinéma. Il n'y avait pas de cinéma, et le cinéma débarquait – c'était dans les années d'une après-guerre et d'une avant-guerre... C'était un moment de respiration assez banale, mais dont les enfants étaient très friands. Et alors, ce qui se passait, c'est que le cinéma arrivait une fois par mois sur la place du village. Il arrivait, il s'installait, ils mettaient l'écran comme un linge, et ce qui nous passionnait, c'est qu'il y avait toujours un peu de vent. Alors ils [les films] étaient dans une ondulation... alors on rêvait avec eux... on s'en foutait, on s'en foutait ! On entendait des trucs, on voyait des cavaliers, parce qu'ils nous prenaient des films toujours très extérieurs à l'Algérie. Il a fallu attendre très longtemps, dans le contact avec la scolarité cette fois, pour que le cinéma intervienne d'une façon très forte et autre. Parce qu'on a eu en Algérie, dans les années qui ont précédé une autre guerre, dans les années 1950... On avait dans les deux lycées qu'on a pu fréquenter – il n'y avait pas beaucoup de lycées en Algérie, il y en avait trois ou quatre –, qui étaient le lycée Ben Aknoun à Blida et ensuite le lycée Duveyrier... la profondeur du nom... Duveyrier qui était un lycée Napoléon III, implanté là-bas avec force, avec la grande Cour. Et, à Alger, de la même façon, on a eu accès à des films très forts. On a eu accès à *Nuit et brouillard*. Mais en Algérie, on a toute une école qui était quand même très différente quand on était au lycée, de celle qu'on avait dans les lieux de village où on passait le certificat d'études ou des choses ça. Donc, le contact avec la culture, et je vais y venir, a été constructif et puis en même temps dissolvant. Pour nous, la question de la



langue a été primordiale. La question du paysage l'a été aussi, mais parce que les paysages ont été des points de langues, *des points de langues* et *des points de langues oubliées*, qu'il a fallu oublier vers la scolarité et s'inscrire dans ce qu'on appelle cette langue française. Pour venir à travers ces *blocs* de mémoire qui sont là, et que l'écriture ravive d'une certaine façon parce qu'elle nous remet dans la possibilité d'ancrer une temporalité personnelle, et que ce déchirement dont vous parlez entre ces deux moi, ce moi, comme le disait Proust ce « moi conscient » et puis l'autre qui demeure... Je dirais que pour ma part je vous entends très bien, et que c'est de ce lieu là que l'on peut, et que j'écris. En tous les cas, à propos des personnages qui ne sont pas moi, mais qui sont des ruptures de réel et des personnes qui ont disparu. Et ma difficulté, c'est de faire en sorte que ces personnes *disparues* puissent entrer dans la fiction, qu'il leur soit accordé d'entrer dans la fiction, de continuer leur voyage à travers ça. Donc, il y a le cinéma, puis l'écriture. J'ai d'ailleurs beaucoup aimé votre façon de dire que le scénario est primordial. Il y a quelque chose que nous enseigne le cinéma, c'est le scripte et *la scripte* : c'était surtout un métier féminin... Il y a un scripte au cinéma qui nous aide à savoir où on est, parce qu'au cinéma, quand vous changez ça ou ça, ça fait du surréalisme tout de suite...

**SH :** Puisque vous avez tous parlé d' « expérience de voyage », est-ce que tu pourrais nous dire, Nabile, quelques mots sur ton « voyage » à toi ? Sur la manière dont il s'est déroulé depuis ton enfance ? Qu'est-ce qui t'a conduit à écrire cette expérience, ce « voyage » ?

**NF :** Vous vous rendez compte, il faut que je tienne compte de mon âge actuel, puis refaire la traversée. Je pourrais dire qu'elle est multiple et je n'ai pas eu à me déplacer pour voyager. Déjà, le sol avait fui. Et puis on a été une famille qui, selon les aléas d'un père qui faisait de la politique, s'inscrivait politiquement dans cette Algérie. On a pu avoir des aspects très différents. Donc moi, j'ai vraiment plusieurs mémoires, [...] plusieurs lieux diffractés comme ça, que je laisse vivre d'ailleurs. Ce qui m'intéresse, c'est comment le point vide de l'écrit permet de mettre en rapport des choses qui auraient été distendues ou complètement anachroniques en même temps, et puis qui n'avait peut-être rien à voir. Et on se rend compte certaines fois, que l'histoire trace des choses plus tard pour montrer combien ça avait montré à voir, et qu'on n'y a rien vu... que ça a fait des montages différents. Moi je suis plus dans les montages : de lieux, de paysages, d'enfance, d'adolescence qui sont vraiment multiples. Quand tu me parles de raconter le voyage, ces voyages ils sont superposés. C'est plusieurs couches de voyages qui sont très différents.

Qui sont très différents : il y a eu le voyage d'agrément, dans les années 1949, quand on est venu avec les parents et qu'on a pris le bateau pour la première fois... Et arrivé à Marseille, quand il y avait des trames et puis qu'on nous a appelé « pitchoun ». Ça c'était bien – on avait d'ailleurs vu un oncle qui lui, malheureusement, va disparaître dans la guerre... Et après, ça été le voyage dont on a compris que c'était un voyage d'exil. Ça a été le voyage pendant la guerre, où certains, les Algériens, fuyaient la guerre en Algérie et venaient en France. C'est le grand paradoxe. Et puis la guerre s'est déplacée, il a fallu repartir et repartir encore, et les bouleversements actuels vous obligent à penser cette histoire d'exilés, d'émigrés, de cultures insatisfaites, non reconnues, toutes ces histoires là, surtout quand on vient du monde berbère, kabyle... il y a toujours des choses très accrochées qui demeurent.

**SH [I, 6] :** Il n'y a pas eu à La Réunion, bien sûr, de guerre équivalente à la guerre d'Algérie – aucune guerre n'est équivalente à une autre. Mais est-ce que votre démarche, Monique Agénor et Jean Lods, rejoint un peu celle de Nabile Farès ? Est-ce qu'à un moment dans votre « voyage », vous avez *fuit* quelque chose... *fuit* quelque chose de La Réunion qui ne vous conviennent plus ? Et est-ce que l'écriture intervient comme un moyen de pouvoir revenir sur cette *fuite*, ou sur ce *départ* ?

**MA :** Oui, il y a eu quand même une sorte de fuite, bien que je ne veuille pas le reconnaître. Tout simplement parce que vivre dans un île, enfermée, sans trop d'espace autour de soi, fait qu'il arrive un moment, quand on a dix-sept ou dix-huit ans, où on ne pense qu'à une chose, c'est de fuir. En fait, qu'est-ce qu'on fuit ? On fuit ses parents, on fuit ses amis, on fuit l'île parce qu'on a envie de vivre sa vie, on a envie de se construire soi-même, on a envie de faire les choses en dehors de toute la parentèle qui vous suit pas à pas. Donc, je peux considérer quelque part qu'il y ait une fuite, mais en même temps, peut-être pas tout de suite après le départ, mais quelques années plus tard. C'est là où je me suis finalement rendu compte que La Réunion m'avait offert beaucoup de choses... Il faut que je reconnaisse que j'ai eu une enfance formidable – l'adolescence, un petit peu moins bien. Mais quand j'ai commencé à voyager en Europe, en France, dans tous les pays européens et tout autour de la France, finalement, j'ai compris que ce que j'allais chercher ailleurs je l'avais chez moi. J'avais des communautés chinoises, des communautés indiennes, des communautés africaines, des communautés malgaches, et tous ces gens m'avaient apporté énormément quand j'étais enfant. C'est incroyable. J'avais des familles chinoises qui m'ont appris à participer à toutes les fêtes qu'il pouvait y avoir : les fêtes du dragon, etc. Je

voyais la marche sur le feu avec les Indiens... il y avait encore les danses jacquot extraordinaires. Vraiment ça a été quelque chose qui a marqué mon enfance d'une façon très forte. Et donc, je me suis dit, finalement pourquoi est-ce que tu as fui comme ça ? C'était aussi simple de rester là et d'aller au plus profond de ce pays que je connaissais mal, tout simplement. Quand on vit dans un pays, on voit mal les choses autour de soi, on ne les voit que bien plus tard. Et c'est pour ça que c'était finalement important de partir : parce que le fait de s'éloigner d'un pays nous permet de nous comprendre, de travailler sur nous, de se construire sa propre personnalité sans avoir besoin de l'aide des parents ou de la famille. C'est donc en ce sens, je crois, que j'ai aimé voyager. Et c'est bien plus tard que j'ai compris que La Réunion m'intéressait énormément. Et plus j'avance en âge, plus il est important pour moi de retrouver La Réunion. Mais par parcelles, un petit peu comme une mosaïque, par petits bouts... mais aller au plus profond de ce que je peux faire. Et je dois avouer que je découvre à chaque fois que je retourne à La Réunion – j'y retourne tous les ans – quelque chose qui m'enrichit, qui m'apporte énormément... Mais évidemment, à côté desquelles j'étais passée quand j'étais plus jeune. Mais c'était important aussi de partir.

**SH [I, 7] :** Je voudrais rester sur le thème de la *fuite* et ce qu'on exprime après le départ. Mais, avant d'avoir le point de vue de Jean Lods, je voudrais vous proposer une seconde lecture, celle d'un passage clé du *Bleu des vitraux* de Jean Lods où « Yannou », le personnage principal et narrateur du livre, se retrouve soudainement abandonné par sa mère. Il y a un double mouvement *étrange* dans *Le Bleu des vitraux* : il y a à la fois la fuite de la mère qui provoque un trouble chez l'adolescent, et puis plus tard il y aura cet adolescent qui reproduira le mouvement de sa mère en fuyant à son tour l'île :

**Lecture par Ludovic Pirazzoli [I, 8] :**

[...] Le père terrifié éperonne son cheval  
 Il tient dans ses bras l'enfant haletant  
 Atteint sa demeure, épuisé, en détresse.  
 Dans ses bras l'enfant était mort.

(Jean LODS, *Le Bleu des vitraux*, Paris, Gallimard, 1987, p. 158 à 163)

**SH [I, 9] :** Je voudrais revenir sur cet extrait : il m'a semblé intéressant pour deux raisons, deux *fuites*. On assiste d'abord à la fuite de la mère perçue par l'enfant qui ne comprend pas très bien ce qui se passe, et ensuite à celle du père qui décide de protéger son fils en l'embarquant dans cette autre fuite vers les montagnes de l'île. La question de la *fuite*, à mon sens, permettait de poser celle de la *perte* : comment l'enfant perd sa mère ? Comment à partir de cette première perte, de ce premier trouble, il perdra lui-même son rapport à l'île, et l'île elle-même qu'il décidera de quitter pour ne plus jamais y revenir ?

**JL :** D'une manière générale, tous mes bouquins sont basés sur la perte. Et là justement, il s'agit d'une perte particulièrement forte puisque c'est la perte de la mère, et à travers la reprise du texte de Goethe, c'est la métaphore de la mort de l'enfant provoquée par la perte de la mère. A partir de cela, l'enfant ne sera plus jamais le même. C'est à partir de cette mort symbolique, c'est à partir de là qu'il va se dresser contre son père et qu'il va décider de partir. Et je crois que pour moi, dans cette représentation, ce personnage représente assez... il est assez caractéristique de ma propre situation par rapport à l'île, de cette volonté de partir parce qu'il y a une situation dramatique telle qu'on ne peut plus rester. Je disais tout à l'heure que lorsque j'avais quitté La Réunion, je l'avais en quelque sorte refoulée de mon conscient, je l'avais éloignée de ma pensée présente. Et, il y a dans *Le Bleu des vitraux*, au début du livre, une description de cette posture ; lorsque le personnage dit : *La Réunion, je ne voulais plus en parler en public. Mais pour en parler, je me mettais chez moi, je tirais les rideaux, seul dans ma chambre, alors je laissais La Réunion ressortir de ma mémoire comme un océan*. Je crois que c'est exactement ma posture par rapport à La Réunion. La Réunion, pour moi, est devenue une île... une île qui pendant très longtemps n'a existé que par le langage. C'est devenu en quelque sorte un lieu-dit. Pour beaucoup d'exilés, l'objet de leur exil est un lieu qui existe encore ; pour moi, c'est un lieu qui avait cessé d'exister, qui n'existait plus... qui n'existait qu'à l'intérieur du livre, à l'intérieur de l'œuvre. Et d'ailleurs, aussi bien *La Morte saison* que *Le Bleu des vitraux*, je les ai écrits sans être retourné à La Réunion. J'avais quitté La Réunion après mon bac, et je n'y étais pas retourné. J'ai donc écrit ces livres sans retourner à La Réunion et sans, du tout, prendre le moindre renseignement, vérifier la moindre donnée, faire appel à la moindre archive. Ce n'était pas du tout le but. Mon but ce n'était pas de créer un roman réaliste, c'était de faire des romans qui soient entièrement puisés dans ma mémoire, c'est-à-dire dans ce qui m'avait formé, dans ce qui avait été infiniment douloureux pour moi à La Réunion.

**SH :** Puisque tu parlais de l'île qui n'existe dans ton livre que par le langage, j'aimerais interroger Monique Agénor au sujet de cette problématique dans ses œuvres, au sujet du rapport entre l'île et le langage... A ce propos, tu as fait le choix, Jean Lods, d'écrire tes livres en français et non pas en créole : est-ce que c'est une démarche qui est venue naturellement, ou est-ce que ça relève d'un choix délibéré ?

**JL :** Je pense que ça va vraiment aller à contre courant de la grande tendance réunionnaise actuelle, mais je ne suis personnellement pas du tout favorable au développement d'un créole écrit. Je pense qu'un écrivain a besoin d'être connu dans un large cercle et que celui qui écrit en créole est voué à être lu par trois cents ou quatre cents personnes. Ceci dit, je considère qu'il y a des tentatives très intéressantes qui sont d'ailleurs faites par Monique, ou par Samlong ou par Gauvin, et qui consistent à prendre dans la langue orale créole ce qui fait sa richesse. C'est-à-dire, une très grande richesse en images, une très grande créativité et des termes extrêmement poétiques... Et ça, on le trouve constamment dans l'écriture de Monique, et ça, ça donne un relief, ça donne une chair tout à fait particulière, mais qui est parfaitement acceptable par n'importe quel lecteur français. On se dit : « tiens, là il y a l'écriture ». C'est toujours une question personnelle : j'ai parlé créole quand j'étais enfant, mais entre le moment où j'ai quitté La Réunion et le moment où j'ai commencé à écrire, il s'est passé quand même pas mal d'années et, pour moi, le créole était devenu une langue un peu morte. Je pense qu'il faut passer de l'image, de l'émotion au texte. Ce que Bakhtine appelle *passer du sensible à l'intelligible* : une espèce de mystérieuse alchimie qui passe par la langue, qui passe par la possession de cette langue et du mot, et qui suppose que l'on a en sa possession une langue extrêmement forte et vivante, et le créole était trop mort pour moi pour que je puisse l'utiliser.

**SH [CD II, piste 1] :** Monique Agénor, le créole était pour toi au départ une « langue morte » que tu as voulu faire revivre dans tes livres, ou à l'inverse c'était une langue trop vivante qui a pris le dessus sur le français que tu écris dans tes livres ?

**MA :** Non, le créole n'a jamais été une langue morte pour moi. J'ai toujours aimé le créole. Autant que je peux, même à Paris, si je rencontre des Réunionnais de passage, on essaie toujours de se parler en créole. Cela dit, je suis d'accord avec toi [Jean Lods] : écrire un livre uniquement en créole, c'est très compliqué, ce n'est pas faisable pour le moment, tant

que le créole n'aura pas une vraie grammaire, tant que cette langue n'aura pas une vraie syntaxe... C'est difficile de le transposer dans l'écrit. Par contre, ce qu'on peut faire, c'est essayer, comme tu le disais [Jean Lods], de glisser le créole dans le français. Et c'est formidable parce que ça peut enrichir les deux langues. La langue française, si on ne s'en occupe que dans le rapport académique, elle risque de se scléroser, alors qu'avec le créole, le créole va interférer avec le français. Il n'est pas vraiment *intégrer*, mais le fait que deux langues se rencontrent, deux langues se confrontent, deux langues se heurtent même donnent, *redonnent* un sens à l'écriture. C'est ce que j'ai essayé de faire. Mais *Bé-Maho* est particulier parce que *Bé-Maho*, comme j'ai écrit sur les « p'tits blancs des Hauts »... J'en parle avec beaucoup de tendresse, parce que j'ai vécu les dix premières années de ma vie à Hell-Bourg, parmi tous les « p'tits blancs des Hauts » : Bé-Maho, c'était à l'époque le nom malgache du village, et puis ça s'est traduit par « Hell-Bourg » parce que le nouveau gouverneur s'appelait Monsieur Hell, et qu'il a tenu à ce qu'Hell-Bourg s'appelle « Hell-Bourg »... et non plus « Bé-Maho » qui était un mot *sauvage* de Madagascar. Donc, parmi les « p'tits blancs des Hauts », le créole que j'ai parlé, c'est *ce* créole là : c'est-à-dire un *créole francisé*, parce qu'il y a plusieurs niveaux de créole. Ceux qui connaissent La Réunion, qui sont Réunionnais le savent, on a au moins trois niveaux de créole : il y a un créole très francisé, il y a un créole moyen, il y a le gros créole... On fait donc une petite distinction... Mais les dix premières années de ma vie, j'ai vraiment parlé le *créole francisé*. Or, c'était quoi le créole francisé ? Parce que tous ces « p'tits blancs des Hauts » qui se sont réfugiés dans les montagnes étaient des Français : de Normandie, du Poitou, de Charente, etc. de toute la côte ouest de la France, et qui se sont réfugiés à La Réunion. Une fois là, ils n'ont pas voulu, comme ils n'avaient pas d'argent – par rapport aux colons français je veux dire, par rapport aux « grands blancs »... je m'excuse de parler de « grands blancs », ce n'est pas du tout un terme péjoratif, mais ce sont les « grands blancs » c'est-à-dire les [...] corsaires, pirates, etc. qui sont arrivés avec beaucoup d'argent, qui se sont installés, qui ont pris toutes les terres, qui ont bâti des belles maisons... Et ces petits blancs ne voulaient pas se trouver au même niveau que les esclaves, c'est-à-dire travailler, être salariés des « grands blancs ». Donc, ils ont été marrons comme les noirs qui quittaient la société de plantation, qui voulaient fuir l'esclavage. Donc ils sont montés dans les Hauts, entre autres à Hell-Bourg, qui est une vallée enclavée dans les montagnes. Ils se sont réfugiés là avec leurs propres valeurs, avec leur[s] propre[s] langage[s], avec leur[s] propre[s] culture[s], et c'est ainsi que le créole francisé est né. C'est-à-dire qu'avec tous ces dialectes régionaux, il fallait bien faire quelque chose pour qu'on puisse se comprendre.

Le Normand ne comprenait pas le Poitevin, etc. Le créole est né comme ça. Y compris, bien entendu pour les noirs marrons qui venaient aussi dans les montagnes... Ils ont donc tous réussi à créer une langue qui est un *français créolisé*, ou un *créole francisé*, et c'est celui-là que j'ai parlé. C'est pour ça que dans *Bé-Maho*, j'ai beaucoup tenu, puisque l'action se passe dans cette partie de l'île, en dehors du récit qui est en français, j'ai tenu à ce que tous les dialogues soient des dialogues en créole (mais suffisamment compréhensibles pour le Français, puisque c'est un *français créolisé*, ou un *créole francisé*). *Bé-Maho* est donc relativement facile à lire, et puis, j'ai quand même mis un petit glossaire à la fin du livre pour que les gens puissent se retrouver dans des mots typiquement créoles. C'est ce que j'ai voulu faire dans *Bé-Maho*... Ensuite *Vol de papang'*, c'était un petit peu... J'ai voulu y être le plus proche possible de la langue malgache, bien que je ne la parle pas du tout.

**SH [II, 2] :** *A priori*, la question du créole ne rejoint pas forcément les problématiques des littératures maghrébines d'expression française, pourtant je trouve qu'il y a quelque chose d'intimement lié : Jean Lods parlait tout à l'heure du problème du lectorat, et disait qu'écrire en créole c'était se faire comprendre par un public limité... Ce qui me fait penser à la démarche de Nabile Farès dont les textes ont la réputation d'être *opaque*. Je lisais une phrase de Nietzsche, et je pensais à l'écriture de Nabile Farès ; Nietzsche dit dans *Le Gai savoir* : « on ne tient pas seulement à être compris quand on écrit, mais tout aussi certainement à ne pas l'être ». Je souhaiterais savoir si, Nabile Farès quand il écrit, tient à être compris, et par qui ? Ou bien tient à ne pas être compris, et par qui ? J'ai un autre exemple : je pensais à une citation du *champ des Oliviers*, où Brandy Fax, le protagoniste du livre, parle à un moment de « ce poème du chuintement, ce poème du chuintant... De la voyelle qui dissimule notre langue... De la voyelle qui fait persister notre langue ». Cette phrase me faisait penser à la persistance de *notre langue* – du créole – de Monique Agénor par exemple.

**NF :** Il n'y a pas exactement la question du *créole* en Algérie ou au Maghreb. Il y a eu la question du Sabir par exemple, à un certain moment...

**MA :** De langage métissé en fait...

**NF :** De langage métissé, mais qui touchait toute la Méditerranée. Mais les problèmes sont peut-être différents parce qu'il y a des conflits de cultures qui sont sous-jacents aussi à des lieux de régions et puis des lieux du politique. Mais, pour reprendre la question, il y a quand même quelque chose, moi, qui m'intéresse dans la différence, dans l'écriture, dans l'écriture romanesque ou l'écriture poétique : c'est que le monde nous est devenu opaque, le monde *nous rentre dedans*. Le monde nous rentre dedans, il nous *effracte*. Il ne nous permet pas d'être immédiatement dans la compréhension du monde comme on pouvait l'être, dans la restitution des grands romans, etc. Il y a quand même quelque chose dans cette rupture de l'écriture, qui fait que ce monde devenu opaque et heurtant – et les personnages en portent la marque... Et lorsqu'on ne comprend pas, c'est que vraiment c'est difficile de comprendre par ce qui vous arrive ; et pourquoi ça vous arrive ? Et de cette façon : comment ça vous arrive ? Quand il y a des négations aussi profondes, des existences dans la parole, dans la sensibilité, dans le paysage, ce n'est pas facile d'y exister. Et donc cette incompréhension elle est cruciale. Elle n'est pas anodine. La transformer simplement comme une façon d'écrire... Pour moi, ce n'est pas simplement des *modes de l'écrit* : quelque chose se passe autour des *modes de penser*. Et comment il y a des façons de penser : pensez à la métaphore, par exemple, et ce que vous permet le créole et ce passage que vous dites de l'image au mot, du glissement, et de cette alchimie qui se fait à un certain moment. Pour essayer de rapprocher ce qui vient du corps, avec ce qui arrive de l'événement ou du réel – il y a une vraie question : ce n'est pas simple d'être un corps dans le monde et de recevoir ce qui vient d'histoires qui sont dans des négations du corps... Pour ma part, les personnages sont travaillés par cette question : qu'est-ce qui a été nié de leurs corps ? Qu'ils soient enfants, vieillards, femmes, jeunes filles... C'est à travers la négation du corps que se fait l'inexistence. Il s'agit de transformer à travers la négation la possibilité de l'inexistence. Donc, c'est ça : ce monde je ne le comprends pas...

**SH :** Alors, restons sur la question du « monde opaque et heurtant »... Il y a une question que je souhaitais te poser, et qui concerne justement ce « monde opaque et heurtant » : la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde*, entre l'Algérie et la France, et plus généralement entre des rives de l'Occident et de l'Orient, retrace l'histoire difficile du peuple berbère qui se retrouve pris, à différents moments de son Histoire, soit entre les colons européens et leurs cultures, soit entre les musulmans – tu retraces par exemple le mythe de la Kahéna dans *Mémoire de l'Absent*...



**NF :** C'est un mythe qui existe, ce n'est pas simplement un mythe. Les personnes donnent des noms à leurs enfants qui naissent. Ils leur donnent des noms qui sont d'origines antiques, et puis on peut dire même très anciennes. Et il y a eu une politique – on l'ignore par exemple –, mais il y a eu une politique pour ces personnes qui venaient à l'état civil nommer un enfant, on leur disait non. L'Etat avait *son* état civil. Il avait ses noms... Ça se passait pour les noms juifs aussi, puisque c'est un pays, quand même, qui est porteur de cette histoire là. Pour appeler sa fille Sarah, on ne le faisait pas facilement : il fallait négocier...

**SH :** « Négociation », le terme est approprié...

**NF :** Le prénom ! La *prénomination*...

**SH :** Je m'interrogeais sur le rapport du livre au monde, à l'opacité du monde, et à la manière dont le livre pouvait être en prise avec ce monde : lorsque tu écrivais entre 1972 et 1976 la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* – qui comprend *Le champ des Oliviers*, *Mémoire de l'Absent* et *L'exil et le désarroi* – est-ce que des événements politiques particuliers de cette époque là t'avaient incité à écrire sur une histoire bien antérieure, qui remonte même à celle de la Kahéna ? Pourquoi à ce moment là de l'Histoire, dans les années 1970 donc, écrire sur quelque chose de bien plus ancien ?

**NF :** Il y a une illusion qui peut constituer l'écrivain, ou les *personnes de culture*, c'est : qu'est-ce qu'ils peuvent transmettre ? Qu'est-ce qu'ils peuvent transmettre à travers des désastres quand ils ont eu lieu ? C'est simplement des remises en chantier. Comme par exemple cette mémoire qui revient : remise en chantier de ce qui a existé, qui persiste et qui, lorsqu'il est nié, fait des explosions assez radicales. Mais je veux dire un mot sur l'opacité : ce n'est pas que le monde soit des ténèbres... L'opacité, c'est la violence qu'on fait subir, c'est ça. Qu'est-ce que ça veut dire cette violence et d'où elle vient ? Et c'est vrai que, lire à travers cette opacité... c'est pour ça que j'aime bien les textes de Glissant sur *lire dans les ténèbres*, *lire dans l'opacité*, *la parole opaque*, *la parole de nuit*. Surtout si on va à travers ce qui s'est passé dans l'esclavage : renouer avec cette histoire là les deux bords, et en faire quelque chose. Ce n'est pas rien que d'y entrer, pour essayer de savoir ce qui s'est passé dans cette violence là : en quoi ça a fait des éclaboussures aussi totales ?

Cette opacité, elle est abordable mais elle est difficile. Elle demande toujours à ne pas être *renoyée* par des considérations trop faciles sur ces lieux là.

**SH [II, 3] :** Ce que j'ai désigné par « opacité » dans les textes de Nabile Farès, dans ceux de Monique Agénor, je le désignerai par « silence » : est-ce que c'est cette même préoccupation de dénoncer les violences que l'on a fait subir aux hommes qui t'a incité, dans les années 1990, à émettre un discours sur l'année 1942 ? Sur une période de résistance, une période charnière pour l'Histoire de La Réunion ? Mais également, sur la colonisation de Madagascar, et sur la manière dont les premiers Malgaches, dans *Comme un vol de papang*, sont entrés dans l'Histoire de La Réunion, pour contribuer au métissage de l'île ?

**MA :** C'est-à-dire que l'histoire de Madagascar nous concerne aussi, puisqu'une grande partie de la population de La Réunion est malgache, exilée d'une façon brutale puisque Madagascar a été colonisée lorsque Gallieni est entré dans Madagascar. Comme il a eu peur de la reine Ranaivalon, il l'a exilée à l'île de La Réunion. Et ce qui m'a donné l'envie... ce qui m'a poussé à m'intéresser à l'histoire de Madagascar, c'est que lorsque j'habitais à Saint-Denis, je n'habitais pas très loin de la maison où la reine avait été envoyée en exil. Et ça a été important pour moi de raconter l'histoire de la petite fille, de l'affranchie de la reine Ranaivalon. Alors, mon roman est basé sur des faits réels. Son esclave préférée, elle l'a affranchie et cette femme a été partie prenante dans la résistance de Madagascar. C'est compliqué à expliquer... Tu parlais d'opacité et de choses comme ça...

**SH :** Est-ce que ça correspond à un projet politique ou à un engagement politique de faire le choix d'écrire sur la résistance contre le régime de Vichy ? Ou d'écrire sur l'histoire de la résistance contre l'oppression française à Madagascar ?

**MA :** Non, je ne pense pas que j'ai été vraiment poussée par ça. La résistance à La Réunion a été une chose, la résistance à Madagascar en a été une autre. Tout est venu lorsque Herminia – qui est le personnage principal de *Comme un vol de papang* – se fait voler un manuscrit. Or, Herminia est une femme qui s'était laissée entièrement absorbée par sa grand-mère, l'affranchie de la reine Ranaivalon donc. La perte de ce manuscrit pour Herminia est très importante pour elle : c'est aussi la perte de Madagascar par la reine

Ranavalon. J'ai voulu jouer là-dessus. Et la résistance que les Malgaches ont opposé aux Français veut dire que ça rappelle un petit peu aussi la résistance des gens de La Réunion pendant la guerre, pendant 1942, mais, pour moi, dans mon esprit, c'est vraiment différent. Je ne fais pas du tout le rapport entre les deux.

**SH :** Ma question correspondait surtout à : est-ce qu'avoir écrit ces deux histoires – qui sont parallèles ou pas, effectivement ces deux formes de résistances n'ont rien à voir – correspondait pour toi, en tant qu'écrivain, à un choix politique fait pour l'île ? Influencer une pensée ? Créer une nouvelle manière de penser dans l'île ? Créer un nouveau rapport à l'espace ? Créer un nouveau rapport à la politique ? Inciter à la résistance (contre quoi ?) ? Ou bien est-ce que tu te dégages complètement de ces principes là ?

**MA :** Je ne pense pas écrire des livres militants, politiques. Si l'Histoire avec un grand « H » m'intéresse, c'est parce qu'à un moment donné de cette Histoire, les personnages qui font partie de cette Histoire... La grande Histoire peut les révéler à eux-mêmes. On les retrouve alors tels qu'ils sont – que ça soit pour La Réunion ou pour Madagascar... Je ne suis pas un écrivain engagé, je veux dire que je ne suis absolument pas une militante. Tout simplement, j'avais envie de raconter l'histoire d'un peuple, que ça soit Madagascar ou que ça soit La Réunion, à un moment donné de son Histoire. Et, c'est raconté en tenant compte de certains événements qui ont été réels, avec des dates... Mais il y a quand même tout un côté romanesque et fictionnel qui fait partie de mon imaginaire. Et en fait, c'est là-dedans que je me suis plongée.

**SH [II, 4] :** Jean, tu disais tout à l'heure que ton écriture était plus personnelle, plus « égoïste » : est-ce qu'il y a malgré tout un rapport entre ce que tu écris et une certaine pensée politique. Est-ce qu'il y a par exemple un engagement idéologique vis-à-vis de l'île ou de la *métropole*, ou de l'île et de la *métropole*, vis-à-vis du rapport qu'entretiennent entre eux ces deux espaces ?

**JL :** Je crois que mes personnages n'ont aucune carte de parti, mais je crois qu'en même temps, mes œuvres donnent une certaine vision d'un monde colonial à une époque [in]déterminée. Et je crois que sur ce point là, elle est assez précise. Mais, étant donné que la plupart de mes romans se passent à travers des regards d'enfants, La Réunion est toujours vue à travers ce regard d'enfant. Il n'y a pas d'analyse politique, mais il y a quand

même, sous-jacente, une critique permanente du monde colonial de l'époque. Justement des gros blancs dont tu [Monique Agénor] parlais tout à l'heure, des usiniers, de ce clivage entre deux classes extrêmement séparées et de niveaux extrêmement différents. Mais, toujours vus à travers le philtre du regard d'enfant qui ne juge pas, qui ne comprend pas, et qui ne fait que voir et retranscrire cette différence qui existe. Par exemple : entre la famille des Toulec et la domesticité, et la petite fille que Yannou va voir au Butor et avec qui il a ses premiers émois sexuels (*Le Bleu des vitraux*). Ce n'est pas vraiment une réflexion politique, mais c'est un regard.

**SH [II, 5] :** C'est un peu brutal, je m'en excuse, mais avant de conclure je voudrais encore poser à chacun d'entre vous une même question qui rejoint quelque part ce dont nous étions en train de parler – le « monde opaque », votre place dans ce monde, etc. – et qui concerne notamment la place que vous pensez occuper dans l'espace de la francophonie et des littératures francophones. Par exemple, pour Monique Agénor, est-ce que tu penses davantage occuper une place dans le champ d'une « littérature réunionnaise » ou bien dans le champ d'une « littérature francophone » ? Ou si non, entre ces deux espaces, entre « francophone » et « réunionnais », lequel ?

**MA :** Pourquoi « espace de La Réunion » et « espace francophone » ? Ça peut être un espace mondial ? Écrivain réunionnais, oui bien sûr, je suis née à La Réunion, j'écris sur La Réunion, je suis un peu obsédée par elle parce que je l'ai quittée. Je m'en veux. C'est comme si je l'avais trahie. Donc, pour moi c'est important que je puisse quelque part me penser « écrivain réunionnais ». Cela dit, « écrivain francophone », mon dieu, pourquoi non ? Mais peut-être en pensant que La Réunion se trouve dans un espace francophone. Mais la francophonie, évidemment, a beaucoup de détracteurs. Je dis ça parce qu'il n'y a pas très longtemps, j'ai rencontré des écrivains africains, et ils sont vraiment furieux qu'on puisse les mettre dans un espace francophone. Pour eux, la France veut les récupérer par le biais de la francophonie littéraire – je ne parle pas de la francophonie politique. Ils aimeraient mieux qu'on se dise tous qu'on est « écrivain », point. Et même les écrivains français, que ce soit parisiens, etc. sont « écrivains » tout court. C'est un petit peu dans cette optique là que je vois les choses.

**JL :** Je partage un petit peu l'avis de Monique. J'ai le sentiment d'écrire des romans français qui se passent à La Réunion. Mon cas est quand même particulier, dans la mesure

où je ne suis pas d'origine réunionnaise, je ne suis pas né à La Réunion. Quand je suis parti, personne de ma famille n'est resté : on a vraiment été coupé. Ce sont donc des romans *sur* La Réunion vus depuis la France que j'écris ; du moins vus par un écrivain uniquement français. Ceci dit, c'est lié à un mon manque d'identité personnelle. Mais il y a une question que je voudrais poser, c'est : « qu'est-ce que c'est qu'être Réunionnais ? » Et, j'ai l'impression dans une certaine mesure d'écrire des romans réunionnais, et qui sont assez bien reçus par les Réunionnais, parce que le thème fondamental de mes romans est la quête d'identité. Il me semble que c'est le gros problème qui se pose à La Réunion actuellement, c'est la quête d'identité. Et ce que je crains un peu, c'est qu'une recherche identitaire trop poussée aboutisse à un appauvrissement. Tu m'avais posé comme question, justement, celle de la présence fréquente de l'Europe et d'éléments européens à l'intérieur de mes romans... Je pense que ceci est un peu « une question de Réunionnais ». Parce que je ne vois pas pourquoi il n'y aurait pas de citations... la culture est universelle. Je ne vois pas pourquoi on couperait des choses sur un roman réunionnais parce que ça ne se passe pas à La Réunion.

**SH :** Je trouvais ce point intéressant non pas parce que tes romans se déroulent à La Réunion, mais parce qu'il y a un échange entre ces deux espaces, l'île et le continent...

**JL :** De plus en plus, je trouve que la culture doit être « universelle ». On parlait beaucoup de cinéma, qui est vraiment pour moi le type même de la culture universelle, comme la musique. Et qu'un film comme *Le Désert des Tartares*, un roman italien (de Dino Buzzati) qui se déroule dans un désert en Iran, je trouve que c'est vraiment la preuve d'une interpénétration. De même que lorsque Orson Welles tourne *Othello* au Maroc... Pour moi, c'est ça la véritable universalité de la culture, et c'est à ça qu'il faut arriver.

**NF :** Je crois que là-dessus je n'ai pas tellement de choses à dire, parce que se sont des [ballancinences], on se mêle de beaucoup de choses. Mais c'est vrai aussi que les marques, qui sont comme des cicatrices, des blessures de départ, ne peuvent pas être niées. Il y a une découverte dans l'écrit, il y a une découverte dans l'esthétique et dans tous les arts : on a à faire avec des bribes, on a à faire avec des éléments toujours déplacés. Et actuellement, ce n'est pas tellement la quête d'identité qui est importante. C'est comment faire en sorte que des identités si brisées, si différentes, au-delà des représentations que chacun peut avoir de sa propre identité, comment elles peuvent s'agencer ensemble ? Parce que ces brisures

d'identité sont des conséquences, des effets de profondes mésestimes dans l'Histoire. Et donc là, comment retrouver, même pour soi-même, *l'estime de l'olivier*, *l'estime du figuier*, *l'estime des petites choses*, et comment les prendre là. Les représentations dans lesquelles ont met les écrivains, dans des « espaces francophones », alors qu'il s'agit de temps dans lesquels ils sont, et comment ils s'inscrivent dans ces temps là, ça c'est la construction de leur œuvre. Alors bien sûr, on n'évite pas le lieu politique, le lieu de la politique, je veux dire même des éditeurs, puis de la politique scolaire. Il faut bien nommer un petit peu les choses pour pouvoir s'y diriger un peu. Et comme quand même les écrivains et les artistes, ce qui les intéresse, c'est quand même de faire en sorte que leur intériorité, et plus encore que leur subjectivité puisse apparaître comme telle, ce n'est pas *résolvable* à travers des mots simplement. C'est-à-dire qu'il y a quelque chose qui va dans le travail, dans l'œuvre de création qui va au-delà du mot. Il met quelque chose en avant du mot, qu'il appelle peut-être, mais qui ne peut être arrêté, inhibé à partir du moment où il y a cet « espace de la francophonie » où on promène tous les écrivains. Vous voyez par exemple, à Saint-Malo ils sont quatre cents, quatre cents écrivains pendant quatre jours... C'est monstrueux le truc ! Qu'est-ce que c'est que ça ? On dit que ce sont des « grands voyageurs », que « vous êtes devenus des grands voyageurs ». Je crois que ce qui est dit – il y a beaucoup d'Africains qui le disent aussi – c'est que, au-delà de l'animosité, il s'agit de ne pas être *enfermés dans* ; ce sont des espaces d'effractions.

**SH [II, 6] :** Un mot de conclusion pour chacun à ce sujet, au sujet de ce « ne pas être *enfermé dans* » : vous avez tous des rapports à des espaces différents – Réunion et Europe, Maghreb et Europe –, alors est-ce que maintenant vous diriez que vous habitez *partout*, ou est-ce que vous diriez habiter un espace fermé, dans un lieu précis ?

**MA :** Tout autour de moi... Loin de moi... A l'intérieur de moi...

**SH :** Je veux dire, pour ne plus employer le mot « francophone », de quel espace s'agit-il ? Edouard Glissant, pour définir ce *partout*, emploie le terme « créolisation »...

**MA :** Glissant emploie le mot « créolophonie ».

**SH :** Jean Lods, tu habites entre deux espaces ou *partout* ?

**JL :** Moi, j'habite à Paris, c'est-à-dire nulle part. Quand Monique Agéonor dit qu'elle habite partout, il y a quand même un point où elle peut revenir. Moi, je n'ai pas ce point. J'ai le sentiment de flotter dans l'espace, de n'avoir aucun point d'attache, aucune origine vers laquelle revenir. C'est très dangereux de revenir... de se scotcher à son origine. Encore faut-il en avoir une pour y retourner, pour s'en éloigner ensuite... C'est un peu ce que tu fais [Monique Agéonor]. Mais je voudrais bien avoir de temps en temps une origine vers laquelle me rapprocher un petit peu. Ça me manque.

**SH :** Et toi Nabile Farès ? Une origine à laquelle se raccrocher ?

**NF :** Ce sont des questions qui me dépassent...

**SH :** Donc elles sont mauvaises...

**NF :** Non pas du tout, je ne dirais pas ça, elles me dépassent vraiment ! Je sais que j'ai à faire à de l'origine et à de la *désorigine*. Je sais aussi que ce que vous dites [Jean Lods et Monique Agéonor], c'est que vous appartenez à un monde. Vous appartenez déjà à un monde. Même si, et vous le dites bien, vous avez été dans ce lieu, vous en êtes partis et que ça a construit une sorte de vide dans lequel il y a à voyager. Quand on écrit, le point d'origine disparaît. Et puis on a affaire au langage. Et puis on a à faire à son œuvre, et son œuvre disparaît. Et comment laisser partir le texte, et se demander si un autre texte viendra, naîtra ? Il y a quelque chose quand même d'une naissance ponctuelle. Il vaut mieux choisir les lieux où l'on habite. Si on peut, il vaut mieux les choisir. Je sais que par exemple, en tous les cas, le monde dans lequel j'ai vécu *a disparu*. Il en reste des *traces*, comme vous, comme vous avez dit tout à l'heure, vous n'êtes pas du tout étrangers, au contraire. Alors, il y a ça peut-être, en prononçant ce mot d'« étranger », il y a quelque chose de l'étrangeté qui demeure et qu'on essaie, par l'écriture, de rendre familier à tout le monde. C'est peut-être comme ça qu'on aimerait bien être partout... et pas tout le temps dehors.

**MA :** L'écriture nous emmène partout.

**SH [II, 7] :** Puisque nous avons entendu un texte de Jean Lods et un texte de Monique Agéonor, je vous propose maintenant d'entendre une lecture de Nabile Farès qui nous emmènera *partout*, je ne sais pas, mais en tous les cas vers *L'exil et le désarroi*.

**NF :** J'ai choisi ce texte pour l'avoir retrouvé... Voilà : on peut être dans les bibliothèques ! On n'est pas mal logé dans les bibliothèques ! C'est un texte qui, malheureusement, n'a pas figuré aux Editions du Seuil, mais qui reprend... qui clot précisément ce travail sur trois textes. *Le champ des Oliviers*, c'est le chant avec les grives et tout ça, *La Mémoire de l'Absent*, c'est déjà quelque chose qui s'est éloigné et qui suit, pour moi, l'histoire dans laquelle j'essaie de figurer. Parce que je ne peux pas écrire autrement qu'en travaillant les traces de ce lieu là... Et donc, dans ce texte, il y a une reprise de la plupart des personnages pour savoir ce qu'ils sont devenus. Là, très précisément, il y a deux personnages : il y en a un qui s'appelle Mokrane et qui, dans l'un des tous premiers textes, est un étudiant au savoir profond qui, après toutes ces années de guerre, rentre au village. Après l'indépendance de l'Algérie, après des désastres communs, il retrouve un des personnages qui est resté, et qui est une femme :

[...] Je comprends – O Oui Je comprends – les distances installées, vivantes, entre la vie, et, la mort. Les distances installées, construites, entre les deux séjours : mes mains tremblent d'absence, ou, de dépossession (disparition) des marches qui conduisent – Eux – près d'Eux : Que je cherche Là Inlassablement depuis : plus encore : depuis ta venue : plus encore : depuis ton retour.

Depuis :

Mes Mains ? [...]

(Nabile FARES, *L'Exil et le désarroi*, Paris, Maspero, 1976, p. 30 à 31)

FIN DE L'ENTRETIEN AVEC LES AUTEURS



## **ANNEXE II.**

# **Bibliographie générale des auteurs du corpus**



### Légende

*De l'auteur(e)* : Documents produits par les auteurs seuls, ou en collaboration.

*Sur l'auteur(e)* : Documents étudiant, citant ou mentionnant les auteurs.

■ = Classement par ordre chronologique.

● = Classement par ordre alphabétique.

\* = Marque les mises à jour faites par rapport aux bibliographies :

- pour Nabile FARES : *Limag* (Charles BONN & Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures du Magheb), « Nabile Farès » (dossier bio-bibliographique), France (Lyon), Université Lyon 2, <<http://www.limag.refer.org/Volumes/fares.htm>>, (2007) [version 11, mise à jour le 7 avril 2007].
- pour Jean-Marie G. LE CLEZIO : « Bibliographie J.-M. G. Le Clézio », in *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 20, n° 2, automne 2005, pp. 87-141.



## I. Monique AGENOR

### *De l'auteure*

#### ■ Romans, récits, recueils

- *L'Aïeule de l'isle Bourbon*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- *Bé-Maho. Chroniques sous le vent*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1996.
- *Comme un vol de papang'*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998.
- *Cocos-de-mer et autres récits de l'océan Indien*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000.
- *Le Bonheur dans la lecture* (avec Patrice BOYER-BALMANN et Joëlle ECORMIER), France, U.D.I.R., 2002.
- « Je suis un volcan éteint, rugit-elle », in *Riveneuve Continents 4*, France (Marseille), printemps 2006.

#### ■ Jeunesse

- *Le Châtiment de la déesse*, Paris, Syros jeunesse, 2000.
- *Plongée dans l'île aux tortues*, Paris, Syros jeunesse, 2001.
- *Les Enfants de la colline sacrée*, Paris, Syros jeunesse, 2005.

#### ■ Films documentaires

- *Taq' pas la porte* (réal. Sandro AGÉNOR), Paris, RFO-Avidia-Sempa-Audio/Art, 1992.
- *La Route cachalot*, (réal. Sandro AGENOR), Paris, RFO-Avidia-Sempa-Audio/Art, 1992.

### ■ Illustrations

- SAMLONG Jean-François (éd.), *Créolie. Poésies réunionnaises*, France (Réunion), U.D.I.R., 1984.

### *Sur l'auteure*

#### ● Bibliographies

- SPEAR Thomas C., *île en île*, « Monique Agénor », ©1998-2007 « île en île », <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/agenor.html>>, (2007).
- VICIANA Daniel, *Littératures de l'océan Indien*, « Romans réunionnais, liste chronologique », <[http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/roman\\_reun.htm](http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/roman_reun.htm)>, (2007).

#### ● Ouvrages

- ANTOIR Agnès, DAVID-FONTAINE Marie-Claude, MARIMOUTOU Félix, POUZALGUES Evelyne, SAMLONG Jean-François, *Anthologie de la littérature réunionnaise*, Paris, Nathan, 2004.
- COMBEAU Yvan, *Une décolonisation française : L'île de La Réunion 1942-1946. Comprendre la Départementalisation du 19 mars 1946*, France (Réunion), 2006.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin et MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie (dir.), *Un état des savoirs à La Réunion. Tome II, Littératures*, France (Réunion), LCF-Université de La Réunion, 2004.
- RAUVILLE Camille de, *Littératures francophones de l'océan Indien*, France, Tramail, 1990.
- VIGNOL & VIGNOL, *Une île toute en auteurs, 100 textes sur La Réunion*, France (Réunion), Boucan, 2005 (pp. 124-125).

#### ● Travaux universitaires

- BAQUEY Eva, *La littérature de jeunesse réunionnaise d'expression française*, DEA, Martine MATHIEU-JOB, Université de Bordeaux 3, 2001.

- HOARAU Stéphane, *Ecriture de l'exil et exil de l'écriture. Etude comparative de Mémoire de l'Absent (N. Farès) et de Comme un vol de papang' (M. Agénor).*, Maîtrise, Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2, 2001.
- PEDURANT Liliane, *Comparaison de l'expression de la créolité dans les romans de Monique Agénor et de Raphaël Confiant*, D.E.A., Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 2000 ; <[http://litterature-reunionnais.univ-reunion.fr/medias/document/memoire\\_comparaison\\_de\\_l\\_expression\\_de\\_la\\_creolite\\_dans\\_les\\_romans\\_de\\_monique\\_agenor\\_et\\_de\\_raphael\\_confiant/creolite.pdf](http://litterature-reunionnais.univ-reunion.fr/medias/document/memoire_comparaison_de_l_expression_de_la_creolite_dans_les_romans_de_monique_agenor_et_de_raphael_confiant/creolite.pdf)>, (2007).

● Articles

- DODILLE Norbert, « Océan Indien », in *Cultures France*, <[http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/mondes\\_francophones/10.pdf](http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/mondes_francophones/10.pdf)>, (2007).
- DRILLOT-PEDURANT Loriane, « La manifestation des morts et du diable dans *Zoura femme bon dieu* de J-F Samlong et *Comme un vol de papang'* de M. Agénor : une forme de “surnaturel”, de “merveilleux” dans la littérature réunionnaise », in V. MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, J.-C. C. MARIMOUTOU, et B. TERRAMORSI (dir.), *Démons & Merveilles. Le surnaturel dans l'océan Indien.*, France, Université de La Réunion, 2005, pp. 271-286.
- ERCHADI Armand, « La parole en archipel », *Le Manuscrit*, août 2001, <[http://www.manuscrit.com/Edito/invites/Pages/SeptRegio\\_Ouessant.asp](http://www.manuscrit.com/Edito/invites/Pages/SeptRegio_Ouessant.asp)>, (2006).
- JOUBERT Jean-Louis, « Nouvelles écritures dans l'océan Indien ? », in Kamir R. ISSUR et Vinesc Y. HOOKOOMSING (dir.), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, France / Maurice, Karthala / Presses Universitaires de Maurice, 2001, pp. 113-121.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, « Monique Agénor : une proposition d'écriture interculturelle pour La Réunion ? », in Jean-Luc RAHARIMANANA (dir.), *Identités, langues et imaginaires dans l'océan Indien*, « Interculturel Francophonies » n° 4, Lecce (Italie), Alliance Française, nov.-déc. 2003, pp. 101-123.

- PEDURANT Liliane, « Comparaison de l'expression de la *créolité* dans les romans de Monique Agénor et de Raphaël Confiant » (résumé du mémoire de D.E.A.), in C. MARIMOUTOU et V. MAGDELAINÉ-ANDRIANJAFITRIMO (dir.), *Un état des savoirs à La Réunion. Tome II, Littératures*, France (Réunion), LCF-Université de La Réunion, 2004, pp. 210-218.
- SAMLONG Jean-François, « Ecrire une île, La Réunion (ou l'écriture de la différence) », in *Littérature Réunionnaise*, CRLHOI – Univ. de La Réunion, 2007, <<http://litterature-reunionnaise.univ-reunion.fr/cgi-bin/WebObjects/LumieresElectroniques.woa/1/wo/5dF7UOt2UsFkBrFIAhG9Eg/0.0.0.13.1.1.6.1.3>>, (2007).

● Comptes rendus de publication

- AMILHAU Amélie, « L'esclavage raconté aux enfants », in *Le Journal de l'île de la Réunion*, 1<sup>er</sup> avr. 2005.
- A.T., « Les Enfants de la colline sacrée », in *Comptines.fr*, avr. 2005 ; <<http://www.comptines.fr/>>, (2007).
- BELUGUE Geneviève, au sujet de *Comme un vol de papang'*, in *Notre Librairie*, n° 136, janv.-avr.1999, pp. 151-152.
- *Bien Public*, « Les enfants de la neuvième colline », 26 avr. 2005.
- BOURGEACQ Jacques, au sujet de *Bé-Maho*, in *French Review* (Gervais E. REED éd.), n° 72.3, fév. 1999, pp. 591-592.
- *Citrouille*, au sujet de *Les Enfants de la colline sacrée*, juin 2005.
- *Dauphiné Libéré*, au sujet de *Les Enfants de la colline sacrée*, 29 juin 2005.
- *Ecole des parents*, « Comprendre l'esclavage ? Récit d'enfants esclaves », juin-sept. 2005.
- *France Iles*, au sujet de *Bé-Maho*, oct. 1996.
- HUGEL Coline, au sujet de *Les Enfants de la colline sacrée*, in *Page*, mai 2005.
- *Je Bouquine*, « Le palmarès de *Je Bouquine* », mai 2005.
- *Julie*, « Dans la peau d'un esclave », mai 2005.
- K.F., « Esclaves malgaches à La Réunion », in *L'Alsace Le Pays*, 15 mars 2006.
- *Lectures des Mondes, Institut suisse jeunesse et Médias*, au sujet de *Les Enfants de la colline sacrée*, bibliographie 2005.



- *Lectures, la Revue des Bibliothèques*, au sujet de *Les Enfants de la colline sacrée*, mars-avr. 2006.
- *Libbylit*, au sujet de *Les Enfants de la colline sacrée*, mai-juin 2005.
- MABANCKOU Alain, au sujet de *Cocos-de-mer*, in *Notre Librairie*, janv.-mars 2001, p. 31.
- MATHIEU François, « Le bruit de pages et la rumeur du monde. Un roman ne remplace pas un cours d'histoire, mais peut offrir aux jeunes les bases d'une solide réflexion. », in *L'Humanité*, 7 avr. 2005.
- MERCIER Christophe, au sujet de *Bé-Maho*, in *Le Point*, 12 oct. 1996.
- *Missives*, au sujet de *Bé-Maho*, sept. 1998.
- MORTIMER Mildred, au sujet de *Comme un vol de papang'*, in *World Literature Today*, n° 72.2, été 2000, pp. 347-348.
- PILAIRE Sophie, au sujet de *Les Enfants de la colline sacrée*, in *Ricochet, Centre National d'Etudes en Littérature Jeunesse*, avr. 2005 ; <<http://www.ricochet-jeunes.org/parudet.asp?livrid=12580>>, (2007).
- ROMAROSOA Liliane, au sujet de *Bé-Maho*, in *Notre Librairie*, sept.-déc. 1998, pp. 142-143.
- ROUSILLON Robert, « Monique Agénor, *Les enfants de la colline sacrée*, Syros 2005, (Les uns les autres) », in *Lire au Collège*, hiver 2005.
- SAUERWEIN Leigh, « Les Enfants de la colline sacrée », in *Je Bouquine*, juin 2006.
- *Temps Libre*, au sujet de *Bé-Maho*, nov. 1996.
- TERVONEN Taina, « Zoë Wicomb et Monique Agénor racontent le métissage en Afrique du Sud et dans l'océan Indien », in *Africultures*, fév. 2001, <[http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue\\_affiche\\_article&no=1762](http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=1762)>, (2007).
- TOORAWA Shawkat M., au sujet de *Cocos-de-mer*, in *World Literature Today*, n° 76.1, hiver 2002, pp. 143-144.

● Entretiens

- HOARAU Stéphane, *Les Dossiers de l'ARCC* n° 47 : « Exils et Ecritures. Entretien avec trois écrivains francophones : Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès », Paris, 2007 (2 CD Audio, 45 et 35mn) ;

- <<http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/interviews/exils-et-ecritures-entretien-avec-monique-agenor-jean-lods-et-nabile-fares>> (2007).
- MARTIN Patrice et DREVET Christophe (100 entretiens réalisés par), *La Langue française vue d'ailleurs*, Casablanca, Emina Soleil / Tarik, 2001 (pp. 109-110).
  - MARTIN Patrice et DREVET Christophe, Entretien avec Monique Agénor, réalisé sur Radio Méditerranée, le 19 mai 1999,  
<<http://mmedia1.par8.fr.netia.net/ramgen/%7Emedi1///F0118803.ra>> (2005).
  - TRILLARD Marc (dir.), « Maghreb / Océan Indien », débat avec Ananda Devi, Amin Zaoui, Fawzia Zouari, Abdelmadjid Kaouah et Monique Agénor (8 avril 2000), in *Écrire le monde en français*, Actes des Tables rondes de Balma, France (Toulouse), Association Toulouse / Écrivains Francophones, 2002, p. 35-53.
  - VIEUX-FORT Camille, « “De l’Aïeule de l’Isle Bourbon” à “Cocos-de-Mer”, Monique Agénor reste fidèle à l’océan Indien... », in *Amina*, n°383, mars 2002 (p. XXVI).

### ***En ligne***

- Fiches auteur, biographies, etc.
- DODILLE Norbert, Littérature Réunionnaise, ©CRLHOI-2007, <<http://www.litterature-reunionnaise.org/cgi-bin/WebObjects/LumieresElectroniques.woa/wa/site?siteId=3>>, (2007).
- HOARAU Stéphane, « Monique Agénor », in *Maloya.org*, oct. 2007, <[http://maloya.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=110&Itemid=52](http://maloya.org/index.php?option=com_content&task=view&id=110&Itemid=52)>, (2007).
- PEDURANT Loriane, « Agénor, Monique », in *Littérature Réunionnaise*, CRLHOI – Univ. de La Réunion, 2007, <[http://litterature-reunionnaise.univ-reunion.fr/cgi-bin/WebObjects/LumieresElectroniques.woa/1/wa/DirectActionMetier/visualiser?type=homme&identifiant=agenor\\_monique&wosid=5dF7UOt2UsFkBrFIAhG9Eg](http://litterature-reunionnaise.univ-reunion.fr/cgi-bin/WebObjects/LumieresElectroniques.woa/1/wa/DirectActionMetier/visualiser?type=homme&identifiant=agenor_monique&wosid=5dF7UOt2UsFkBrFIAhG9Eg)>, (2007).
- *Ricochet*, Centre National d’Etudes en Littérature Jeunesse, « Monique Agénor », <<http://www.ricochet-jeunes.org/auteur.asp?id=7663>>, (2007).

- SAMLONG Jean-François (dossier suivi par), « Monique Agénor », in *Académie de La Réunion*, Mission « Maîtrise des langages. Langue et culture régionale », France (La Réunion), <[http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/langages/lcr2004/ressources/Biblio\\_Monique\\_Agenor.pdf#search=%22ag%C3%A9nor%20monique%22](http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/langages/lcr2004/ressources/Biblio_Monique_Agenor.pdf#search=%22ag%C3%A9nor%20monique%22)> (2006).
- SPEAR Thomas C., *île en île*, « Monique Agénor », ©1998-2007 « île en île », <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/agenor.html>>, (2007).



## II. Nabile FARES

### *De l'auteur*

#### ■ Romans, essais, récits, recueils, etc.

- *Yahia, pas de chance*, Paris, Seuil, 1970.
- *Un passager de l'Occident*, Paris, Seuil, 1971.
- *Le Chant d'Akli*, Paris, P.J. Oswald, 1971.
- *Le champ des Oliviers. La Découverte du Nouveau Monde*, Livre I, Paris, Seuil, 1972.
- *Mémoire de l'Absent. La Découverte du Nouveau Monde*, Livre II, Paris, Seuil, 1974.
- *L'exil et le désarroi*, Paris, Maspero « Voix », 1976.
- *La Mort de Salah Baye, ou la vie obscure d'un Maghrébin*, Paris, L'Harmattan, 1980.
- *L'Etat perdu, précédé du Discours pratique de l'immigré*, France, Actes Sud, 1982.
- *L'Exil au féminin : poème d'Orient et d'Occident*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- *Effraction : la poésie du tiroir. Anthologie poétique algérienne* (en collaboration avec Farida AÏT FERROUKH), Chaillé/Montréal, Le Dé Bleu / Le Noroît, 1993.
- *Le Miroir de Cordoue*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- *Contes berbères de Kabylie et de France* (avec Mélaz YAKOUBEN), Paris, Karthala, 1997.
- *Le 17 octobre 1961, un crime d'état à Paris* (collectif), Paris, La Dispute, 2001.\*
- *Prosopopées urbaines : anthologie poétique d'inédits* (collectif : éd. par Suzanne DRACIUS-PINALIE), France, Desnel, 2006.\*
- *Hurricanes, Cris d'insulaires : anthologie poétique d'inédits* (collectif), France, Desnel, 2007.\*

■ Ouvrages illustrés, bandes dessinées

- *Escuchanto tu historia. Chants d'Histoire et de Vie pour des roses des sables* (illustrations de Françoise MARTINELLI), Paris, L'Harmattan, 1978.
- *Pour Nedjma* (avec M. YELLES, A. KAOUAH, et A. SILEM, N. SAADI, B. MEDIENNE), Alger, ENAG, 1987.\*
- *Le Voyage des exils* (illustrations de Kamel YAHIAOUI), France (Toulouse), La Salamandre, 1996.
- « Le Crabe et le Bon Dieu, ou l'oubli des morts », in *Algérie. La douleur et le mal*, France (Blois), BD Boum, 1998.\*
- « La jeune femme et la mort », in *Le Cheval sans tête*, n° 5 « Nous sommes les Mautres », Paris, Amok, 1998.\*
- *Les Exilées. Histoires*, France, Amok, 1999.
- *La Petite arabe qui aimait la chaise de Van Gogh*, France, Amok, 2002.\*

■ Etudes

- *Signification de l'Ogresse*, D3, Germaine TILLION, Paris EHESS, 1971.
- *La Théorie anthropologique au Maghreb. Le cas de la littérature maghrébine de langue française. Recherches de psycho-sociologie de la connaissance*, TDE, Pierre KAUFMAN, Paris 10, 1986.
- *L'Ogresse dans la littérature orale berbère. Littérature orale et anthropologie*, Paris, Karthala, 1994.

■ Articles, textes courts

1970-1979

- « “Avant-Corps” (sur “Avant-Corps” de Jean Sénac) », in *Jeune Afrique*, n° 500, 1970.
- « Histoire d'une langue », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 14, 1970, pp. 17-22.
- « Le problème de l'identité culturelle en Algérie », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 15, 1971, pp. 16-19.

- « Un homme de plusieurs temps. A Mohammed Dib », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 18, 1970, pp. 17-23.
- « Dieu d'Ombre », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 30, 1973, pp. 13-22.
- « Les itinéraires maghrébins », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 32, 1974, pp. 76-81.
- « Panorama : la littérature algérienne depuis 1945 », in *France-Pays Arabes*, n° 45, 1974, pp. 34-35.
- « Qu'est-ce que la littérature maghrébine de langue française », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 35, 1975, pp. 3-7.
- « Qu'est-ce que l'arabe moderne? Propos de Norbert Tapiéro recueillis par Nabile Farès », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 36, 1975, pp. 15-16.
- « Propositions introductives à des études d'expression populaire et en particulier à propos du conte populaire d'expression orale », in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n° 22, 1976, pp. 11-15 ; 23 juil. 2004, <<http://remmm.revues.org/document904.html>>, (2005).\*
- « Khatibi (Abdelkébir). “La Blessure du nom propre” », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 13, 1976, pp. 972-973.
- « Le ( ) écrit contre tout silence », in *Europe*, n° 567, 1976, pp. 110-115.
- « Histoire, souvenir et authenticité dans la littérature maghrébine de langue française », in *Les Temps Modernes*, n° 375, 1977, pp. 397-406.

#### 1980-1989

- « A propos d'un slogan: “Français-immigrés” : Linhart (Robert), L'Etabli », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 17, 1980, pp. 1132-1136.
- « Entre le rejet et l'interdiction: les nouvelles générations de jeunes immigrés en France », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 17, 1980, pp. 1129-1132.
- « Juin : les douces du Ramadhan », in *Différences*, n° 12, fév. 1982, pp. 18-21.
- « La littérature maghrébine de langue française », in *Le Français dans le Monde*, n° 189, 1984, 68-76.
- « Histoire d'un al-Pha-Bai-Tair/e », in *Grande nature*, n° 1, 1985.
- « Eternelle rebelle, éternelle exilée », in *Algérie Littérature / Action*, n° 5, nov. 1985, p. 126.
- « Le puits de la dette », in *Esprit*, n° 102, 1985, pp. 120-125.
- « Maghreb: la question de la dénomination », in *Awal*, n° 1, 1985, pp. 77-80.

- « En réalité... L'île retour de... », in *Peuples Méditerranéens*, n° 30, 1985, pp. 45-47.
- « Les avatars juridiques d'une dénomination sociologique : le concept de Société d'immigration », in *Peuples Méditerranéens*, n° 31-32, 1985, pp. 23-28.
- « Valeur bénéfique d'une maghrébinité. », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 23, 1986, pp. 209-212.
- « L'analyse freudienne de la violence originaire », in *Awal*, n° 2, 1986.
- « Maghreb et dénomination », in *Bulletin de Liaison du G.R.L.D.F.R.U.I.*, n° 4, 1986, pp. 103-105.
- « Exil et métaphore », in *Recherches et Travaux* (Université Grenoble 3), n° 30, 1986, pp. 177-183.
- « D'Hélé Béji "L'oeil du jour" : Une architecture du lieu », in *Recherches et Travaux*, n° 31, 1986, pp. 65-71.
- « Bibliographie (de la littérature maghrébine de langue française) », in *Recherches et Travaux*, n° 31, 1986, pp. 125-132.
- « Civilisation berbère et langue française au Maghreb », in *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, n° 44, oct. 1987, pp. 92-96 ; <<http://remmm.revues.org/document77.html>>, (2005).\*
- « Le jeteur de pierres », in *Révolution africaine*, n° 1249, 1988, pp. 58-59.
- « Rapport dialectique de la France et du Maghreb à travers la langue française », in T. MANGOT et A. SERGHINI (dir.), *Territoires de la mémoire : histoires, identités, cultures : des maghrébins et des belges parlent*, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française de Belgique, 1989, pp. 131-135.
- « Symboliques de la langue et sémantiques de la lecture », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 10, 1989, pp. 157-158.
- « En réalité ... l'île retour de ... : In Wirklichkeit... die Insel Rückkehr der... » (trad. de S. HEIECK), in Regina KEIL (dir.), *Hanîn. Prosa aus dem Maghreb*, Heidelberg, Wunderhorn, 1989, pp. 403-406.

#### 1990-1999

- « Chroniques et Actuelles », in *Langues et littératures. Revue de l'I.L.E.*, janv. 1990, pp. 65-69.
- « Toujours Kateb », in *Pour Kateb Yacine* (coll.), Alger, ENAL, 1990, pp. 26-28.



- « Psychanalyse et identité: ou l'invention des paradigmes », in *Identité culturelle au Maghreb* (coll.), Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1991, pp. 51-54.
- « Liposoluble ou la malédiction d'Uruk », in *Poésie 91*, n° 37, 1991, pp. 91-94.
- « La sentinelle et le déserteur. (à Abdelkébir Khatibi) », in *Identité culturelle au Maghreb* (coll.), Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1991, pp. 55-58.
- « Essence du vocable, ou les paroles du saisonnier », in *Impressions du Sud*, n° 27-28, 1991, p. 15.
- « Sur un cheval de grands cris », in *Détours d'écriture*, 1991 (1987).
- « O-RIEN-T-A-L », in *Détours d'écriture*, n° 8, 1991, pp. 32-39.
- « Villes Sud, d'Europe, atteintes », in *Détours d'écriture*, n° 10, 1991, pp. 201-206.
- « Lectures de Mouloud Mammeri: Asefru », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 15, 1992, pp. 35-38.
- « Paradoxes de l'inconscient », in *Intersignes*, n° 4, 1992, pp. 209-213.
- « Ecriture d'un regard », in *Khadda* (coll.), Paris, L'Orycte, 1992, p. 17.
- « “Amalou, le pays d'ombres”. A Kateb, à la vie, au pays... », in *Awal*, n° 9, 1992, pp. 103-106.
- « A propos de modernité », in A.D.I.S.E.M., *Kateb Yacine et la modernité*, Alger, O.P.U., 1992, pp. 11-13.
- « De quelques troubles et de quelques lectures », in Université d'Alger à Bouzaréa (coll.), *Colloque international Kateb Yacine (Université d'Alger, 28-30 octobre 1990)*, Alger, O.P.U., 1992, pp. 375-378.
- « Paroles et autres lieux », in *Levant*, n° 6, 1993, pp. 45-48.
- « La traduction: El libro de buen amor », in *Intersignes*, n° 6, 1993, pp. 153-154.
- « Contre », in *Pour Rushdie. Cent intellectuels arabes et musulmans pour la liberté d'expression* (coll.), France, La Découverte – Carrefour des Littératures – Colibri, 1993, pp. 136-137.
- « Sujet en construction », in *Intersignes*, Paris, Alef, n° 8-9, automne 1993, pp. 169-177.\*
- « Mon frère... le poète », in *Confluences Méditerranée*, n° 8, sept. 1993.\*
- « Sujet en construction », in *Intersignes*, n° 8, 1994, pp. 169-177.
- « Creusé dans le noir », in *Intersignes*, n° 10, 1995, pp. 323-333.

- « Déchirures », in *Esprit*, n° 208, janv. 1995, pp. 68-73.
- « Absence des pères » (nouvelle), in Comité des Intellectuels Maghrébin Français, *Algérie. Textes et dessins inédits*, Algérie (Casablanca), Le Fennec, 1995, p. 57-59.
- « Poème », in *Terre des Signes*, n° 2, 1995.
- « Les réalités mythiques de l'interculturalité », in *Revue de la Faculté des Lettres de Marrakech*, n° 14, 1996, pp. 35-40.
- « Absence des sources », in AIT MOHAMED Salima (dir.), *Ecrits d'Alger*, Marseille, Autres Temps, 1996, pp. 79-85.
- « Arabesques et hiéroglyphes », in *Ecarts d'Identité*, n° 82, 1997, p. 23.
- « Villes des poissons levés », in *Quaderni dell'Istituto di Lingue*, n° 1, 1997, pp. 239-247.
- « La Mémoire des Autres », in Leïla SEBBAR (textes recueillis par), *Une enfance algérienne*, Paris, Gallimard, 1997, p. 121-132.
- « Critique et référence : la question du "réfèrent" dans l'oeuvre de Jean Amrouche », in Beïda CHIKHI (dir.), *Jean, Taos et Fadhma Amrouche. Relais de la voix, chaîne de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 117-183.
- « Evocation du poète: "l'esprit d'enfance" », in Beïda CHIKHI (dir.), *Jean, Taos et Fadhma Amrouche. Relais de la voix, chaîne de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 17-22.
- « Histoire de l'homme qui avait perdu son âme », in *Parallax*, n° 7, 1998, pp. 67-69.
- « Algérie, mémoire vive et mémoire close », in *Le Monde*, 17 sept. 1999, p. 19.
- « Au mémoriel, l'écrivain comme traducteur : à Mohammed Khaïr-Eddine », in Rachida SAIGH (dir.), *Mohammed Khaïr-Eddine, texte et prétexte*, Rabat, Ministère des Affaires Culturels, 1999, pp. 321-325.

#### 2000-...

- « L'oeuvre d'une écrivaine amie », in *Chroniques Allemandes - Revue du CERAAC*, n° 8, 2000, p. 17.
- « De la culture et de l'échange », in Pierrette RENARD et Nicole DE PONTCHARRA (dir.), *L'imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, pp. 80-82.

- « Pour un futur culturel et politique de l'Algérie », in Afifa BERERHI et Beïda CHIKHI, *Algérie : ses langues, ses lettres, ses histoires. Balises pour une histoire littéraire*, Algérie, Tell, 2002, pp. 247-249.
- « Heureux de vous savoir en vie », in *Europe*, 2003, pp. 266-270.
- « L'IL RÉTUR de H'Did-Wan », in *Algérie. L'enfance au coeur. Le soutien à l'enfance de 46 écrivains et peintres algériens*, 2003, pp. 48-52.
- « Ecritures littéraires et renouvellement des formes du récit dans les littératures francophones du Maghreb », in *Littératures frontalières*, n° 13, 2003, pp. 7-12.
- « La notion de "catharsis" dans le théâtre tragique : des auteurs grecs aux auteurs maghrébins, quel serait l'intérêt de cette mise en scène du mythe ? », in *Les Cahiers de Tunisie*, n° 191, 2004, pp. 249-256.
- « Banlieues, islam et civilisation, par Nabile Farès, écrivain et psychanalyste », in *Tinhinane Clearblog*, nov. 2005, <<http://tinhinane.clearblog.org/index.php/post/2005/11/05/61479-banlieues-islam-et-civilisation-par-nabile-fares-ecrivain-et-psychanalyste>>, (2007).\*
- « L'Autre Camus, entre littérature et politique, une éthique de l'acte et de l'humain », in *Tinhinane Clearblog*, nov. 2005, <<http://tinhinane.clearblog.org/index.php/post/2005/11/03/61170-nbsplautre-camusnbsp-entre-litterature-et-politique-une-ethique-de-lacte-et-de-lhumain-par-nabile-fares>>, (2007).\*
- « L'Autre Camus », *Psychanalyse actuelle*, n° 16, 2006, <[http://psychanalyseactuelle.free.fr/index\\_fichiers/Page4342.html](http://psychanalyseactuelle.free.fr/index_fichiers/Page4342.html)>, (2007).\*
- « Civilisation berbère et langue française au Maghreb », in *TIFIN, Revue des Littératures Berbères*, 17 mars 2006.
- « Civiliser les cités ? », in *LDH Toulon*, 27 nov. 2006, <<http://auteurs.arald.org/pages/Fares1940.html>>, (2007).\*
- « La sardine et le requin », in *L'Effet Freudien « Clinique, Psychanalyse et Société »*, [?], <<http://www.effet-freudien.com/effetfreudien/clinique.htm>>, (2007).\*
- « De quoi je me mêle », in *Le Manifeste des libertés*, [?], <[http://www.manifeste.org/article.php?id\\_article=61](http://www.manifeste.org/article.php?id_article=61)>, (2007).\*

● Entretiens

- ARNAUD Jacqueline, « Entre l'expression française et l'identité arabe (Interview) », in *Französisch heute*, n° 15, 1984, p. 254.
- BENGUERAN Nacéra, « Nabile Farès : un nouveau monde », in *Horizons*, n° 1331, 1990, p. 5.
- BOUMAZA Nadir, « Au-delà de l'apparence », in *Plurielle*, n° 5-6, 1987, pp. 7-10.
- BRIET Chantal, Entretien avec Nabile Farès à propos du film *Alimentation générale*, © Alimentation Générale – Yenta Production, 2006, <[http://www.alimentationgenerale-lefilm.com/FR/nabile\\_fares1.htm](http://www.alimentationgenerale-lefilm.com/FR/nabile_fares1.htm)>, (2007).\*
- CHIKHI Beïda, « Table-ronde d'écrivains: départs, détours, retours... La littérature au-delà du voyage », in *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde*, Cahier de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 57, mai 2005, pp. 431-432 ; <[http://clicnet.swarthmore.edu/leila\\_sebbar/virtuel/ccief.html](http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/ccief.html)>, (2007).\*
- FARES Nabile, Interview, in *Liberté (Montréal)*, n° 75, oct. 1971.
- ---, « Déni de justice (témoignages contre l'oublié) », in *Survivreausida.net*, oct. 2001, <<http://survivreausida.net/a3166-deni-de-justice-temoignages-contre-l-oublie.html>>, (2007) [fichier audio].\*
- GUECHI Dalila, « Si l'expérience a une valeur, actuellement elle doit nous servir à repenser nos échecs », in *Révolution africaine*, n° 1351, 1990.
- HOARAU Stéphane, *Les Dossiers de l'ARCC* n° 47 : « Exils et Ecritures. Entretien avec trois écrivains francophones : Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès », Paris, 2007 (2 CD Audio, 45 et 35mn) ; <<http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/interviews/exils-et-ecritures-entretien-avec-monique-agenor-jean-lods-et-nabile-fares>> (2007).\*
- MARTINEAU Monique, « Nabile Farès, auteur de "Yahia pas de chance" et ethnologue », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 12, 1970, pp. 12-16.
- M'HENNI Mansour, « ... de découverte », in *Le Temps*.
- ---, « Nabile Farès », in *Langues et littératures. Revue de l'I.L.E.*, janv. 1990, pp. 70-71.
- RIVAS Martine, « Les écrivains francophones par eux-mêmes : Nabile Farès », in *Ici & Là*, n° 18, 1991, pp. 55-60.

*Sur l'auteur*● Bibliographie

- *Limag* (Charles BONN & Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures du Magheb), « Nabile Farès » (dossier bio-bibliographique), France (Lyon), Université Lyon 2, <<http://www.limag.refer.org/Volumes/fares.htm>>, (2007).

● Ouvrages

- ABDEL-JAOUAD Hédi, *Fugues de barbarie*, New-York – Tunis, Les Mains secrètes, 1998.\*
- ACHOUR Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Enap-Bordas, 1990.
- ALI-BENALI Zineb, *Le Discours de l'essai de langue française en Algérie : mises en crise et possibles devenirs (1833-1962)*, France, PU du Septentrion, 2001.\*
- BEAUMARCHAIS J.-P. (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987 (2<sup>e</sup> éd.).
- BENCHEIKH Jamel Eddine, *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, PUF, 2000 (réed.).
- BONN Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Sherbrooke, Naaman, 1974.
- ---, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisée ?*, Paris-Montréal, L'Harmattan-PUM, 1985.
- ---, *Nabile Farès : la migration et la marge*, Algérie (Casablanca), Afrique-Orient, 1986.
- ---, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.
- ---, *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Paris, Hachette, 1990.
- BONN Charles et BAUSTIMLER Yves (dir.), *Psychanalyse et textes littéraires au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991.\*
- BONN Charles et GARNIER Xavier, *Littérature Francophone, 1. Le Roman*, Paris, Hatier, 1997.

- BONN Charles et JOUBERT Jean-Louis, *Itinéraires et Contacts de Cultures*, « Littératures Maghrébines. Tome 1 : Perspectives générales », Paris, Univ. Paris-Nord-L'Harmattan, 1990.
- BRAHIMI Denise (dir.), *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française : de 1945 à nos jours*, Paris, CILF-Delgrave, 1986.
- CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques. Essai sur l'épreuve de modernité dans la littérature de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- ---, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- DANINOS Guy, *Les Nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1979.
- DEJEUX Jean, *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française (1945-1977)*, Alger, SNED, 1979.
- ---, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.
- GRENAUD Pierre, *La Littérature au soleil du Maghreb. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1993.\*
- JARRETY Michel, *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.
- MEMMI Albert (dir.), *Écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Seghers, 1985.\*
- MITTERAND Henri, *Dictionnaire des Oeuvres du XX<sup>e</sup> siècle. Littératures française et francophone*, Paris, Le Robert, 1995.
- NACIB Youssef, *Anthologie de la poésie kabyle*, Alger, Andalouses, 1993.\*
- NOIRAY Jacques, *Littératures Francophones. I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.
- SEFERIAN Maris-Alice, *Littérature de l'Afrique du Nord*, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag. A. Busck, 1976.
- YAKOUBEN Mélaç, *Contes berbères de Kabylie et de France*, Paris, Karthala, 1997.
- ZEMMOURI Mohammed-Saâd, *Dialectique de l'identité et de l'altérité dans l'œuvre de Nabile Farès*, [?], [?], 2007.\*

● Travaux universitaires

Thèses :

- ABOUDI El Bouazzaoui, *Essais de lecture critique de la littérature maghrébine contemporaine d'expression française*, D3, Raymond Jean, Univ. Aix-Marseille 1, 1987.
- BONN Charles, *Imaginaire et discours d'idée : la littérature algérienne d'expression française à travers ses « lectures »*, D3, Bordeaux 3, Robert ESCARPIT, 1972.
- ---, *Le Roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, TDE, Simon JEUNE, Université Bordeaux 3, 1982.\*
- BOUALIT Farida, *Pour une poétique de la chromatographie : les cinq textes-programme de Nabile Farès*, DNR, Claude DUCHET, Université Paris 8, 1993.
- CHEVALIER Karine, *Poétique de la mémoire : trace, masque, palimpseste, chaos dans les œuvres romanesques de Nabile Farès, Juan Rulfo, Daniel Maximin et Salman Rushdie*, Thèse de Doctorat sous la direction de Nabile FARES et Debra KELLY, Université Stendhal - Grenoble 3 / Westminster University - Londres, 2004.
- DANINOS Guy, *Les romanciers algériens de langue française depuis 1965*, D3, A. LANLY, Univ. de Nancy 2, 1976.
- DRESSEL Annette, *Ecriture et espace dans l'univers romanesque de Nabile Farès*, DNR, Charles BONN, Université Paris 13, 1989.
- EL BOURY Amal (épouse BENSLIMANE), *Le Thème de la folie et du délire dans certains romans maghrébins d'expression française*, D3, J.L. GORE et J. ARNAUD, Univ. Paris 4, 1985.
- EL ZEMOURI Mohamed Saïd, *Le Berbérisme dans la littérature Maghrébine d'expression française. Le cas de Driss Chraïbi, Mohammed Khaïr-Eddine, Yacine Kateb, Nabile Farès.*, TDE, Université de Tétouan, 1997.
- HELMI Ranavolona Aminah, *Pour une critique d'ébranlement des textes : une seconde lecture de « La Découverte du Nouveau Monde » de Nabile Farès et de « La Passion selon G.H. » de Clarice Lispector*, D3, Antoine RAYBAUD et Anne ROCHE, Université Aix-Marseille 1, 1983.
- HERRY Gisèle (épouse ROCCA), *L'univers clos chez Wright, Farès et Beckett ; étude thématique et lexicale assistée par ordinateur*, D3, Raymond JEAN et Anne ROCHE, Université Aix-Marseille 1, 1983.

- LABIDI Zineb (épouse ALI-BENALI), *Le Discours de l'essai de langue française en Algérie : mises en crise et possibles devenirs (1833-1962)*, DNR, Anne Roche, Aix-Marseille 1, 1988.\*
- LLAVADOR Yvonne, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, TD, Université de Lund (Suède), 1980.\*
- MADELAIN Jacques, *La Recherche du royaume. Essai sur la spiritualité maghrébine dans les romans algériens et marocains de langue française*, D3, Guy TURBET-DELOF, Univ. de Bordeaux 3, 1980.
- MAHFOUF Zohra, *Résurgences et traitements de l'oralité dans le roman maghrébin*, D3, Antoine RAYBAUD et Raymond JEAN, Université Aix-Marseille 1, 1986.
- MEJDOUB Habib, *L'image de la guerre dans la littérature algérienne d'expression française : « Yahia, pas de chance » de Farès, « Nedjma » de Kateb, « Les enfants du nouveau Monde » d'A. Djebar, « Qui se souvient de la mer » de Dib, « L'opium et le baton » de Mammeri*, D3, Raymond JEAN et Anne ROCHE, Université Aix-Marseille 1, 1980.
- RAYBAUD Brigitte, *Poésie-Lutte, ou les moyens d'une représentation textuelle (Aimé Césaire, Abdellatif Laabi, Noureddine Aba, Tahar Ben Jelloun, Nabile Farès)*, D3, Antoine RAYBAUD et Raymond JEAN, Université Aix-Marseille 1, 1983.
- ROCHE Anne, *Pour une anthropologie de la culture littéraire* (Thèse sur travaux), Claude DUCHET, Université Paris 8, 1987.
- SAIGH Rachida (épouse BOUSTA), *Polysémie et béances des direx dans le roman maghrébin de langue française à partir de 1967*, TDE, Charles BONN, Université Paris 13, 1988.
- SILINE Vladimir, *Principales tendances du développement de la prose francophone algérienne depuis l'indépendance (1962-1982)*, D3, Moscou, Younii DENISSOV, 1986.
- SMYEJ Sana, *L'oral et l'écrit à travers l'œuvre de Nabile Farès*, DNR, Bernard MOURALIS, Université de Cergy-Pontoise, 1995.\*
- TCHEHO Isaac Célestin, *Les paradigmes de l'écriture dans dix romans maghrébins d'expression française des années 70 et 80*, DNR, Charles BONN, Université Paris 13, 1999 ; <<http://www.limag.com/Theses/Tcheho.pdf>>, (2006).



Mémoires :

- BENFERHAT Ramdane, *L'écriture comme acte de dessaisissement dans l'œuvre de Nabile Farès*, Mémoire de D.E.A., Jean VERDEIL, Université Louis Lumière - Lyon 2, 1995.
- BOUAINE Ferdaous, *Le soufisme dans la littérature francophone du Maghreb (dans Le tombeau d'Ibn Arabi de Mddeb, Le livre du sang de Khatibi et Mémoire de l'absent de Nabile Farès)*, D.E.A., Nabile Farès, Univ. Grenoble 3, 2004.
- CHAABANE Fadila, *Ecriture, mythes et Société dans « Le Champ des oliviers » de Nabile Farès*, Mémoire de D.E.A., Naget KHADDA, Université d'Alger, 1983.
- ---, *Instances textuelles et carnaval dans la découverte du Nouveau Monde de N. Farès*, Magister, Christiane Achour, Université d'Alger, 1997.
- HOARAU Stéphane, *Ecriture de l'exil et exil de l'écriture. Etude comparative de Mémoire de l'Absent (N. Farès) et de Comme un vol de papang' (M. Agénor).*, Mémoire de Maîtrise, Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2, 2001.\*
- ---, *L'Espace du « je » dans le jeu de la langue. Pour une étude comparative des lieux et du langage de l'exil dans : Voyage à Rodrigues (J.-M. G. Le Clézio), L'exil et le désarroi (N. Farès), Le Bleu des vitraux (J. Lods).*, Mémoire de D.E.A., Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2 ; <<http://www.limag.refer.org/Maitrises/Hoarau.htm>> (2005).
- HOUCHI Tahar, *L'éclatement des discours identitaires dans la littérature maghrébine d'expression française: Les cas de "Mémoire de l'Absent" de Nabile Farès et de "La Mère du Printemps" de Driss Chraïbi*, D.E.A., Charles BONN, Université Lyon 2, 2001.
- LAKEL Chaabane, *Le travail du texte dans « Le Champ des oliviers » de Nabile Farès* », D.E.A., Charles BONN, Université Paris 4, 1989.
- MORAÏDA Marie-Joëlle, *La création d'une identité du discours dans Le Champ des oliviers et Mémoire de l'absent de Nabile Farès*, Maîtrise, Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Université de La Réunion, 2004.\*
- TEBBAL-BERAMA Nadia, *Structures et signification dans le chant d'Akli de Nabile Farès. Le personnage de Ram dans « La Rose de sable » de H. de Montherlant. L'enfant chez Gide, Montherlant, Feraoun et Dib*, Mémoire de D.E.A., Jacqueline ARNAUD, Université Paris 13, 1984

● Articles

- ABDEL-JAOUAD Hédi, « An Introduction to Maghrebian Literature (North Africa : Literary Crossroad) », in *HighBeam Encyclopedia*, janv. 1998, <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-20407646.html>>, (2006).\*
- ACHOUR Christiane, « Espaces dans le roman algérien actuel », in F. DJAOUTI (dir.), *Espaces maghrébins: pratiques et enjeux*, Alger, ENAG, 1989, pp. 279-295.
- ---, « L'EXIL AU FEMININ », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 140.
- ---, « Nabile Farès », in *Poésie 91*, n° 37, 1991, p. 90.
- AHNOUCH Fatima, « Ecrire l'Algérie à travers une poétique de la fracture, dans "Mémoire de l'Absent" de Nabile Farès », in Habib SALHA (dir.), *Ecrire le Maghreb*, Tunis, Cérès, 1997, pp. 233-242.
- ALI BENALI Zineb, « L'ETAT PERDU précédé du DISCOURS PRATIQUE DE L'IMMIGRE », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 136.
- ---, « UN PASSAGER DE L'OCCIDENT », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 276.
- ---, « PEUPLE SAHRAOUI. ESCUCHANDO TU HISTORIA. CHANTS D'HISTOIRE ET DE VIE POUR DES ROSES DES SABLES », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 279-280.
- ---, « YAHIA, PAS DE CHANCE », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 378.
- AMMAR-KHODJA Soumya, « LE CHANT D'AKLI », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 71.
- ARNAUD Jacqueline, « Exil, errance, voyage dans "L'Exil et le désarroi" de Farès, "Une vie, un rêve, un peuple toujours errants" de Khaïr-Eddine et "Talismano" de d'Abdelwahab Meddeb », in Jacques MOUNIER (dir.), *Exil et Littérature*, France, Ellug, 1986, pp. 53-68.

- ---, « Le Paris des Maghrébins: regroupement et ouverture », in *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (coll.), Paris, Univ. Paris 4, 1986, pp. 195-204.
- BEN ABDA Saloua, « Entre deux langues », in Yves BAUMSTIMLER (dir.), *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Paris, Univ. Paris-Nord, 1991, pp. 157-163.
- BENKIS Baïba, « Le roman algérien post-colonial d'expression française », in *Présence Francophone*, n° 9, 1974, pp. 5-14.
- BENSMAIA Réda, « Les états du livre: Nabile Farès : *L'Etat perdu, discours pratique de l'émigré* », in Giuliani TOSO-RODINIS (dir.), *Actes du Congrès mondial des littératures de langue française*, Padoue, Centro Stampa di Palazzo Maldura, 1984, pp. 509-518.
- ---, « D'une frontière à l'autre : à propos d' "Un Passager de l'Occident" de Nabile Farès », in *Peuples méditerranéens*, n° 30, 1985, pp. 49-67.
- ---, « The exiles of Nabile Farès, or how to became a minority », in *Yale French Studies*, E.U. (New Haven), Yale University Press, n° 83, 1993, pp. 44-70 ; <[http://links.jstor.org/sici?sici=0044-0078\(1993\)83%3C44%3ATEONFO%3E2.0.CO%3B2-N](http://links.jstor.org/sici?sici=0044-0078(1993)83%3C44%3ATEONFO%3E2.0.CO%3B2-N)>, (2007).\*
- ---, « L'exil est mon royaume, ou les Devenirs de Nabile Farès: Idéographie et politique », in *Francographies*, n° 2, 1993, pp. 177-197.
- ---, « Les devenirs de Nabile Farès : idéographie et politique », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, 1994, n° 11, p. 69-83.
- BONN Charles, « Nabile Farès. "Mémoire de l'absent" », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris, CNRS, 1974, n° 13 « Les stratégies des matières premières au Maghreb », p. 963-972.
- ---, « Les romans algériens publiés depuis 1968, et l'espace de la modernité », in Jeanne-Lydie GORE (dir.), *Ecrivains du Maghreb*, Paris, Univ. Paris 13, 1974, pp. 15-19.
- ---, « La littérature algérienne de langue française », in *Europe*, n° 567, 1976, pp. 48-53.
- ---, « Assia Djebar. Driss Chraïbi. Mohammed Dib. Mouloud Feraoun. Nabile Farès », in *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratur*, Haarlem, Uniboek, 1980.
- ---, « Le Sud mythique chez Nabile Farès, Mourad Bourboune et Mohammed Dib », *Le Sud : Mythes, images, réalités* (T2), Paris, S.F.L.G.C., 1984, pp. 359-367.

- ---, « Itinéraires d'écritures en Méditerranée », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 21, 1984, pp. 849-859.
- ---, « Entre ville et lieu, centre et périphérie: la difficile localisation du roman algérien de langue française », in *Peuples Méditerranéens*, n° 30, 1985, pp. 185-195.
- ---, « L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin », in *Peuples Méditerranéens*, n° 36, 1986, pp. 57-66.
- ---, « Roman national et idéologie en Algérie. Propositions pour une lecture spatiale de l'ambiguïté en littérature », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 23, 1986, pp. 501-528.
- ---, « Paris et la description de villes d'identité par quelques romans algériens », in *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (coll.), Paris, Univ. Paris 4, 1986, pp. 211-220.
- ---, « L'inscription de la guerre par le roman algérien », in *Cahiers d'Histoire*, n° 3, 1986, pp. 347-355.
- ---, « Littérature algérienne et conscience nationale après l'Indépendance », in *Notre Librairie*, n° 85, 1986, pp. 29-38.
- ---, « La traversée, arcane du roman maghrébin ? », in *Visions du Maghreb. Cultures et peuples de la Méditerranée* (coll.), Aix-en-Provence, Edisud, 1987, pp. 57-61.
- ---, « Roman maghrébin, émigration et exil de la parole », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 24, 1987, pp. 397-416.
- ---, « Les devenirs de Nabile Farès : idéographie et politique », in *Awal*, n° 11, 1994, pp. 69-83.
- ---, « Le voyage innommable et le lieu du dire: émigration et errance de la littérature maghrébine francophone », in *Revue de Littérature Comparée*, n° 269, 1994, pp. 47-59.
- ---, « Entre Paris et Constantine. Le dialogue des villes identitaires chez quelques classiques du roman », in *Ecarts d'Identité*, n° 82, 1997, pp. 19-22.
- ---, « La littérature algérienne francophone serait-elle sortie du face-à-face post-colonial ? », in *Modern & Contemporary France*, n° 10, 2002, pp. 483-494.
- ---, « Exil et ville identitaire: Paris et Constantine chez quelques romanciers algériens », in Shimon PERES, *Lire Albert Memmi: Déracinement, Exil, Identité*, Paris/Genève/Bruxelles, Fata Morgana, 2002, pp. 39-48.

- BONNET Véronique, « Nabile Farès, *Le Miroir de Cordoue* », in *Notre Librairie*, n° 119, 1994, p. 192.
- BOUALIT Farida, « L’ogresse farésienne : de l’oral du conte à l’oralité du texte dans la dès-écriture/réécriture de l’Histoire », in *Langues et littératures. Revue de l’I.L.E.*, n° 6, 1990, pp. 39-50.
- ---, « L’écriture dans *Yahia, pas de chance* : le procès analogique », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 11, 1990, pp. 135-143.
- ---, « Exil sans Odyssée, ou dé-lire en littérature », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 14, 1991, pp. 9-17.
- ---, « L’ogresse farésienne : de l’oral du conte à l’oralité de l’écriture (ou du fabuleux au sémiotique) », in *Revue de la Fac. De Fès, Fès, Faculté des Lettres*, 1992, n° 8, pp. 31-41.
- ---, « Le chromotope de l’exil dans la production de Nabile Farès », in Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations. 2) Exils croisés*, Paris, L’Harmattan, 1995, pp. 55-64.
- ---, « Maghreb en texte : la parole giratoire de Nabile Farès », in *Littérature*, n° 101, 1996, pp. 53-62.
- ---, « Le ciel bleu d’Alger la blanche dans l’oeuvre de Nabile Farès », in Naget KHADDA et Paul SIBLOT, *Alger. Une ville et ses discours*, Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1996, pp. 227-237.
- ---, « Maghreb: Occident de l’Orient / Orient de l’Occident », in Habib SALHA (dir.), *Ecrire le Maghreb*, Tunis, Cérès, 1997, pp. 47-57.
- CHAABANE Fadila, « Oralité et écriture dans *Le Champ des Oliviers* de Nabile Farès », in Charles BONN (dir.), *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L’Harmattan, 2004, pp. 199-204.
- ---, « Lecture des incipits des trois romans de *La découverte du Nouveau Monde* de Nabile Farès », in *El Moubarriz, Revue de l’ENS LSH d’Alger*, n° 9, 1997.
- CARAGUEL Janine, « Stéréotypie et altérité dans trois descriptions romanesques d’Alger », in Naget KHADDA et Paul SIBLOT, *Alger. Une ville et ses discours*, Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1996, pp. 207-225.
- CHEVALIER Karine, « Poétique de la mémoire et décolonisation : de l’inscription de *Mémoire de l’Absent* de Nabile Farès à l’effacement de *La Mémoire tatouée* d’Abdelkédir Khatibi », in *Bulletin of Francophone Africa*, n° 17-18, 2002, pp. 9-24.\*

- ---, « L'imaginaire de la mémoire dans "Mémoire de l'Absent" de Nabile Farès », in *Francophonía (Cadix)*, n° 12, 2003, pp. 57-69.
- ---, « La fonction poétique et politique des “absents” dans l’œuvre de Nabile Farès », in Charles BONN (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l’Algérie et la France, dans la littérature des deux rives (Tome 1 des actes du colloque « Paroles déplacées »)*, Paris, L’Harmattan, 2004, pp. 285-297.
- ---, « Nabile Farès au miroir de l'absent », in *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 57, 2005, pp. 365-376.
- CHIBANI Ali, « *Mémoire de l’Absent*, espace de naissance », in *La Plume Francophone*, n° 13, mai 2005, <<http://la-plume-francophone.overblog.com/article-10427755.html>>, (2006).\*
- CHIKHI Beïda, « L'identité culturelle à l'épreuve de la modernité dans les nouveaux textes maghrébins », in *Identité Culturelle au Maghreb* (coll.), Rabat, Faculté des Letters et des sciences Humaines, 1991, pp. 7-16.
- ---, « Le texte maghrébin entre la trace et l'effacement », in *Francographies*, n° 2, 1993, pp. 72-85.
- ---, « Entre la voix et l’écrit : la métaphore vive du “vrai dans l'ouvert” », in *Plurial*, n° 4, 1993, pp. 149-169.
- ---, « Salammbô de Flaubert : au prisme de la littérature algérienne de langue française », in *Plurial*, n° 6, 1997, pp. 224-230.
- ---, « Les littératures francophones du voyage », in Beïda CHIKHI (dir.), *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde.*, 2006, Paris, PUS, pp. 7-14
- CHELBI Mustapha, L’Odyssée de Nabile Farès, in *La Presse (Tunis)*, 2 oct. 1980, p. 3.
- CLEMENT Jean-François, « Perte du récit et création postmoderne : “L’Etat perdu, précédé du Discours pratique de l’Immigré” de Nabile Farès » in Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations. 2) Exils croisés*, Paris, L’Harmattan, 1995, pp. 65-80.
- DEJEUX Jean, « Littérature maghrébine d'expression française », in *Annuaire de l’Afrique du Nord*, n° 21, 1984, pp. 853-969.
- ---, « L’Etat perdu de Nabile Farès », in *IBLA. Revue de l’Institut des Belles Lettres Arabes*, n° 153, 1984, p. 156.

- ---, « Littérature maghrébine de langue française », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 28, 1992, pp. 823-847.
- DESPLANQUES François, « Les romanciers maghrébins devant Dieu », in Jeanne-Lydie GORE (dir.), *Ecrivains du Maghreb*, Paris, Univ. Paris 13, 1974, pp. 27-33.
- DRESSEL Annette, « Mutisme et parole dans *L'Exil et le désarroi* », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 11, 1990, pp. 145-148.
- ELGOULLI Sophie, « Un jeune romancier algérien et son premier roman : *Yahia pas de chance* », in *Le Temps*, 10 juin 1970, p. 3.
- GADANT Monique, « Vingt ans de littérature algérienne », in *Les Temps Moderne*, n° 432, 1982, pp. 348-375.
- ---, « La littérature des immigrés », in *Les Temps Moderne*, n° 452, 1984, pp. 1988-1999.
- HAOUET Mohamed Kamel, « Ecrire l'exil. Entre le sacré et le profane », in Sonia Zitlini-Fitouri (dir.), *Le Sacré et le Profane dans les littératures de langue française*, 2006, pp. 289-300.
- HOARAU Stéphane, « L'œuvre et le délire : lire le désœuvrement de la parole littéraire dans la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde*, de Nabile Farès. », in Charles BONN (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 275-283.
- KAZI TANI Nora, « LE CHAMP DES OLIVIERS », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 69-70.
- ---, « LA MORT DE SALAH BEY OU LA VIE OBSCURE D'UN MAGHREBIN », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 236-237.
- KHADDA Naget, « (En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française », in *Revue de l'Institut des Langues étrangères*, n° 5, 1993, pp. 141-146.
- KHADHA Hédia, « Le mythe de Psyché dans l'imaginaire maghrébin », in *Interférences culturelles et écriture littéraire. Actes du Colloque organisé au siège de l'Académie du 7 au 9 janvier 2002* (coll.), Carthage, Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït al-Hikma, 2003, pp. 60-68.

- LABRA CENITAGOYA Ana Isabel, « Los “Hijos del Milagro” : aproximación a una lengua de escritura », in *Anaquel de Estudios Arabes*, n° V, 1994, <<http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/fli/11303964/articulos/ANQE9494110059A.PDF>>, (2007).\*
- LEGRAS Michel, « La littérature francophone du Maghreb », in *Weblettrés*, mars 2003, <[http://www.weblettrés.net/spip/article.php3?id\\_article=35](http://www.weblettrés.net/spip/article.php3?id_article=35)>, (2006).\*
- MDARHRI-ALAOUI Abdallah, « Réflexions sur l'identité culturelle en littérature maghrébine », in *Identité Culturelle au Maghreb* (coll.), Rabat, Faculté des Letters et des sciences Humaines, 1991, pp. 17-20.
- MOHAMMED Sosse Alaoui, « La berbéritude païenne du roman maghrébin de langue française », in *El Hispanismo*, 26 juin 2006, <<http://elhispanismo.blogspot.com/2006/06/la-berbitude-paenne-du-roman-maghrbin.html>>, (2007).\*
- MOUILLAUD-FRAISSE Geneviève, « Les Fous cartographes », in *L'Internationalité Littéraire* (coll.), Pau, Association Noesis, 1988, pp. 19-29.
- NARDINI Bernard, « Le texte migrateur », in *Recherches et travaux*, France (Grenoble), UER de Lettres, 1986, n° 31, p. 109-116.
- ORY Pascal, « Douleurs algériennes », in *Lire*, fév. 2000, <<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=36129&idTC=3&idR=211&idG=10>>, (2007).\*
- OSSMAN Susan, « Zones of Slippage between the Binary Oppositions », in *H-Net Review*, déc. 2004, <<http://www.h-net.org/reviews/showrev.cgi?path=134261113596862>>, (2006).\*
- OUERAHNI Nejib, « Espace et exil dans la littérature maghrébine de langue française », in Abdessalem YAHIAOUI (dir.), *Corps, espace-temps et traces de l'exil. Incidences cliniques*, 1991, pp. 17-34.
- PRIEUR Jean-Marie, « La ligne du Passeur », in *Visions du Maghreb. Cultures et peuples de la Méditerranée* (coll.), Aix-en-Provence, Edisud, 1987, pp. 31-38.
- PROJOGUINA S., « Some remarks on the comparative and typological analysis of franco-lingual literatures of Maghreb », in *Proceedings of the fourth international conference on [...] of asian & african literatures*, Bratislava, Literary Institute of the Slovak Academy of Sciences, 1983, pp. 413-420.
- RAYBAUD Antoine, « Roman algérien et quête d'identité : l'écriture-délire de Kateb Yacine et Nabile Farès », in *Europe*, Paris, n° 567-568, 1976, pp. 54-62.



- ---, « La littérature maghrébine d'expression française en mutation », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 17, 1980, pp. 887-897.
- ---, « Le travail du poème dans le roman maghrébin (II) : l'exemple du *Champ des Oliviers* de Nabile Farès », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 4-5, 1984, pp. 105-142.
- ---, « Andalus pour ce temps: défis de cultures, croisées d'écriture », in Mohammed ARKOUN, *Histoire de l'Islam et des musulmans en France, du Moyen-Age à nos jours*, Algérie, [?], 2006.
- REZZOUG Simone, « L'EXIL ET LE DESARROI », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 140-141.
- ROCHE Anne, « L'acceptabilité d'un discours politique : Nabile Farès, en marge des pays en guerre », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris, CNRS, 1976, n° 15 « Technologies et développement au Maghreb », p. 953-962.
- ---, « L'acceptabilité d'un discours politique: Nabile Farès, en marge des pays en guerre », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 15, 1978, pp. 953-962.
- ---, « L'Exil et le désarroi, de Nabile Farès », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 15, 1978, pp. 1387-1389.
- ---, « Farès (Nabile). "La Mort de Salah Baye, ou la vie obscure d'un Maghrébin" », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 19, 1982, pp. 1135-1137.
- ---, « Le desserrage des structures romanesques dans *Le Champ des Oliviers* de Nabile Farès et *Talmismano* d'Abdelwahab Meddeb », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 4-5, 1984, pp. 147-172.
- ---, « La littérature de langue française », in *Nymphes* « Ecrivains francophones », [2002],  
<<http://nymphes.ifrance.com/nymphes/culture/litterature/lesdossiers/lesdossiers.htm>>, (2006).\*
- ROLIN Gabriel, « C'était la Terre heureuse », in *Lire*, mai 1997, <<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=32592&idTC=3&idR=218&idG=3>>, (2007).\*
- ROTHE Arnold, « L'Espagne dans la littérature maghrébine », in *Romanische Forschungen*, n° 105, 1993, pp. 67-93.
- SAAD Mohammed, « In search of Identity: Algerian literature during and after the occupation », in *Bulletin of Francophone Africa*, n° 14, 1999, pp. 3-17.

- SAADI Nourredine, « Nabile Farès », in Naget KHADDA, Abdallah MDARHRI-ALAOUI et Charles BONN (dir.), *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/AUPELF, 1996, pp. 109-114 ; <<http://limag.refer.org/Textes/Manuref/farès.htm>> (2005).\*
- SAID Amina, « Algérie : Douze poètes sortent de l'ombre », in *Jeune Afrique*, n° 1720, 1993, p. 126.
- SAIGH-BOUSTA Rachida, « Identité culturelle et discours parallèles », in *Identité Culturelle au Maghreb* (coll.), Rabat, Faculté des Letters et des sciences Humaines, 1991, pp. 33-39.
- ---, « Exil et immigration : “Pré-texte” et/ou quête du lieu vacant : Identité/altérité/immigration », in Charles BONN (dir.), *Littératures des Immigrations. 1) Un espace littéraire émergent*, Paris, L’Harmattan, 1995, pp. 163-172.
- SALHA Habib, « Le vide dans la littérature maghrébine d'expression française », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 10, 1989, pp. 103-107.
- SALTANI Bernoussi, « De quelques figures du juif dans la littérature araboèberbère maghrébine d'expression française », in BENYANOUN-SZMIDT Yvette (dir.), *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, 1996, pp. 41-54.
- SARI Fouzia, « MEMOIRE DE L’ABSENT », in Christiane ACHOUR (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L’Harmattan, 1990, p. 221.
- SELLIN Eric, « De l'image à l'écrit, et de l'écrit à l'image, dans la littérature maghrébine de graphie française », in Guy DUGAS (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française: de l'écrit à l'image*, Meknès, Faculté des Lettres, 1987, pp. 13-28.
- ---, « Obsession with the white page, the inability to communicate, and surface aesthetics in the development of contemporary maghrebian fiction : the “mal de la page blanche” in Khatibi, Farès and Meddeb », in *International Journal of Middle-East Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, n° 2, p. 165-173.
- SEBKHI Abdelghafour, « Une autre approche du roman : *Un Passager de l’Occident* », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n° 30, 2002, pp. 137-145.

- TLATLI Soraya, « L'Ambivalence linguistique dans la littérature maghrébine d'expression française », in *The French Review*, n° 72.2, déc. 1998, pp. 297-307 ;  
<[http://links.jstor.org/sici?sici=0016-111X\(199812\)72%3A2%3C297%3ALLDLLM%3E2.0.CO%3B2-1](http://links.jstor.org/sici?sici=0016-111X(199812)72%3A2%3C297%3ALLDLLM%3E2.0.CO%3B2-1)>, (2007).\*
- TOUMI Mohsen, « Première lettre sur la poésie : *Le Chant d'Akli* de Nabile Farès », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 24, 1972, pp. 11-17.
- URBANI Bernard, « Panorama de la littérature maghrébine d'expression française », in *L'Ecole des Lettres*, n° 9, 1984, pp. 31-43.
- ZEMMOURI Mohammed-Saâd, « La passion de l'altérité chez l'écrivain Nabile Farès », in *Ethiopiennes*, n° 75, 2<sup>ème</sup> semestre 2005, <[http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php?id\\_article=1037#nb1](http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php?id_article=1037#nb1)>, (2006).\*
- ---, « Le Miroir de Cordoue de Nabile Farès, ou la quête du lien inachevé », in *Francophonica*, n° 15, 2006, pp. 239-256 ; <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/295/29501519.pdf>>, (2007).\*

### ***En ligne***

- Site

- RAMDANI Lounès, *Nabile Farès*, 2001-2003, <<http://dzlit.free.fr/nfares.html>>, (2007).\*

- Fiches auteur, biographies, etc.

- *Auteurs en Rhône-Alpes*, © Agence Rhône-Alpes pour le livre et la documentation, <<http://auteurs.arald.org/pages/Fares1940.html>>, (2007).\*
- *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, « Nabile Farès », <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Nabile\\_Far%C3%A8s](http://fr.wikipedia.org/wiki/Nabile_Far%C3%A8s)>, (2007).\*



### III. Jean-Marie G. LE CLEZIO

#### *De l'auteur*

##### ■ Romans, essais, récits, recueils, etc.

- *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
- *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*, Paris, Mercure de France, 1965.
- *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965.
- *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Terra amata*, Paris, Gallimard, 1967.
- *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.
- *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969.
- *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970.
- *Haï*, Genève, Skira, 1971.
- *Mydriase*, France (Montpellier), Fata Morgana, 1973.
- *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1973.
- *Voyage de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.
- *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978.
- *Vers les icebergs*, France (Montpellier), Fata Morgana, 1978.
- *Trois villes saintes*, Paris, Gallimard, 1980.
- *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- *La Ronde et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1982.
- *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.
- *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986.
- *Printemps et autres saisons*, Paris, Gallimard, 1989.
- *Le Rêve mexicain ou La Pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991.

- *Etoile errante*, Paris, Gallimard, 1992.
- *Pawana*, Paris, Gallimard, 1992.
- *Diego et Frida*, Paris, Stock, 1993.
- *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.
- *Poisson d'or*, Paris, Gallimard, 1997.
- *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris, Gallimard, 1997.
- *Hasard* suivi de *Angoli Mala*, Paris, Gallimard, 1999.
- *Cœur brûlé et autres romances*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Révolutions*, Paris, Gallimard 2003.
- *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.
- *Ourania*, Paris, Gallimard, 2006.
- *Raga. Approche du continent invisible*, Paris, Seuil, 2006.\*
- *Ballaciner*, Paris, Gallimard, 2007.\*

#### ■ Jeunesse

- *Voyage au pays des arbres* (ill. Henri GALERON), Paris, Gallimard, 1978.
- *Lullaby* (ill. Georges LEMOINE), Paris, Gallimard, 1980.
- *Celui qui n'avait jamais vu la mer* suivi de *La Montagne du dieu vivant* (ill. Georges LEMOINE), Paris, Gallimard, 1982.
- *Balaabilou* (ill. Georges LEMOINE), Paris, Gallimard, 1985.
- *Villa aurore* suivi de *Orlamonde* (ill. Georges LEMOINE), Paris, Gallimard, 1985.
- *La Grande vie* suivi de *Peuple du ciel* (ill. Georges LEMOINE), Paris, Gallimard, 1990.
- *Peuple du ciel* (ill. Georges LEMOINE), Paris, Gallimard, 1991.
- *Pawana* (ill. Georges LEMOINE), Paris, Gallimard, 1995.
- *Peuple du ciel* suivi de *Les Bergers*, Paris, Gallimard, 2003.

#### ■ Traductions

- *Les Prophéties de Chilam Balam* (version et présentation de J.-M. G. LE CLEZIO), Paris, Gallimard, 1976.
- Carroll Lewis, *Lettre d'anniversaire* (trad. de l'anglais par J.-M. G. LE CLEZIO, ill. Henri GALERON), Paris, Gallimard, 1982.

- *Relation de Michoacán* (version et présentation de J.-M. G. LE CLEZIO), Paris, Gallimard, 1984.

- Livres publiés en collaboration

- BLANCHOT Maurice, GRACQ Julien et LE CLEZIO Jean-Marie G., *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Complexes, 1987.
- KOLTES Bernard-Marie et LE CLEZIO Jean-Marie G., *Tabataba* suivi de *Pawana* (trad. en créole par Hector Pouillet et Raphaël Confiant, France (Guyane), Ibis Rouge, 2002.
- LE CLEZIO Jean-Marie G. et Jémia, *Sirandanes, suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux* (aquarelle de Jean-Marie G. LE CLEZIO), Paris, Seghers, 1990.
- ---, *Gens des nuages* (photos de Bruno BARBEY), Paris, Stock, 1997.
- ---, *Maroc* (photos de Bruno BARBEY), Paris, Imprimerie Nationale, 1999.
- LE CLEZIO Jean-Marie G. et CHAZAL Robert, *Les Années Cannes : 40 ans de festival*, Suisse / France, 5 Continents / Hatier, 1987.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., ELKOURY Fouad et CARDINAL Philippe, *Petra : Le Dit des pierres*, France, Actes Sud, 1993.
- LE CLEZIO Jean-Marie G. et KUHN Christophe (photographies), *Enfances*, France, Enfants Réfugiés du Monde, 1997.
- YOURCENAR Marguerite et LE CLEZIO Jean-Marie G., *Comment Wang-Fô fut sauvé. Voyage au pays des arbres*, (textes lus par Claude GIRAUD, musique originale de François RAUBER, illustrations d'Henri GALERON et Georges LEMOINE, 2 vol. et 1 cassette, Folio Cadet Livre-Cassettes, Paris, Gallimard, 1985.

- Etudes

- *La Solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*, mémoire de Diplôme d'Etude Supérieur, Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1964.\*

● Articles, nouvelles, recensions, etc.

- « L'Acte de propriété », *Le Monde des Livres*, 1 nov. 1969, p. IV.
- « Allemagne. A la mémoire de Petra Kelly et Gert Bastian », *Le Monde*, 3 nov. 1992.
- « Alors je pourrais trouver la paix et le sommeil », *Modern French Short Fiction*, Johnnie GRATTON et Brigitte LE JUEZ (dir.), Manchester UP, 1994, pp. 182-189.
- « L'Âme du dehors », sur *La Maison et le monde*, film de Satyajit RAY, *Le Nouvel Observateur*, 1 juin 1984, pp. 55-56.
- « Antonin Artaud : Le Rêve mexicain » (trad. Anne Marie MEUNIER), *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, n° 667-668, nov.-déc. 1984, pp. 110-120.
- « L'Autre et Lautréamont », *Entretiens*, n° 30, 1<sup>er</sup> trimestre 1971, pp. 153-158.
- « Ce qu'ils pensent de Flaubert », *La Quinzaine Littéraire*, n° 324, 1-15 mai 1980, pp. 21-22.
- « Ce qui, pour moi, a vraiment compté », *La Quinzaine Littéraire*, 16-30 avr. 1979, p. 13.
- « Chercher l'aventure », *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, p. 47-50.
- « Chère France », *Le Monde*, 28 mars 1998.
- « Claude Lévi-Strauss : L'Homme nu », *Les Cahiers du Chemin*, n° 21, avr. 1974, pp. 171-184.
- « Comment j'écris », *Les Cahiers du Chemin*, n° 1, oct. 1967, pp. 83-91.
- « Comment peut-on écrire autrement ? », *Le Monde des Livres*, 15 fév. 1969, p. V.
- « La Conquête divine de Michoacán », *Nouvelle Revue Française*, n° 383, déc. 1984, pp. 1-23 ; n° 384, janv. 1985, pp. 37-64 ; n° 385, fév. 1985, pp. 38-63.
- « Crépuscule d'un peuple », compte rendu du *Retour des ancêtres, essai d'histoire régressive*, par Nathan WATCHEL, *Le Point*, 21 janv. 1991, pp. 78-79.
- « Les Cris des crapauds », *Les Cahiers du Chemin*, n° 12, avr. 1971, pp. 23-38.
- « La Crise de la littérature », *Les Lettres Françaises*, 25 nov. 1970, pp. 139-152.
- « Destruction d'une civilisation », *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 fév. 1984, pp. 23-24.
- « Deux mythes de Maldoror », *Nouvelle Revue Française*, n° 310, nov. 1978, pp. 59-70 ; n° 311, déc. 1978, pp. 43-54 ; n° 312, janv. 1979, pp. 63-74.



- « Discours prononcé par Jean-Marie Gustave Le Clézio pour la remise du Grand Prix Jean Giono 1997 », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, printemps-été 1998, pp. 112-117.
- « Don Luis à San José de Garcia », *Nota Bene*, n° 1, 1981, pp. 97-103.
- « Ecrire », *Le Roman Français depuis la guerre*, Maurice NADEAU, Paris, Le Passeur, 1992, pp. 267-269.\*
- « Les Ecrivains meurent aussi... », *Le Figaro Littéraire*, 19-25 oct. 1970, pp. 15-16 ; repris dans *Les Critiques de notre temps et Giono*, Roland BOURNEUF (dir.), Paris, Garnier, 1977, pp. 173-177.
- « Eloge de la langue française », *L'Express*, 14 oct. 1993, p. 41.\*
- « En bas, vers les mort », *Nouvelle Revue Française*, n° 131, nov. 1963, pp. 816-823.
- « L'Enfant de sous le pont » (ill. Tamiyo KEMBE), *Raconte-moi la vie*, Paris, Disney Hachette, 1994, pp. 81-95.
- « Une entreprise risquée », compte rendu d'*Inventaire des sens*, Jacques BROSSE, *Les Nouvelles Littéraires*, 10 fév. 1966, p. 10.
- « L'Envie », *Les Huit Péchés capitaux*, Jérôme GARCIN (dir.), Bruxelles, Complexes, 1991, pp. 45-51.
- « Envoi », sur Nathalie SARRAUTE, *L'Arc*, n° 95, 1984, pp. 90-92.
- « L'Envoûté », sur *Hétéroclites* d'Antonin ARTAUD, *Les Cahiers du Chemin*, n° 19, oct. 1973, pp. 51-67.
- « Et l'ange arrête l'histoire du monde », *Télérama hors-série*, n° 2096, p. 61.\*
- « L'Extra-terrestre », sur FELLINI, *L'Arc*, n° 45, 1971, pp. 27-29.
- « Le Fou des pierres », sur Roger CAILLOIS, *Nouvelle Revue Française*, n° 320, sept. 1979, pp. 152-154.
- « Freedom to Dream », trans. Ralph SCOOLCRAFT, III, *World Literature*, n° 71.4, automne 1997, pp. 671-674.
- « Le Génie datura », *Les Cahiers du Chemin*, n° 17, janv. 1973, pp. 95-129.
- « The Great City of Literature », trans. Richard HOWARD, *Triquater*, n° 20, hiver 1971, pp. 5-8.
- « Hanné », *Nouvelle Revue Française*, n° 419, déc. 1987, pp. 16-31.
- « Hé ! Stig Dagerman », sur *Les Jeux de la nuit* de Stig DAGERMAN, *Bonniers Litterara Magasin*, n° 38, 1969, pp. 87-92 ; repris dans le numéro spécial de *Lettres Nouvelles*, mars 1972, pp. 147-157.

- « Un Héros de ce temps », compte rendu des *Aventures extraordinaires de Sa'id le Peptimiste*, Emile HABIBI, *La Quinzaine Littéraire*, 16-28 fév. 1987, p. 5.
- « Histoire du château qui explosait et renaissait sans cesse », *Nouvelle Revue Française*, n° 221, mai 1971, pp. 69-79.
- « Homero Aridjis, el hombre que habla con los ángeles », trad. Marc FLOCH Castells, « *La Luz queda en el aire* » : *Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Thomas STAUDER (dir.), *Lateinamerika-Studien*, n° 48, Frankfurt, Iberoamerican / Vervuert, 2005, pp. 103-107.
- « Un Homme exemplaire », sur Jean-Paul SARTRE, *L'Arc*, n° 30, 1966, pp. 5-9 ; repris dans *Les Critiques de notre temps et Sartre*, Jacques LECARME, Paris, Garnier, 1973, pp. 174-176.
- « Il est le passant, le passeur de notre siècle », sur Jean GROSJEAN, *Nouvelle Revue Française*, n° 479, déc. 1992, pp. 77-82.
- « Il est temps », *Nouvelle Revue Française*, n° 210, juin 1970, pp. 801-820.
- « L'Iliade des enfants d'aujourd'hui », sur Jules VERNE, *Arts & Loisirs*, n° 27, 30 mars – 5 avr. 1966, pp. 8-9.
- « Ionesco », *Le Figaro Littéraire*, 7 avr. 1966.
- « Itinéraire de Tokyo à Moscou, via Yokohama, Nakhodka, Khabarovsk, Irkoutsk, Tcheiliabinsk », *Les Cahiers du Chemin*, n° 5, janv. 1969, pp. 17-24.
- « Le Jardin aux serpents », *Les Cahiers du Chemin*, n° 18, avr. 1973, pp. 52-63.
- « J'ai entendu parler d'elle », *Le Nouvel Observateur*, 26 oct.-1 nov. 2006, pp. 140-142.\*
- « Jarry et le livre absolu », *Le Figaro Littéraire*, 10-16 déc. 1964.
- « Jean Fanchette et l'île mémoire », *L'Événement du Jeudi*, 23 fév. 1994.
- « Jean Grosjean, l'innomé », *Le Monde*, 28 avr. 2006.\*
- « Jean-Loup Trassard, le compagnon », *Nouvelle Revue Française*, n° 344, sep. 1981, pp. 82-86.
- « Je vais vous dire... », *Nouvelle Revue Française*, n° 210, juin 1970, pp. 801-810.
- « Jusqu'au bout », compte rendu d'*Ecrits*, Jacques Rigaut, *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 avr. 1970, pp. 3-4.
- « Kalima », *Nouvelle Revue Française*, n° 447, avr. 1990, pp. 6-14.
- « Kaptenens ensamhet är ofantlig », trad. Carl-Gustaf BJURSTRÖM, *Ariel: Litterär Tidskrift*, n° 76.2-3, 1994, pp. 6-9.

- « Le Langage des maîtres », *Les Cahiers du Chemin*, n° 16, 1973, pp. 83-99.
- « Lautréamont », *Tableau de la littérature française, de Mme de Staël à Rimbaud*, Marcel ARLAND (dir.), Paris, Gallimard, 1974, pp. 396-401.
- « Le Clézio par lui-même », *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 21-35.
- « Les Légendes de l'extermination », *Nouvelle Revue Française*, n° 153, sep. 1965, p. 338-342.
- « Lettre à une amie thaïe », *Le Figaro Littéraire*, 12 janv. 1969, pp. 12-14.
- « Lettre d'Albuquerque », *Autrement*, n° 69, avr. 1985, pp. 22-24.
- « Une Lettre de J.-M.G. Le Clézio », *Revue des Deux Mondes*, n° 78, juill.août 2006, pp. 75-77.\*
- « La Littérature est-elle un crime ? », *Les Lettres Françaises*, 25 nov. 1970, p. 7.
- « La Littérature et les insectes », *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 juill. 1873, pp. 5-7.
- « Un Livre de libération », compte rendu de *Joyeuse Cosmologie*, Allan WATTS, *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 juill. 1971, pp. 21-22.
- « Lumière créole sur Faulkner », *Le Monde des Livres*, 5juill. 1996.
- « Le Magicien », *Les Nouvelles Littéraires*, 14 juin 1979, p. 6.
- « Malcom de Chazal : le génie éloigné », *Le Monde des Livres*, 10 nov. 2006.\*
- « Maldoror et le mythe des réincarnations », *Nouvelle Revue Française*, n° 411, avr. 1987, pp. 55-66 ; n° 412, mai 1987, pp. 63-70.
- « Maldoror et les fées », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, n° 700-701, août-sept. 1987, pp. 14-30.
- « Maldoror et les métamorphoses », *Nouvelle Revue Française*, n° 394, nov. 1985, pp. 1-20 ; n° 395, déc. 1985, pp. 28-49 ; n° 396, janv. 1986, pp. 21-44.
- « Le Malheur vient dans la nuit », Gabrielle ALTHEN (dir.), numéro spécial de *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 13-44.
- « La Mer noire », *Les Cahiers du Chemin*, n° 11, oct. 1970, pp. 35-47.
- « Michaux vu par J.M.G. Le Clézio », *Le Monde des Livres*, 1 fév. 1967, p. V.
- « Mircea Eliade : L'Initiateur », *La Quinzaine Littéraire*, n° 297, 1-15 mars 1979.
- « Modigliani, ou Le Mystère », *Amadeo Modigliani*, Jeanne MODIGLIANI (dir.), Paris, Gründ, 1981, pp. 11-13.
- « Naissance de la pensée », *Les Cahiers du Chemin*, n° 9, avr. 1970, pp. 28-38.

- « *Les Noces palestiniennes : Mahmoud Darwich* », *Nouvelle Revue Française*, n° 500, sep. 1994, pp. 83-90.
- « Des Oiseaux et des hommes », *Le Monde*, 22 mai 1992.
- « On ne peut pas lire Céline », *Le Monde*, 15 fév. 1969, p. 12 ; repris dans *Les Critiques de notre temps et Céline*, Jean Pierre DAUPHIN, Paris, Garnier, 1976, pp. 182-184.
- « On reading as True Travel », trans. Julia ABRAMSON, *World Literature Today*, 76.2, printemps 2002, pp. 103-106.
- « Orlamonde » (nouvelle), *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, n° 630, oct. 1981, pp. 3-9.
- « Otages. A savoir », *Libération*, 15 avr. 2005.
- « Où en est l'avant-garde ? », *La Quinzaine Littéraire*, 16-30 sept. 1970, p. 11.
- « La Parole vivante du conteur », compte rendu de *L'Enfant de sable*, Tahar BEN JELLOUN, *Le Monde*, 6 sept. 1985, p. 12.
- « Paysans mexicains contre l'état : L'Epopée des "Cristeros" », *Le Monde*, 24 janv. 1975.
- « Petit lexique de la langue créole et des oiseaux », *Le Débat*, n° 36, sept. 1985, pp. 95-110.
- « La Peur électrique », *Les Cahiers du Chemin*, n° 15, avr. 1972, pp. 37-51.
- « Plus qu'un choix esthétique », *La Quinzaine Littéraire*, n° 436, 16-31 mars 1984, pp. 5-6.
- « Poème inédit », *L'Express*, nov. 1963, pp. 31-32.
- « Un Poème inédit ("Iniji") qui n'est pas comme les autres », *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 juill. 1973, pp. 5-7.
- « Les Poésies à venir », sur Lautréamont, *Les Cahiers du Chemin*, n° 13, oct. 1971, pp. 103-21.
- « La Port-Saïdienne », *Le Figaro*, 8 janv. 2003, p. 15 ; <[http://www.lefigaro.fr/dossiers/portes\\_afrique/revuepresse/figaro/080103/080103c.htm](http://www.lefigaro.fr/dossiers/portes_afrique/revuepresse/figaro/080103/080103c.htm)>, (2007).\*
- « Pour en finir avec le colonialisme nucléaire », *Le Monde*, 4 oct. 1995.
- « Un Projet monstrueux », *Le Monde*, 12 mai 1987.
- « Quand je pense à *La Quinzaine...* », *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 mars 1986, p. 31.

- « Quelques vues de la deuxième nature », *La Traverse*, n° 5, automne-hiver 1972, p. 12.
- « Queneau, l'homme étonné », *Les Cahiers du Chemin*, n° 29, 15 janv. 1977, pp. 3-11.
- « La Quête de l'harmonie », *Le Monde*, 11 janv. 1991.
- « Rabah Belamri : Œil et mémoire », *Le Monde*, 13 oct. 1995.
- « Ranimer l'idéal de 89 », *Le Figaro*, 17 oct. 2002, p. 24.\*
- « Rencontre mexicaine », *Le Monde*, 16 août 1991.
- « Le Rêve barbare », *Nouvelle Revue Française*, n° 401, juin 1986, pp. 1-18 ; n° 402, juill.-août 1986, pp. 106-125 ; n° 403, sept. 1986, pp. 39-59.
- « Le Rêve du conquérant », *Le Débat*, n° 11, avr. 1981, pp. 81-92.
- « La Révolution carnavalesque », sur *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Mikhaïl BAKHTIN, *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 fév. 1971, pp. 3-5.
- « Sa Passion : La Vérité », *Le Figaro Littéraire*, 27 nov. 1963, p. 26.
- « Sartre par Le Clézio », *L'Express*, 24-30 oct. 1966, pp. 35-36.
- « Sauver les baleines grises de Californie », *Le Monde*, 8 avr. 1995.
- « Le Sismographe », *Nouvelle Revue Française*, n° 214, oct. 1970, pp. 15-21.
- « Le Soleil, le feu, l'eau, le sang, la mort », *Nouvelle Revue Française*, n° 356, sept. 1982, pp. 45-69.
- « Souvenir de lecture », sur Robert Louis STEVENSON, *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, n° 779, mars 1994, p. 15.
- « Sur Henri Michaux. Fragments », *Cahiers du Sud*, n° 51.380, 1964, pp. 262-269.
- « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature : Le Clézio devant Réjean Ducharme », *Le Monde des Livres*, 4 janv. 1969, p. VIII.
- « Tahar the Wise », *Banipal. Magazine of Modern Arab Literature*, n° 8, été 2000, pp. 3-5.
- « Le Temps ne passe pas », *Nouvelle Revue Française*, n° 414, juill.-août 1987, pp. 1-13.
- « Three Indian Celebrations », *In the Eye of the Sun : Mexican Fiestas*, Geoff Winningham (photographies) et Richard Rodriguez (introduction), New York / Londres, W.W. Norton, 1997, pp. 11-15.\*

- « La Tour de Babil », sur *Le Schizo et les langues*, Louis WOLFSON, *Les Cahiers du Chemin*, n° 10, oct. 1970, pp. 139-152.
- « Truman Capote : Une révolution de la conscience », *Magazine Littéraire*, n° 1, 1966 ; <[http://www.magazine-litteraire.com/archives/ar\\_clezi.htm](http://www.magazine-litteraire.com/archives/ar_clezi.htm)>, (2005).
- « L'Univers de Flannery O'Connor », *Nouvelle Revue Française*, n° 13, sept. 1965, pp. 488-493.
- « Visages-Nuages », *Les Cahiers du Chemin*, n° 30, avr. 1977, pp. 71-82.
- « Les Visages sans âme », *Les Cahiers du Chemin*, n° 7, oct. 1969, pp. 22-35.
- « Voglio scrivere un romanzo efectivo », *L'Europa Letteraria*, n° 5, janv. 1964, pp. 115-116.
- « Voici que nous nous sentons pris comme dans un piège », *Le Monde*, 25 janv. 1973 ; repris dans *Cahiers Colette*, n° 1, 1977, pp. 73-76.
- « Un Voyage au pays des choses éternelles », compte rendu de *Massacre des Indiens*, Lucien GODARD, *Le Figaro Littéraire*, 22-28 déc. 1969, pp. 14-16.

● Préfaces, postfaces

- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988.
- CHAZAL Robert, *Les Années Cannes : 40 ans de festival*, France / Suisse, 5 continents / Hatier, 1987.\*
- DUCASSE Isidor, Comte de Lautréamont, *Œuvres Complètes : Chants de Maldoror – Lettres – Poésies* (dir. Robert JUIN), Paris, Gallimard, 1973.
- BLACK ELK et DEMAILLE Raymond J., *Le Sixième Grand-Père : Black Elk et la grande vision* (trad. Philippe SABATHE), Monaco, Rocher, 2000.
- FOOTE Shelby, *Tourbillon* (trad. Maurice-Edgard COINDREAU et Hervé BELKIRI-DELUEN), Paris Gallimard, 1978.
- GENEVE Max, *La Prise de Genève*, Paris, Zulma, 2000.
- GROSJEAN Jean (version de), *La Genèse*, Paris, Gallimard, 1967.
- JACOB Max, *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris, Gallimard, 1982.
- LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables* (trad. Anna GIBSON), Paris, Flammarion, 1995.
- MITCHELL Margaret, *Autant en emporte le vent* (trad. Pierre François CAILLE), Paris, Gallimard, 1989.
- MODIANO Patrick, *De si braves garçons*, Monaco, Rocher, 1999.

- MOFOLO Thomas, *Chaka : Une Epopée Bantoue* (trad. V. Ellenberg), Paris, Gallimard, 1981.
- NAIPAUL Vidiadhar Surajprasad, *Une Maison pour Monsieur Biswas* (trad. Louise SERVICEN), Paris, Gallimard, 1985.
- O'CONNOR Flannery, *Et ce sont les oiseaux qui l'emportent* (trad. M.-E. COINDREAU), Paris, Gallimard, 1965.
- POTRON Jean-paul et ISOART Paul, *Nice, cent ans d'histoire politique, 1860-1960*, France, Gilletta, 1997.
- RULFO Juan, *Le Llanos en flammes* (trad. Gabriel IACULLI), Paris, Gallimard, 2001.
- She Lao, *Quatre générations sous un même toit* (trad. Jingyi Xiao), Paris, Mercure de France, vol. 1, 1996.
- SIMON Yves, *Sorties de nuit* suivi de *Portrait de femme, Lou Andrea Salomé*, Paris, Librairie Générale, 1995.

#### ■ Entretiens, enquêtes

##### 1960-1969

- LE CLEZIO Jean-Marie G., « Le Clézio ne veut pas s'enfermer dans une boule de cristal », *Le Figaro*, 18 sept. 1963, p. 17.
- ---, « Etre jeune, c'est un peu répugnant », avec Madeleine CHAPSAL, *L'Express*, 21 nov. 1963, p. 32.
- ---, « J.M.G. Le Clézio, philosophe de 23 ans avoue : "je suis paresseux" », avec Jean CHALON, *Le Figaro Littéraire*, 21 nov. 1963, p. 3.
- ---, avec Pierre DAIX, *Les Lettres Françaises*, 30 juill.-5 août 1964.
- ---, avec Denise BOURDET, *La revue de Paris*, mai 1966, pp. 115-120.
- ---, « Le Clézio parle à Godard », par Alain JOUFFROY et François BOTT, *L'Express*, 9-15 mai 1966, pp. 128-130, 135-138 ; repris en anglais : « Alphonse and Gaston : Le Clézio Talks to Godard », *Atlas*, n° 3, sept. 1966, pp. 54-56.
- ---, avec Evelyne SCHUMBERGER, *Gazette de Lausanne*, 18-19 juin 1966, p. 17.
- ---, « Je suis un grand timide et j'ai peur d'être un raté », avec Pierre JEANCARD, *Arts*, 22 juin 1966, p. 7.
- ---, avec Roger BORDERIE, *Les Lettres Françaises*, 27 avr.-3 mai 1967, pp. 11-12.

- ---, « Le Clézio n'en finit pas d'être ébloui par le monde réel », avec Gilles FEVRIER, *Arts & Loisirs*, n° 84, 3-9 mai 1967, pp. 15-16.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., GRACQ Julien, BECK Béatrix, LANOUX Arnaud et NOURISSIER François, « Barrès au purgatoire », enquête avec Pierre de BOISDEFFRE, *Les Nouvelles Littéraires*, 22 août 1968.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., « Lire tous les livres du monde », avec François BOTT, *Le Monde des Livres*, 24 mai 1969, p. II.
- ---, « Mon autocritique », avec Pierre LHOSTE, *Les Nouvelles Littéraires*, 10 juill. 1969.

### 1970-1979

- ---, « Un maître, une civilisation. Les Amérindiens et nous », avec François Armanet, *Le Nouvel Observateur*, 1<sup>er</sup> janv. 1970 ; <<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/parch/articles/a311372.html>>, (2007).\*
- ---, « J'écris pour ne pas rêver, pour ne pas souffrir », avec Jean-Louis de RAMBURES, *Le Monde des Livres*, 5 sept. 1970, p. 14 ; repris dans *Comment travaillent les écrivains*, Jean-Louis de RAMBURES, Paris, Flammarion, 1978, pp. 95-99.
- ---, « Je fuis l'Europe des esclaves », avec Pierre LHOSTE, *Les Nouvelles Littéraires*, 29 oct. 1970.
- ---, « Le Clézio en 40 questions », avec Pierre CANON, *La Galerie*, n° 99, déc. 1970, pp. 68-69.
- LHOSTE Pierre, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.\*
- BUTOR Michel et LE CLEZIO Jean-Marie G., « Dialogue sur la ville », avec David GOLDSCHMIDT, *L'Architecture Aujourd'hui*, déc. 1970-janv. 1971, pp. 4-9.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., avec Pierre BOURGEADE, *Le Violoncelle qui résiste*, Pierre BOURGEADE, Paris, Losfeld, 1971, pp. 27-37.
- ---, « Quand je regarde les villes elles me donnent le sentiment d'être d'une beauté possible », avec François BOTT, *Le Monde*, 11 avr. 1973, p. 21.
- ---, « J.M.G. Le Clézio a réponse à tout », avec Claude MOURTHE, Henri THOMAS, Maurice NADEAU et Claudine JARDIN, *Le Figaro Littéraire*, 8 fév. 1975, pp. 13-14.



- LE CLEZIO Jean-Marie G. et GROSJEAN Jacques, avec Alain BOSQUET, *Nouvelle Revue Française*, n° 268, avr. 1975, pp. 91-94
- ---, « Aujourd'hui Rimbaud... », avec Roger Munier, *Lettres Modernes*, n° 160, 1976, p. 12.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., « J.M.G. Le Clézio s'explique », avec Pierre BOUCENNE, *Lire*, avr. 1978, pp. 20-49.

#### 1980-1989

- LE CLEZIO Jean-Marie G. et BORGES Jorge Luis, avec Bernard PIVOT, *Apostrophes*, n° 250, Antenne 2 / INA, 1980.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., « Le Clézio : Plaidoyer pour une "désertion" », avec Jean-Louis EZINE, *Les Nouvelles Littéraires*, 1-8 mai 1980, pp. 15-16 ; repris dans *Les Ecrivains sur la sellette*, Jean-Louis EZINE, Paris, Seuil, 1981, pp. 47-51.
- ---, « Tenez-vous un journal intime ? "On se cache mieux derrière la fiction" », avec Pierre CANON, *Le Monde des Livres*, 6 août 1982, p. 13.
- ---, avec Pierre BONCENNE, *Lire, écrire et en parler. Dix années de littérature mondiale en 55 interviews publiées dans Lire*, Pierre BONCENNE (ccord.), Paris, Lire, 1985.
- ---, « Les absences et les secrets de J.M.G. Le Clézio », avec Josyane SAVIGNEAU, *Le Monde des Livres*, 15 fév. 1985, p. 13.
- ---, « Lire, c'est s'aventurer dans l'autre », avec Jean-Pierre SALGAS, *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 mars 1985, pp. 6-8.
- ---, « Le Clézio à la recherche de ses Amériques intérieures », avec Cécile WAJSBROT, *Les Nouvelles Littéraires*, mars 1986, pp. 27-28.
- ---, « Retour aux origines », avec Pierre MAURAY, *Magazine Littéraire*, n° 230, mai 1986, pp. 92-97 ; repris en allemand : « Pierre Mauray im Gespräch mit Le Clézio », *Akzente*, n° 35, avr. 1988, pp. 160-164.
- BARON SUPERVIELLE Odile, « El escritor y la visión deficiente del mundo », *Suplemento Lit. La Nación* (Buenos Aires), hiver 1986, p. 1-2.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., « Les frères de la Côte », avec Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateur*, 5-11 août 1988, pp. 59-62.
- ---, « Le Clézio : une flânerie parmi les dieux morts. "J'ai voulu réparer une injustice" », avec Bruno de CESSOLE, *Le Figaro Littéraire*, 10 oct. 1988, p. 4.

- ---, « A voix nue », avec Jean-Louis EZINE, *France-Culture*, nov. 1988 ; repris dans *Ailleurs*, Jean-Louis EZINE, Paris, Arléa, 1995.\*
- ---, « Charla con J.M.G. Le Clézio », avec Manuel OSORIO, *Plural*, n° 206, nov. 1988, pp. 20-25.
- ---, « Le Clézio en scène à Mexico : là où naissent les baleines », avec Ani HOCQUENGHEM, *L'Événement du Jeudi*, 24-30 nov. 1988, pp. 124-125.

#### 1990-1999

- ---, « Ecrire c'est entrer dans la bataille », avec Jean-Marie ROUART, *Le Figaro Littéraire*, 17 avr. 1990, p. 3.
- ---, « L'insularité plurielle », avec Bernard MAGNIER, *Notre Librairie*, n° 104, janv.-mars 1991, pp. 90-91.
- ---, « J'ai peur de plus avoir le temps... », avec Jérôme GARCIN, *L'Événement du Jeudi*, 21 mars 1991, pp. 100-103.
- ---, « La littérature, c'est une négation du temps », avec Jean-Claude LAMY, *France-Soir*, 18 avr. 1991, p. 58.
- ---, « Ecrire pour moi, c'est la reconstruction du bonheur », avec Sylvie GENEVOIX, *Ici Paris*, 22 avr. 1991.
- LE CLEZIO Jean-Marie G. et GROSJEAN Jacques, « L'archipel des mots perdus », avec Jean-Louis EZINE, *Le Nouvel Observateur*, 9-15 janv. 1992, pp. 67-69.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., « Je hais la haine... », avec Jérôme GARCIN, *L'Événement du Jeudi*, 14 mai 1992, p. 25.
- ---, « Le jardin secret de J.M.G. Le Clézio », *La Quinzaine Littéraire*, 1 août 1992, p. 21.
- ---, « Les marges et l'origine », avec Claude CAVALLERO, *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, n° 765-766, janv.-fév. 1993, pp. 166-174.
- ---, « J.M.G. Le Clézio, le panthéiste magnifique », avec Franz-Olivier GIBBERT, *Le Figaro*, 18 août 1994, p. 11.
- ---, « Je suis un peu sauvage », avec Carole VANTROYS, *Lire*, nov. 1994, pp. 26-28.
- ARGAND Catherine et VANTROYS Carole, « Le Clézio No. 1 », (résultat d'une enquête sur les plus grands écrivains vivants de langue française), *Lire*, nov. 1994, pp. 22-23.
- LE CLEZIO Jean-Marie G., « Un siècle d'écrivains », *FR 3*, 8 mai 1996.

- ---, « Entretien du 23 oct. 1993 avec Jean-Marie Gustave Le Clézio », *De Grands Romanciers écrivent pour les enfants*, Sandra BECKETT, Canada / France, PUM / ELLUG, 1997, pp. 290-300.
- ---, « Une littérature de l'envahissement », avec Gérard de CORTANZE, *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 18-35.

#### 2000-...

- ---, « Le Clézio : écrire est un jeu », avec Sébastien LE FOL, *Le Figaro*, 29 sept. 2000, p. 37.
- ---, « La langue française est peut-être mon seul véritable pays », avec Tirthankar CHANDA, *Label France*, n° 45, déc. 2001 ; <[http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france\\_829/label-france\\_5343/les-numeros-label-france\\_5570/lf45-environnement\\_11297/lettres\\_11328/entretien-avec-j-m-clezio-langue-francaise-est-peut-etre-mon-veritable-pays\\_21647.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/label-france_5343/les-numeros-label-france_5570/lf45-environnement_11297/lettres_11328/entretien-avec-j-m-clezio-langue-francaise-est-peut-etre-mon-veritable-pays_21647.html)>, (2007).\*
- ---, avec Jacqueline LAWRENCE, *Hello News*, 20 mars 2002 ; <<http://www.hellonewstv.com/LesNews/PrixRadioFrance2002/Interview.htm>>, (2005).
- ---, « Sentir », avec Gérard de Cortanze, *Senso*, mars-avr. 2003, pp. 82-93.
- ---, avec Patrick POIVRE D'ARVOR, *Vol de Nuit*, TF1 / INA, 8 Mars 2004.\*
- « Les 20 Meilleurs Livres de l'année 2004. 9<sup>e</sup> : *L'Africain* » (enquête par la rédaction de *Lire*), *Lire*, déc. 2004 ; <<http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=47799/idTC=15/idR=200/idG=3>>, (2006).
- ---, « Rencontre avec J.M.G. Le Clézio, à l'occasion de la sortie de *Ourania* (2006) », Gallimard, [www.gallimard.fr](http://www.gallimard.fr), 2006, <<http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01057920.HTM>>, (2007).\*
- ---, « J'ai une attirance pour les paysages minéraux, je ne sais pas pourquoi. Quand je suis arrivé à Maurice, d'abord j'ai été un peu gêné », *Magazine Littéraire*, n° 459, déc. 2006, pp. 83-84.\*
- ---, « La littérature, c'est du bruit, ce ne sont pas des idées », avec Nathalie CROM, *Télérama*, n° 2993, 26 mai 2007 ; <<http://www.telerama.fr/livres/M0705211138380.html>>, (2007).\*

### *Sur l'auteur*

#### ● Bibliographies

- LEGER Thierry, « Bibliographie Le Clézio », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, n° 20.2, automne 2005.\*
- WESTERLUND Frederik, *Bibliographie rudimentaire sur Jean-Marie Gustave Le Clézio*, <<http://www.multi.fi/~fredw/leclezio/bibliographie.html>> (2003).

#### ● Ouvrages

- ALBERES René-Marill, *L'Aventure intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle. Panorama des Littératures européennes, 1900-1970*, Paris, Albin Michel, 1969 (4<sup>e</sup> éd.).\*
- ---, *Le Roman d'aujourd'hui : 1960-1970*, Paris, Albin Michel, 1970.\*
- ---, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1971.\*
- ---, *Littérature, horizon 2000*, Paris, Albin Michel, 1974.\*
- ALEO Giovanna, *Il Viaggio della scrittura : « rêverie », miraggio, iniziazione : Henri Bosco, Henri Michaux, Marguerite Yourcenar, Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Catania, CUECM, 1989.
- AMAR Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004.
- AMOIA Alba et KNAPP Bettina L., *Multicultural Writers since since 1945 : an A to Z guide*, EU, Greenwood, 2004.\*
- ANOUN Abdelhaq, *Le Clézio : Révolutions ou l'Appel intérieur des origines*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- ARRAEZ LLOBREGAT José Luis, *Filosofia y vanguardia en la obra literaria de J.M.G. Le Clézio*, Univ. de Alicante, 2001.
- BANCQUART Marie-Claire et CAHNE Pierre, *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1992.\*
- BARBIER Diane, *Le Chercheur de Le Clézio*, Paris, Bréal, 2005.
- BARDET Guillaume et CARON Dominique (dir.), *20 dissertations avec analyses et commentaires, sur le thème « la recherche du bonheur » : Tchekhov, « Oncle Vania », Le Clézio, « Le Chercheur d'or », Sénèque, « La Vie heureuse », « La Brièveté de la vie »*, France, H & K, 2005.\*
- BARILLI Renato, *L'Azione e l'estasi*, Italie, Feltrinelli, 1967.\*

- BARKAN Elazar et SHELTON Marie-Denise, *Borders, Exiles, Diasporas*, US, PU de Stanford, 1998.
- BECKETT Sandra L., *De Grands Romanciers écrivent pour les enfants*, Canada / France, PUM / ELLUG, 1997.\*
- BELL-VILLADA Gene H., GIMENEZ Antonio et PISTORIUS George (dir.), *From Dante to Garcia Marquez*, Williamstown, Williams College, 1987.\*
- BERSANI Jacques et AUTRAND Michel (dir.), *La Littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970.\*
- BIGONGIARI Piero, *La Poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Italie, Rizzoli, 1972.
- BLÜMEL Adolph, J.M.G. *Le Clézios Ideenwelt in seinem Romanen und ihre künstlerische Verwicklichung*, Salzburg, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, 1982.
- BOISDEFRE Pierre de, *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Librairie Académique, 1968 (7<sup>e</sup> éd.).\*
- ---, *Où va le roman ?*, Paris, Del Duca, 1972.\*
- ---, *Les Ecrivains de la nuit, ou la littérature qui change de signe*, Paris, Plon, 1973.\*
- BONN Anne-Marie, *La Réverie terrienne et l'espace de la modernité*, Paris, Klincksiek, 1976.\*
- BORGOMANO Madeleine, *Désert de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992.
- ---, *Onitsha : J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand Lacoste, 1993.
- BORGOMANO Madeleine et Elisabeth RAVOUX RALLO, *La Littérature Française du XX<sup>e</sup> siècle* (vol. 1), Paris, Armand Colin 1995.\*
- BOURDET Denise, *Encre sympathique*, Paris, Grasset, 1966.\*
- BRAMI Joseph, COTTENET-HAGE Madeleine et VERDAGUER Pierre, *Regards sur la France des années 1980 : le roman*, Saratoga, Anma Libri, 1994.\*
- BREE Germaine, *Le Monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 1990.
- BRENNER Jacques, *Journal de la vie littéraire, 1962-1964*, Paris, Julliard, 1965.\*
- BRINCOURT André, *Les Ecrivains du XX<sup>e</sup> siècle : un musée imaginaire de la littérature mondiale*, Paris, Retz, 1979.\*

- BRUEZIERE Maurice, *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*, Paris, Berger-Lavault, 1976.\*
- BRUNN Alain, *La Recherche du bonheur* (Sénèque, Tchekov, Le Clézio), Paris, Flammarion, 2005.
- BUREAU Conrad, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Paris, PUF, 1976.
- CANSIGNO GUTIERREZ Yvonne, *El Indio y la indianidad en la obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2002.
- CAUTE David, *The Illusion : an Essay on Politics, Theater and the Novel*, London, Panther, 1972.\*
- CHAUVIN Danièle et BRUNEL Pierre, *Les Lettres et les arts : essais offerts à Yves Chevrel*, Paris, PUF, 2001.
- CHUNG Ook, *Le Clézio. Une écriture prophétique*, Paris, Imago, 2001.
- COENEN-MENNEMEIER Brigitta, OSWALD Johannes et WELLER Franz R., *J.M.G. Le Clézio: Lullaby et autres histoires, La Ronde et autres faits divers. Dokumente und Analysen zum Erzählwerk Le Clézios*, Frankfurt, Diesterweg, 1990.
- CORTANZE Gérard de, *Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Le Chêne, 1999.
- D'HEUR Jean-Marie et NIVELLE Armand, *Autour de Paul Gérardy. Médiateur & méditations littéraires et artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique et la France*, Liège, Heur & Nivelles, 1984.\*
- DI SCANNO Teresa, *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Naples / Paris, Liguori / Nizet, 1983.
- DOHOLLEAU Tanguy, *J.M.G. Le Clézio : l'or des mots. Catalogue d'exposition*, Bibliothèque Municipale, Châteaulin, juin-oct. 1990, France (Châteaulin), Folle Avoine, 1990.
- DOMANGE Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993.
- DOUCEY Bruno, *Désert de Le Clézio : résumé, personnages, thèmes*, Paris, Hatier, 1994.
- DUBOR Françoise, DAWSON Deidre et PFLANZE Katrine (dir.), *After the Age of Suspicion : The French Novel Today*, US, *Yale French Studies* (numéro spécial), 1988.\*

- DUGAST-PORTES Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure pour l'histoire du récit*, Paris, Armand Colin, 2001.\*
- DUTTON Jacqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003.\*
- EINSEIDEL Wolfgang von et WOERNER Gert (dir.), *Kindlers Literatur Lexikon*, Zürich, Werke, 1969.
- ENGLER Winfried, *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1974.
- EVRARD Franck et TENET Eric, *Mondo : Jean-Marie Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.
- FAVRE Yves-Alain (dir.), *L'Ecrivain et son moi*, Paris, Hachette, 1973.\*
- FREUSTIE Jean, *Chroniques d'humeur*, Paris, Mercure de France, 1969.\*
- FOWLIE Wallace, *Climate of Violence : the French Literary Tradition from Baudelaire to the Present*, New York, McMillan, 1967.
- FRANÇOIS Corinne, *Désert de Le Clézio*, Paris, Bréal, 2000.
- GARCIN Jérôme, *Littérature vagabonde*, Paris, Flammarion, 1995.\*
- GENOVA Pamela A. (dir.), *Twayne Companion to Contemporary World Literature : From the Editors of World Literature Today* (vol. 2), New York, Twayne – Thomson Gale, 2003.\*
- GILLET Isabelle, *Etude sur J.M.G. Le Clézio : Le Chercheur d'or*, Paris, Ellipses, 2001.
- GLAZIOU Joël, *La Ronde et autres faits divers : Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 2001.
- HADDAD-KHALIL, Sophia, *La rêverie élémentaire dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : Le Procès-Verbal, La Fièvre, Désert, Onitsha*, France, PU du Septentrion, 1998.
- HENKY Danièle, *L'Art de la fugue en littérature de jeunesse : Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière*, Bern, Peter Lang, 2004.
- HOLZBERG Ruth, *L'Œil du serpent : dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1981.
- HORST Eberhard, *Geh ein Wort weiter : auf Sätze zur Literatur*, Düsseldorf, Chaasen, 1983.
- IBRAHIM Amr Helmy (dir.), *A lire après 150 heures de français : Le Clézio, Rochefort, Proust, etc.*, Paris, CLE International, 1986.

- JARLSBO Jeana, *Écriture et altérité dans trois romans de J.-M.G. Le Clézio : Désert, Onitsha, La Quarantaine*, Suède (Lunds), Univ. de Lunds, 2003.\*
- JEAN Raymond, *La Littérature et le réel, de Diderot au « nouveau roman »*, Paris, Albin Michel, 1965.\*
- JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, *Jean Marie Gustave Le Clézio : l'érotisme, les mots*, Paris, Kimé, 2001.
- JOLLIN-BERTOCCHI Sophie et THIBAUT Bruno (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004.
- JOUBERT Jean-Louis, *Littératures de l'océan Indien*, France (Vanves), EDICEF, 1991 ; <<http://www.bibliotheque.refer.org/lit01/11-5.htm>>, (2006).\*
- ---, *Les Voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006.\*
- JUIN Hubert, *L'Usage de la critique*, Bruxelles, André De Rache, 1971.
- JUNG Hai Souk, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, France, PU du Septentrion, 1997.
- JURT Joseph, *Littérature et ethnologie*, Allemagne, Frankreich Zentrum, 2003.
- KANTERS Robert, *L'Air des Lettres*, Paris, Grasset, 1973.
- KASTBERG SJÖBLOM Margareta, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : des mots aux thèmes*, Paris, Champion, 2006.
- KESTING Marianne, *Auf der Suche nach der Realität, Kritische Schriften sur modernen Literatur*, Munich, R. Riper, 1972.\*
- KILTZ Bernd-Jürgen, *Transpersonales Erzählen bei J.M.G. Le Clézio*, Frankfurt, Peter Lang, 1977.
- LABBE Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LEE-CHEONG Ock-Sang, *Formes et significations du texte leclézien : étude sur Le Déluge*, France, PU du Septentrion, 1997.
- LUNDKVIST Arthur, *Utflykter med utländska författare*, Stockolm, Bonniers, 1970.
- *Magazine Littéraire*, n° 362 « J.M.G. Le Clézio. Errances et mythologies », fév. 1988 ; <[http://www.magazine-litteraire.com/dossiers/dos\\_clez.htm](http://www.magazine-litteraire.com/dossiers/dos_clez.htm)>, (2007).\*
- MARCOIN Francis (dir.), *Cahiers Robinson*, n° 23.1 (actes du colloque international « Le Clézio, aux lisières de l'enfance », Univ. d'Artois, Arras, 25-26 oct. 2007), à paraître en 2008.\*



- MARIN Thierry, *Les deux versants de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : des miroirs fous au visage indien*, France, PU du Septentrion, 1999.
- MAROTIN François, *Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 1995.
- MARTIN Bronwen, *The Search of Gold in J.-M.G. Le Clézio*, London / Dublin, Philomel, 1995.\*
- ---, *J.M.G. Le Clézio, Le Procès-Verbal*, Glasgow, Univ. of Glasgow French and German Publications, 2004.\*
- MATHE Roger, *L'Exotisme : de Homère à Le Clézio*, Paris, Bordas, 1985.\*
- MAUGIERE Bénédicte et THIBAUT Bruno, *Nouvelles Etudes Francophones* (dossier consacré à Le Clézio), CIEF, n° 20.2, automne 2005.\*
- MAYER Friederike, *Fremde Kultur – fremdes Geschlecht, Studien zur Literarischen Verarbeitung von Fremderfahrungen in franophonen Romanen der letzten beiden Jahrzehnte*, Mainz, Gardez!, 1995.
- MICHEL Jacqueline, *Une mise en récit du silence. J.-M.G. Le Clézio*, Bosco, Gracq, Paris, José Corti, 1986.
- MICOULEAU Marie-Claire, *Mondo de J.M.G. Le Clézio : guide pour l'enseignement, CM2 et 6<sup>ème</sup>*, Paris, Armand Colin, 1998.
- MIGUET-OLLAGNIER Marie (MIGUET Marie), *Métamorphoses du Mythe*, Paris, Belles Lettres, 1997.\*
- MOLINIE Georges et VIALA Alain, *Approche de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.
- MORIN Annie et SEBILLOT Pascale, *JADT 2002. 6<sup>e</sup> Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*, France, IRISA / INRIA, 2002.\*
- MOURA Jean-Marc, *Lire l'Exotisme*, Paris, DUNOD, 1992.\*
- NADEAU Maurice, *Le Roman Français depuis la guerre*, Paris, Le Passeur, 1992 (2<sup>e</sup> éd.).\*
- ONIMUS Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.
- OSWALD Johannes, *Reisen auf die andere Seite des Bewusstseins : Untersuchungen zum literarischen Werk J.M.G. Le Clézios*, Münster, Lit, 1984.
- PARDO SEGURA Martha, *La Réflexion de J.M.G. Le Clézio sur l'écriture*, France, PU du Septentrion, 1999.
- PERROT Jean, *Culture, texte et jeune lecteur*, France, PU de Nancy, 1993.\*

- PEYRE Henri (dir.), *Six maîtres contemporains*, New York, Harcourt, Brace & World, 1969.
- PIEN Nicolas, *Le Clézio : la quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- RACAULT Jean-Michel, *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Paris, PUPS, 2007.\*
- RAJMAN Martin et CHAPPELIER Jean-Cédric, *JADT 2000. 5<sup>e</sup> Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*, Suisse, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2000.\*
- REAL Elena et JIMENEZ Dolores (dir.), *J.M.G. Le Clézio*, Spain, Univ. de Valencia, 1992.
- REVEL Jean-François, *Les Idées de notre temps*, Paris, Laffont, 1972.\*
- RIDON Jean-Xavier, *Michaux, J.-M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.
- RIGGAN William et SCOLCRAFT Ralph (dir.), *World Literature Today : « The Questing Fictions of J.M.G. Le Clézio »*, n° 71.4, automne 1997.
- RIMPAU Laetitia, *Reisen zum Ursprung. Das Mauritius Projekt von J.M.G. Le Clézio*, Tübingen, Niemeyer, 2002.
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, *Le Clézio, Le Chercheur d'or*, Paris, Ellipses, 2005 (rééd. GILLET Isabelle, 2001).\*
- RUPOLO Wanda, *Il Linguaggio dell'immagine : saggi di letteratura francese contemporanea*, Rome, Bonacci, 1979.
- SALLES Marina, *Le Procès-Verbal*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1996.
- ---, *Désert*, Paris, Ellipses, 1999.
- ---, *Le Clézio, notre contemporain*, France, PU de Rennes, 2006.\*
- ---, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, Paris, L'Harmattan, 2007.\*
- SCHAROLD Irmgard, *Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des "Anderen" in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J.M.G. Le Clézio*, Heidelberg, Universitätsverlag Hiver, 2000.
- SCHMIDT Albert-Marie, *Chroniques de Réforme, 1945-1966*, Lausanne, Rencontres, 1970.
- SIGANOS André, *Les Mythologies de l'insecte. Histoire d'une fascination.*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985.

- SIMON Pierre-Henri, *Parier pour l'homme*, Paris, Seuil, 1973.
- STENDAL BOULOS Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusculanum, 1999.
- SUZUKI Masao, *Evolution spirituelle et littéraire : par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.\*
- TRANQUILLE Danielle, *Paroles d'île. Analyse de l'espace dans les romans « mauriciens » de Jean-Marie Le Clézio, Ananda Devi, Marie-Thérèse Humbert et Carl de Souza*, Maurice, Educational Production Limited, 2000.\*
- TRITSMANS Bruno, *Livres de pierre : Segalen, Caillois, Le Clézio, Gracq*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992.
- VALAYDON Vijayen, *Le Mythe de Paul et Virginie dans les romans d'expression française et dans le Chercheur d'or de J.-M.G. Le Clézio*, Maurice, Océan Indien, 1992.
- VAN TIEGHEN Philippe, *Dictionnaire des littératures*, Paris, PUF, 1968.
- VERAN Jean-Pierre, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, France, CRDP, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35som.html>>, (2007).\*
- VERCIER Bruno et LECARME Jacques (dir.), *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982.
- VIRMAUX Alain et Odette (dir.), *Artaud, un bilan critique*, Paris, Belfond, 1979.
- VOGL Mary B., *Picturing the Maghreb : Literature, Photography, (Re)Presentation*, Lanham, Md., Rowman & Littlefield, 2002.
- WAELTI-WALTERS Jennifer, *Icare ou l'évasion impossible. Etude psychomythique de l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Canada (Sherbrooke), Naaman, 1981.
- ---, *J.M.G. Le Clézio*, Boston, Twayne, 1977.
- WIJCKMARK Carl-Henning, *Fransk roman efter 1945 : fran Camus till Le Clézio*, Lund, Bibliotekstjänst, 1968.
- WINKLEHNER Brigitte, *Literatur und Wissenschaft, Begegnung und Integration, Festschrift für Rudolf Baehr*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1987.
- YOUNG Richard A., *Latin American Postmodernisms*, Amsterdam, Rodopi, 1997
- ZELTNER-NEUKOMM Greda, *Das Ich und die Dinge : Versuche über Ponge, Cayrol, Robbe-Grillet, Le Clézio*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1968.

● Travaux universitaires

Thèses :

- AGUIRRE Fernando, *Figures du pouvoir, Onetti, Juntacadaveres ; Le Clézio, Les Géants ; Juan Goytisolo, Revindication del conde Don Julian ; Artaud, Héliogabale ou L'Anarchiste couronné*, Univ. Paris XII, 1986.
- ALLET Hervé-François, *Mémoire et désert : étude sociocritique de quelques romans de Patrick Modiano, J.M.G. Le Clézio et Michel Tournier*, Univ. of Illinois, Urbana-Champaign, 1994.
- ARRIENS Astrid, *J.M.G. Le Clézio als Erzähler moderner Mythennovellen*, Univ. de Kiel, 1992.
- ASHAOLU Olubunmi Oludolapo, *Representation of sub-saharan Africa in Contemporary French Literature and Film*, Univ. California, Davis, 2005.
- BACHAND Denis, *La Nostalgie des origines chez J.-M.G. Le Clézio*, Univ. de Sherbrooke, 1975.\*
- BECERRIL-CASTRO Maria Hilda, *Une lecture européenne du monde mexicain : les essais de J.M.G. Le Clézio*, Paris, EHESS, 1998.
- BENJELLOUN Mohamed, *La Métaphore dans l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio. Etude stylistique*, Univ. El Jadida, 1999.\*
- BEN RHAÏEM Henda, *L'Etrangère dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Paris 3, 1999.
- BENARD-COURTIN Sylvie, *Le Regard : principe de cohésion dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Univ. Paris 4, 1995.
- BLACK Sister Margaretta, *Problems and Techniques of the French Novel, 1950-1970 : a Study of the Literary Theory and Practice of Five Novelists*, Wisconsin Univ., Madison, 1972.
- BLÜMEL Adolph, *Le Clézio: Literarische Theorie und ihre Verwirklichung*, Univ. de Salzburg, 1980.
- BUISSON Françoise, *L'Expérience du temps dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio et de Peter Handke*, Univ. Paris 10, 1993.
- CASIGNO-GUTIERREZ Yvonne, *L'Indien et l'indianité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. de Limoges, 2000.
- CAVALLERO Claude, *J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman*, Univ. Paris 4, 1992.

- CHEZET Jean-Paul de, *Continuité et discontinuité dans les romans de J.M.G. Le Clézio*, California Univ., Irvine, 1974.
- CHUNG Ook, *Le Discours prophétique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. McGill, 1998.
- CORTY Grégoire, *Les Représentations du voyage dans les œuvres romanesques de J.M.G. Le Clézio*, Univ. de Sheffield, 2000.
- DALAM Miniane, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Paris 3, 1996.
- DESHOULIERES Anne, *Les Jardins de l'errance : étude topologique de l'errance chez Jack Kerouac, J.M.G. Le Clézio, Kenneth White, Ernesto Sabato*, Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005.
- DOMEQC Catherine, *L'Espace du désert dans Le Jardin d'Hyacinthe d'Henri Bosco, Le Chant du monde de Jean Giono, Désert de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Toulouse 2, 1993.
- ETCHEVERRY Chantal, *Itinéraires de jeux dans la première décennie romanesque de J.M.G. Le Clézio (1963-1973)*, Univ. Toulouse 2, 1997.
- FAYET-LAISNEY Odile, *L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une écriture magique*, Univ. Paris 10, 1988.
- FISHER Christian, *La Solitude dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Metz, 1985.
- FORDE L., *Le Rêve dans trois œuvres de Le Clézio : Désert, Etoile errante, Onitsha*, Univ. Galway, 1999.
- GAMACHE Edwidge Lydie, *The Renewed Presence of Exotic Otherness in the French and Francophone Texts of the Late Twentieth Century*, Univ. of California, Berkley, 1998.
- GILLET Isabelle (ROUSSET-GILLET Isabelle), *Quête d'harmonie et mythe dans l'univers romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Univ. Lille 3, 1991.
- GILLIER-PICHAT Monique, *Image, imaginaire, symbole : la relation mythique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : Les Géants, L'Inconnu sur la terre, Désert*, Univ. Paris 3, 1985.
- GUILLERMET Pasquier, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, J. PIERROT, Univ. Rouen, 1993.
- HANQUIER Eddy, *J.M.G. Le Clézio : la place de la mémoire dans les œuvres de la deuxième période*, Univ. Paris 3, 2000.

- HARRINGTON Katharine N., *Writing Outside the Box : Exploring a Nomadic Alternative in Contemporary French and Francophone Literature*, Univ. Brown, 2005.
- HOLZBERG Ruth, *La Dialectique du silence dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Rutgers State Univ. of New Jersey-New Brunswick, 1976.
- JAPPERT Thomas, *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, R. JEAN, Univ. Aix-Marseille 1, 1983.
- JARLSBO Jeana, *Écriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio : Désert, Onitsha et La Quarantaine*, Univ. Lund, 2003.
- JOLLIN Sophie, *Erotisme et littéarité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Paris 4, 1995.
- JUNG Hai Souk, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. de Nice, 1997.
- KASTBERG-SJÖBLOM Margareta, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : une approche lexicométrique*, Univ. de Nice Sophia Antipolis, 2002 ; <[http://www.revue-texto.net/Corpus/Publications/Kastberg/Kastberg\\_LeClezio.html](http://www.revue-texto.net/Corpus/Publications/Kastberg/Kastberg_LeClezio.html)>, (2007).\*
- KERKHOFF Annette Susanne, *Lire un roman : une mise en procès des procédés traditionnels dans Le Procès-Verbal de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Laval, 1996.
- KONATE Karim, *Le Travail du mythe dans les récits de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Montpellier 3, 1991.
- KUHN-ZYNDA Rose-Marie, *Spache und Erzählstruktur im Deutschen und Französischen Roman der Gegenwart*, The Catholic Univ. of America, 1988.
- LABBE Michelle (EVANNO-LABBE Michelle), *J.M.G. Le Clézio : le roman en question*, Univ. Paris 10, 1993.\*
- LARGUECH Tarek, *L'Effet esthétique dans Désert de J.M.G. Le Clézio : une approche de la narration*, Univ. Lyon 2, 2004.
- LE CLEZIO Marguerite, *Mirrors of Disintegration : J.M.G. Le Clézio, from Le Procès-Verbal to Les Géants*, Univ. Columbia, 1976.
- LE GUELLAUT Henrielle, *Expériences du temps : unité et diversité à travers Le Procès-Verbal, Etoile errante et Diego et Frida de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Lyon 2, 1998.
- LEE-CHONG Ock-Sang, *Formes et significations du texte leclézien : étude sur Le Déluge*, Univ. Paris 8, 1995.

- LEGER Thierry, *L'Œuvre de Le Clézio face à l'existentialisme, au nouveau roman et au postmoderne*, Washington Univ. Saint-Louis, MO, 1995.
- LI Sou-Yeul, *Le Clézio, rêveur de l'autre côté : étude sur l'espace et le voyage*, Univ. de Limoges, 1992.
- MAISONNEUVE Patrick, *L'Univers mythologique du roman français contemporain d'Alain Robbe-Grillet à J.-M.G. Le Clézio*, J. LEVAILLANT, Univ. Paris 8, 1971.
- MARIN Thierry, *Les Deux versants de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : des miroirs fous au visage indien*, Univ. Lyon 2, 1998.
- MARIOTTE Estelle, *Imaginaire et mémoire du désert chez T.E. Lawrence, Paul Bowles et J.M.G. Le Clézio*, Univ. Clermont-Ferrand 2, 2000.
- MARTIN Bronwen, *The Search for Gold : Space and Meaning in J.M.G. Le Clézio*, Univ. Dublin, 1995.
- MARYLAND Marie Annick, *Le Rapport de l'homme au monde dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Lyon 2, 1988.
- MISSUD-JURAMIE Jocelyne, *Rêverie des origines : Images récurrentes et obsédantes dans l'oeuvre de Jean-Marie Le Clézio*, J. Dauphiné, Univ. de Toulon et du Var, 2005.\*
- O'BRIEN Audrey, *Mythic Space in the Western Worl : a Study of Spatial Representation in French Novels of the Fin(s) de siècle*, Univ. Alberta, 2000.
- OSWALD Johannes, *Reisen auf die andere Seite des Bewusstseins : Untersuchungen zum literarischen Werk J.M.G. Le Clézios, Reisen auf die andere Seite des Bewusstseins : Untersuchungen zum literarischen Werk J.M.G. Le Clézios*, Univ. Münster, 1983.
- PAGES-JODLOWSKI Véronique, *Ecriture et nostalgie des origines dans l'œuvre de JMG Le Clézio*, F.-C. GAUDARD, Univ. de Toulouse 2, 2000.
- PARDO SEGURA Martha, *La Réflexion de J.M.G. Le Clézio sur l'écriture*, Univ. Paris 3, 1996.
- PEDEN Geneviève Marie, *La Condition humaine et la vision du monde dans les essais de J.M.G. Le Clézio*, Michigan State Univ., 1989.
- PENROD Lynn Kettler, *The Rules of the game : the Novels of J.M.G. Le Clézio*, Ohio State Univ., 1975.
- PICARD Hélène, *Ecriture du texte – espace du texte. Temps, espace, écriture chez Juan José Saer et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Univ. Paris 3, 1992.

- PICHAT GILLIER Monique, *Image, imaginaire, symbole dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Paris 4, 1985.
- PIEN Nicolas, *L'Écriture autobiographique de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. de Caen, 2002.
- PLU Christine, *Georges Lemoine : Illustrer la littérature au XX<sup>e</sup> siècle*, Univ. Rennes 2, 2005.
- REICH Kathleen White, *J.M.G. Le Clézio : the building of a Fictionnal World*, Wisconsin Univ., Madison, 1973.
- RIDON Jean-Xavier, *L'Exil des mots et la représentation de l'autre dans l'oeuvre de Henri Michaux et de J.M.G. Le Clézio*, Univ. of Illinois, Urbana-Champaign, 1993.
- RIMPAU Laetitia, *Reisen zum Ursprung : Das Mauritius-Projekt von Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Frankfurt Univ., 1999.
- SALAMANCA Léon Nestor, *La Pensée méso-américaine : magie et métamorphose dans l'oeuvre de Miguel Angel Asturias et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Univ. Toulon, 2001.
- SALLES Marina (CHESNEAU-SALLES Maryvonne), *Le Clézio « peintre de la vie moderne ». La représentation du monde contemporain, du "Procès-verbal" à "Révolutions"*, TD, M.-F. CANEROT, Univ. de Poitiers, 2004.\*
- SALIJ H. J., *Modern Dilemmas and Techniques of Writing in the Novels of Uwe Johnson and J.M.G. Le Clézio : a Comparative Study*, Univ. Washington, 1971.
- SHOKRIAN ZINI Mohammed Javad, *Jean Echenoz et Jean-Marie Gustave Le Clézio: une géographie littéraire*, Univ. de Limoges, 2005.
- SICARD Hélène, *Réflexions et regards sur la douleur à travers Tolstoï et Le Clézio*, Univ. Bordeaux 2, 1997.
- SOLINGA Jean-Yves V., *Evolution and Stasis : Representation(s) of the Maghreb in the Works of Loti, Gide, Camus and Le Clézio*, Univ. Connecticut, 1985.
- STENDAL BOULOS Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Univ. Montpellier 3, 1996.
- SUZUKI Masao, *Par-delà l'Occident moderne : étude sur l'évolution spirituelle et littéraire de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Paris 4, 2005.
- TRANQUILLE Danielle, *Vision d'une île. Espaces et personnages dans les romans « mauriciens » des années 1980-1990*, Univ. de Maurice, 1997.\*



- VAN ACKER Isa, « *La beauté des routes est grande* ». *Poétique du voyage dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio : Le Livre des fuites, Le Chercheur d'or, La Quarantaine*, Belgique, Univ. Instelling Antwerpen, 2004.
- VENDET-CHU Sylvie, *Le Clézio nouvelliste*, Univ. Paris 3, 2000.
- VIEL Anne, *L'Espace dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio. La dialectique du réel et de l'imaginaire*, Y.-A. FAVRE, Univ. Paris 4, 1985.
- VIEUILLE Chantal, *Le Principe féminin dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Aix-Marseille 1, 1983.
- VOGL Mary B., *Picturing the Maghreb : Orientalism, Photography and Representation in Contemporary Francophone Texts*, Indiana Univ., 1998.
- WATERSTON George Chychele Jr., *A Suggested Reading of a Puzzle Novel : Oedipal Themes in J.M.G. Le Clézio's Firsts Work, Le Procès-Verbal (1963)*, Univ. Michigan, Ann Arbor, 1978.
- WEINER Joyce Sharon, *Conceptions of Language in the Works of J.M.G. Le Clézio*, Univ. Pennsylvania, 1979.
- ZEKRI Khalid, *Etude des incipit et clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Charles BONN, Univ. Paris 13, 1998.

#### Mémoires :

- AHERN Jacquelyn J., *Le Voyage de J.M.G. Le Clézio en soi et dans le monde : une traversée de métamorphoses textuelles*, Central Connecticut State Univ., 2002 ; <<http://fred.ccsu.edu:8000/archive/00000060/>>, (2007).\*
- BENTAIEB Mouna, *Le Temps et l'espace dans Désert de Le Clézio*, Univ. of British Columbia, 1983.
- BERNIGAUT Christelle, *Une errance vers l'ailleurs dans Désert et Le Chercheur d'or de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Univ. Bordeaux, 1997.
- BOTTGEN Jean-Paul, *Etude thématique de La Fièvre de J.M.G. Le Clézio : pour un mythe du réel chez J.M.G. Le Clézio*, Univ. de Nice, 1972.
- BOUILLON Christian, *La Ville engloutie dans Agadir : Khair-Eddine, Under the volcano : Malcolm Lowry, La Guerre : Le Clézio*, Univ. de Limoges, 1972.
- BRYON Bérengère, *Mensonge et vérité dans le Livre des fuites : une remise en question du langage et de la littérature*, Univ. Lyon 3, 1996.

- CADARS Dorothee, *La Consécration sociale de Jean-Marie Le Clézio à travers les structures de reconnaissance*, Univ. Bordeaux, 1997.
- DAROS Philippe, *L'Œuvre : expérience de la déraison. Etude du Procès-Verbal et d'autres textes de J.M.G. Le Clézio*, Univ. de Nice, 1973.
- DAVIS Nancy Lee, *Quest for Unity in Désert and in Le Chercheur d'or : a Symbolic Study of the Works of J.M.G. Le Clézio*, Univ. of South California, 1990.
- DEVILLA Lorenzo, *Il Viaggio come « quête » in Le Chercheur d'or e Voyage à Rodrigues di Le Clézio*, Univ. Sassari, 1999.
- DUSSERT Florence, *Le Soleil et la mer témoins et instruments d'une quête dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, romancier et essayiste*, Univ. de Nice, 1987.
- ELZAS Susan Fernande, *L'Impossible fuite immobile de Le Clézio*, UCLA, 1979.
- ERRE Sandy, *La Constitution d'une identité et la marche vers la conscience de soi chez trois personnages féminins de Le Clézio, Désert, Printemps, Etoile errante*, Univ. Bordeaux, 1996.
- GILBERT Henri, *Le Mythe du paradis perdu dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : pour une approche de la dualité*, Univ. Lyon 2, 1992.
- GREINER Anka, *Die Thematik der « fuite » im frühen Romanwerk J.M.G. Le Clézios*, Univ. de Kiel, 1988.
- HAGHEBAERT Elisabeth, *Improvisations pour un procès-verbal : Le Procès-Verbal de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Québec à Rimouski, 1989.
- HERAULT Annabel ---, *La Recherche d'identité dans Le Chercheur d'or et Voyage à Rodrigues de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Univ. Bordeaux 3, 1998.
- ---, *Dissolution et recomposition des repères identitaires chez Jean-Marie Gustave Le Clézio dans La Quarantaine, Poisson d'or, Désert et Voyage de l'autre côté*, Univ. Bordeaux 3, 1999.
- HOARAU Stéphane, *L'Espace du « je » dans le jeu de la langue. Pour une étude comparative des lieux et du langage de l'exil dans : Voyage à Rodrigues (J.-M. G. Le Clézio), L'exil et le désarroi (N. Farès), Le Bleu des vitraux (J. Lods).*, Univ. Lyon 2, 2002 ; <<http://www.limag.refer.org/Maitrises/Hoarau.htm>>, (2005).\*
- JONES Bruce A., *Theory and Practice : Both Worlds of Mondo*, Univ. South California, 1989.

- LATASTE Séverine, *La Vision cosmique et sacrée du monde dans Voyages de l'autre côté de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Bordeaux, 1997.
- LEJEUNE Isabelle, *Genèse de la poétique leclézienne : fidélité et originalité face à plus de deux siècles de littérature maritime*, Univ. de Limoges, 1993.
- LEUVRET Corinne, *Les Eléments naturels dans le thème de la quête dans trois œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Désert, Le Chercheur d'or, Onitsha*, Univ. Lyon 3, 1993.
- LI Sou-Yeul, *Etude sur Désert de Le Clézio*, Univ. de Limoges, 1988.
- MARATCHIA Sarah, *Scénarios mythiques et quête initiatique chez J. Verne, J. Conrad, et J.M.G. Le Clézio : Voyage au centre de la terre, Cœur des ténèbres, Le Chercheur d'or*, Univ. de La Réunion, 1999.
- MARMONT Aurélie, *La Mémoire dans Désert de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Lyon 3, 2003.
- MICHAËL Elsa, *Le Rôle du mythe dans Onitsha de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Univ. d'Ottawa, 1994.
- MICHAUD Alexandre Nicolas, *Le Vent dans les voiles, suivi de, Le Voyage comme archéologie de la mémoire*, McGill Univ., 2000.
- MOUGEOT Marie-Clarté, *La Ville dans Mondo et autres histoires, La Ronde et autres faits divers, Printemps et autres saisons de JMG Le Clézio*, Univ. Lyon 3, 1996.
- NAVARRO Emmanuelle, *Traduction d'une œuvre de J.M.G. Le Clézio : Trois villes saintes*, Univ. of Houston, 1987.
- PAOLI A. *Expression et signification du temps dans les nouvelles de Le Clézio*, Univ. de Pau, 1984.
- PAQUET Dominique, *La Parole et ses représentations dans Désert de J.M.G Le Clézio*, Univ. Lyon 3, 1986.
- PORTEAU F., *L'Homme et la matière dans Terra amata, Voyages de l'autre côté et Désert de J.M.G. Le Clézio*, Univ. Bordeaux 3, 1988.
- REBEL Sylvie Dominique, *The Dialectic of Fear : Escapism, Aggression, and Isolation. A Study of five Works of J.M.G. Le Clézio*, Univ. Houston, 1984.
- REILAND Alain, *Les Romans de J.M.G. Le Clézio : structures imaginaires, structures romanesques*, Univ. de Strasbourg, 1972.

- REYMONDET Fabienne, *Le Paysage, mirage colonial dans Le Cœur des ténèbres de Joseph Conrad, Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Onitsha de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Univ. Lyon 3, 1994.
- SAVARIN Anne, *Terra amata, J.M.G. Le Clézio*, Univ. Perpignan, 1993.
- SECCHI-BERENGER Annie, *La Quête dans Désert de J.M.G. Le Clézio et La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun*, Univ. de Nice, 1984.
- SERPAGGI Marie-Angèle, *L'Enfant et la terre dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Univ. de Corse, 1987.
- SPAGGIARI Laurence, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio : quête et initiation*, Univ. de Limoges, 1987.
- STENBÄCK Michaela, *Les Structures cohésives du roman Désert de J.M.G. Le Clézio*, Univ. d'Helsinki, 1986.
- TEBOUL Roxane, *Solitude et affirmation du « je » dans l'œuvre de Le Clézio*, Univ. de Nice, 1986.
- VALLIER Nathalie de, *La Quête de l'or*, Univ. Bordeaux 3, 1987.

● Articles

- ABENSOUR Gérard, « L'épopée de la fin de l'insularité. J.M.G. Le Clézio : *Le Chercheur d'or* », *Critique : Revue Générale des Publications Françaises et Etrangères*, n° 462, nov. 1985, pp. 1106-1111.
- ACARLIOGLU Abdullatif, « L'espace dans *Le Chercheur d'or* de J.M.G. Le Clézio », *Frankofoni* (Ankara, Turquie), n° 14, 2002, pp. 175-190.
- ACHARD Maurice, « Le Clézio à *Apostrophes* », *Les Nouvelles Littéraires*, 25 sept. 1980, p. 24.
- ---, « Le Clézio et autres histoires : Le Clézio passe chaque hiver au Nouveau-Mexique, mais est toujours parmi nous... », in *Les Nouvelles Littéraires*, 16-23 mars 1978, p. 6.
- ADAMEIT Juliane, « Literatur als Zivilisationserbe und Dokumentation ? Jean-Marie Gustave Le Clézio auf der Suche nach dem Ursprung bei den Südamerikanischen Indianern », in *Franzosich Heute*, n° 26.1, mars 1995, pp. 34-37.

- ALBERT Christiane, « L'enfance chez J.M.G. Le Clézio : regard ou quête ? », in Elena REAL et Dolores JIMENEZ (dir.), *J.M.G. Le Clézio*, Valencia, Univ. de Valencia, 1992, pp. 199-204.
- ALBO Daniel, « Le Clézio “prof” de français à Bangkok », in *Le Figaro Littéraire*, 2 mai 1967, pp. 26-27.
- ALHAU Max, « Deux œuvres au miroir, ou écrire pour les enfants ? », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 201-210.
- ALMIRA Jacques, « L'amour comme découverte du monde », *Revue des Deux Mondes*, mai 1991, pp. 157-163.
- ALSTADT Marie, « Ainsi parlait la voix des ancêtres », in *Lire*, mars 2003, <<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=44282/idTC=3/idR=218/idG=3>>, (2007).\*
- ALTHEN Gabrielle, « Narration et contemplation dans le roman de J.M.G. Le Clézio », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 129-145.
- AMAR Ruth, « Du regard autre et de la solitude dans l'œuvre leclézienne », *Lettres Romanes*, n° 55.3-4, oct.-nov. 2001, pp. 309-318.
- ---, « Le récit leclézien, ou l'écriture du vide », in *Australian Journal of French Studies*, n° 41.1, janv.-mars 2004, pp. 26-36.
- AMETTE Jacques-Pierre, « La médecine de J.M.G. Le Clézio », in *Nouvelle Revue Française*, n° 277, janv. 1972, pp. 78-80.
- ANDERSON Alison, « Translating J.M.G. Le Clézio », in *World Literature Today*, n° 71.4, automne 1997, pp. 695-702.
- ANDREEV L., « Die französische Literatur der siebziger Jahre », in *Kunst und Literatur*, n° 30, 4 avr. 1982, pp. 407-428.
- ANDRIES Marc, « De zondvloed van Le Clézio », in *De Nieuwe Stem*, n° 21, 1966, pp. 563-565.
- ANEX Georges, « J.M.G. Le Clézio : *Le Procès-Verbal* », in *Nouvelle Revue Française*, n° 132, déc. 1963, pp. 1106-1108.
- ARDELLI Ewelina, « L'enfant dans ses rapports avec la société et la nature d'après les nouvelles “Mondo et autres histoires” de J.M.G. Le Clézio », in *Site, non officiel, dédié à l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio*, <<http://www.lettresfrançaises.umk.pl/clezio.htm>>, (2007).\*
- AREND-SCHWARZ Elizabeth, « Le Clézio, *Le Chercheur d'or – Goldsucher* anno 1985 », in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 13, 1989, pp. 381-400.

- ARGAND Catherine, « Les métamorphoses d'un Niçois », in *Lire*, nov. 1994, pp. 24-24.
- ARMEL Alette, « L'écriture comme trace d'enfance », in *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 56-58.
- ARRAEZ LLBREGAT José Luis, « Autour de J.M.G. Le Clézio et de l'art », in *Anales de Filologia Francesa*, n° 8, 1997, pp. 17-28.
- ASTIER Colette, « Hai, entre fin et renouveau d'un langage », in Gwenhaël PONNAU (dir.), *Fin de siècle : terme, évolution, révolution ?*, France, Univ. du Mirail, 1989, pp. 649-656.
- AURIAC Yvette, « La ville au bord de la mer », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35f.html>>, (2007).\*
- BARJON Louis, « Les romans : *Le Procès-Verbal* ; *La Bête quaternaire* », in *Etudes*, n° 330, mars 1964, pp. 375-383.
- BARRAULT Jean-Michel, « 1980: Désert par J.M.G. Le Clézio », in *Lire*, nov. 2005, <<http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=49317/idTC=15/idR=200/idG=3>>, (2007).\*
- BATTESTINI Simon, « Crossing the Borders : the "Children's Books" of Michel Tournier and Jean-Marie G. Le Clézio », in *Lion and the Unicorn*, n° 22.1, janv. 1998, pp. 44-69.
- ---, « L'enfant-dieu dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », in *Iris*, n° 23, été 2002, pp. 203-215.
- ---, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfant de Rachid Boudjedra, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio », in Sandra L. BECKETT, Leslie BOLDT-IRONS et Alain BAUDOT (dir.), *Exilés, marginaux et parias dans la littérature francophone*, Toronto, GREF, 1994, pp. 149-159.
- ---, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : écrire pour être du côté des enfants », in Sandra L. BECKETT, *De Grands Romanciers écrivent pour les enfants*, Canada / France, PUM / ELLUG, 1997, pp. 195-246.
- ---, « Le Clézio : l'invention d'Onitsha et la construction de soi », in Joseph BRAMI, Madeleine COTTENET-HAGE et Pierre VERDAGUER, *Regards sur la France des années 1980 : le roman*, Saratoga, Anma Libri, 1994, pp. 195-202.

- BECKETT Sandra L. et BOLDT-IRONS Leslie, « Introduction », in Sandra L. BECKETT, Leslie BOLDT-IRONS et Alain BAUDOT (dir.), *Exilés, marginaux et parias dans la littérature francophone*, Toronto, GREF, 1994, pp. 1-11.\*
- BECKMANN Heinz, « Die Frau in der Modernen Literatur », in *Zeitwende*, n° 42, 1971, pp. 194-201.
- BEEK Geert van, « J.M.G. Le Clézio, *Het proces-verbaal* », in *Raam*, n° 17, 1965, pp. 67-69.
- BENJELLOUN Mohamed, « De quelques figures du temps dans *Le Déluge* de J.-M.G. Le Clézio », in *Site, non officiel, dédié à l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio*, <<http://perso.orange.fr/darreau.com/leclezio/deluge.pdf>>, (2007).\*
- BEN JELLOUN Tahar, « Le Clézio et Goytisoló : la question palestinienne », in *Le Monde des Livres*, 28 oct. 1988, p. 31.
- BENOIT Claude, « Les secrets du regard », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 77-81.
- ---, « L'étrangeté et la différence dans les contes de J.M.G. Le Clézio », in Elena REAL et Dolores JIMENEZ (dir.), *J.M.G. Le Clézio*, Valencia, Univ. de Valencia, 1992, pp. 179-186.
- BEN RHAÏEM Henda, « *Désert* de J.M.G Le Clézio ou la vision d'un monde accordé », in Hédia ABDELKEFI (dir.), *La Représentation du désert*, Sfax, Association Joussour Ettawassol, 2002, pp. 225-232.\*
- BERGFELDER-BOOS Gabriele et MELDE Wilma, « Le Clézio, *La Grande Vie* : initiation à la lecture d'une nouvelle », in *Der Fremdsprachliche Unterricht*, n° 27.12, août 1992, pp. 22-28.
- BERMUDEZ MEDINA Dolores, « L'habitude cartographique », in Elena REAL et Dolores JIMENEZ (dir.), *J.M.G. Le Clézio*, Valencia, Univ. de Valencia, 1992, pp. 39-44.
- BERSANI Jacques, « Le Clézio sismographe », in *Critique : Revue Générale des Publications Françaises et Etrangères*, n° 238, mars 1967, pp. 311-321.
- ---, « Mythes et motivations chez Le Clézio, Tournier, Yourcenar », in *Ecrits du Canada Français*, n° 56, 1985, pp. 43-55.
- ---, « Sagesse de Le Clézio », in *Nouvelle Revue Française*, n° 15.175, juill. 1967, pp. 110-115.
- BERTHIAUME André, « Le Clézio aujourd'hui », in *Liberté*, n° 24.144, déc. 1982, pp. 96-100.

- BERTON Lucie, « Les romans du cycle des villes dans l'œuvre de Le Clézio : ébauche d'une réflexion sur l'homme dans la ville, la micromanie », in *Acta Romanica*, n° 19, 1999, pp. 117-125.
- BERTRAND Denis, « La transparence d'un texte : exercice de lecture sémiotique », in *Les Français dans le Monde*, fév.-mars 1988, pp. 81-95.
- BEVERNIS Christia, « Rückker zur Sinnproduktion und Lesbarkeit : Michel Tournier – Le Clézio », in *Beiträge zur Romanischen Philologie*, n° 26, 1986, pp. 179-184.
- ---, « Zum Bild des Menschen im französischen Gegenwartsroman, Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio, Georges Perec, Schreibweisen und sehweisen », in *Weimarer Beiträge*, n° 31.10, 1985.
- BIEKER Sybille, « J.M.G. Le Clézio », in *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, n° 12, avr. 1987, pp. 1-14.
- BIENEK Horst, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : Das Protokoll », in *Neue Rundschau*, n° 76.4, 1965, pp. 698-700.
- BIGONGIARI Piero, « Le Clézio o la secrezione delle cose », in Jean-Marie D'HEUR et Armand NIVELLE, *Autour de Paul Gérardy. Médiateur & méditations littéraires et artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique et la France*, Liège, Heur & Nivelles, 1984, pp. 201-209.
- ---, « Le Clézio tra Le Procès-Verbal e La Fièvre », in *L'Approdo Letterario*, n° 30, avr.-juin 1965, pp. 96-101.
- Bivona Roasli, « Vox clamantis in deserto. Typologies de dialogue dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio », in Hédia ABDELKEFI (dir.), *La Représentation du désert*, Sfax, Association Joussour Ettawassol, 2002.\*
- BLOT Jean, « Le roman et son langage », *Nouvelle Revue Française*, n° 198, 1 juin 1969, pp. 1155-1163.
- BLÜMEL Adolf, « Auf dem Weg zur Syntax des Computers, Parataxe und Simultaneität bei Le Clézio », in Brigitte WINKLEHNER, *Literatur und Wissenschaft, Begegnung und Integration, Festschrift für Rudolf Baehr*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1987, pp. 231-243.
- ---, « Jetzt ist es Zeit, nach Rückwärts zu fliehen : das Thema der Flucht bei Le Clézio », in *Die Neuren Spachen*, n° 3, sept. 1969, pp. 149-159.



- ---, « Faire de l'art en voulant faire de la science... Zu Le Clézio, *La Fièvre* », in *Die Neuren Spachen*, n° 18, mars 1973, pp. 438-449.
- BÖGGLID Bente, « En Analyse af Le Clézio's roman *Le Chercheur d'or* », in *(Pré)Publications*, n° 108, sept. 1969, pp. 438-449.
- BONHOMME Béatrice, « Espace et paysage méditerranéens dans les textes de Le Clézio », in *Cahiers de narratologie*, n° 9, Université de Nice Sophia Antipolis, 1999, pp. 9-31.
- BONNEFOY Claude, « L'amour qui n'est plus au rendez-vous », in *Arts & Loisirs*, n° 78, 22-28 mars 1967, pp. 14-16.
- ---, « J.M.G. Le Clézio », in Jacques MAJAL (dir.), *Littérature de notre temps* (vol. 3), Paris, Castermann, 1977, pp. 133-136.
- ---, « Novalis en grand indien blanc », in *Les Nouvelles Littéraires*, 16 mars 1978.
- BONNEFOY Yves, « Le reflet de notre monde », in *Les Nouvelles Littéraires*, 2337, avril 1973, p. 5.\*
- BOREL Jacques, « Déshumanisation de la littérature », in *Nouvelle Revue Française*, n° 177, sept. 1967, pp. 397-419.
- BORGOMANO Madeleine, « Le jeu avec le genre chez Duras, Sarraute et Le Clézio », in Jean BESSIERE et Gilles PHILIPPE (dir.), *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Champion, 1999, pp. 141-151.
- ---, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », in Marie-Christine GOMEZ-GERAUD et Philippe ANTOINE (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, PU de la Sorbonne, 2001, pp. 183-190.
- ---, « La lumière dans l'univers romanesque de Le Clézio », in Pierre THIBAUD (dir.), *La Pensée, la trace. Mélange à la mémoire de Simon Lantiéri*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 209-225.
- ---, « Le Maroc de Le Clézio : un Maroc fantôme ? », in Fabrice PARISOT (dir.), *Hommage à Gérard Lavergne*, France, Univ. Nice Sophia Antipolis, 2000, pp. 45-58.
- ---, « *Onitsha*, de J.M.G. Le Clézio, ou l'Afrique perdue », in Régis ANTOINE (dir.), *Carrefour de Cultures*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, pp. 243-251.\*
- ---, « *La Quarantaine* de Le Clézio et le vertige intertextuel », in *Cahiers de Narratologie*, n° 13 « Nouvelles approches de l'intertextualité », Université de

- Nice Sophia Antipolis, 2001, pp. 199-211 ; Revel@Nice, <<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=317>>, (2006).\*
- ---, « Rencontres dans les romans de J.M.G. Le Clézio, et spécialement *Etoile errante* : utopie diégétique, réalité textuelle », in Juliette FRÖLICH (dir.), *Point de rencontre : le roman* (vol. 1), Oslo, The Research Council of Norway, 1995.
  - ---, « La stratégie de l'araignée : hors texte et dissémination », in Jacqueline LEVI-VALENSI, Piroska SEBE-MADACSY et Kálmán BENE (dir.), *Nouvelles tendances en littérature comparée* (vol. 2), Hongrie, Juhasz Gyula Tanarképző Főiskola, 1996, pp. 27-33.
  - ---, « Sur un roman-essai de Kundera et un essai-roman de Le Clézio », in Gilles PHILLIPE (dir.), *Récits de la pensée*, Paris, SEDES, 2000, pp. 353-360.
  - ---, « Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio : *Désert, Onitsha, Etoile errante, La Quarantaine* », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997, p. 10 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35b.html>>, (2007).\*
  - ---, « Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAULT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 19-30.
  - BOTT François, « Un regard absolument neuf », in *L'Express*, 21-27 mars, 1966, pp. 102-103.
  - BOYER Régis, « Romans actuels, œuvres de recherche et de cri », in *Le Français dans le Monde*, avr.-mai 1967, pp. 6-13.
  - BREE Germaine, « The Fabulous World of J.M.G. Le Clézio », in Gene H. BELL-VILLADA, Antonio GIMENEZ et George PISTORIUS (dir.), *From Dante to Garcia Marquez*, Williamstown, Williams College, 1987, pp. 349-359.
  - BROOKS Peter, « The Pleasure Principale », in *Partisan Review*, n° 33, 1966, pp. 128-132.
  - BROWN John L., « A New Book of Flights : Immigration and Displacement in J.M.G. Le Clézio's *Poisson d'or* », in *World Literature Today*, n° 71.4, autumn 1997, pp. 731-734.
  - BUISINE Alain, « Effacements », in *Sud*, n° 86-86, 1989, pp. 95-109 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35h.html>>, (2005).\*

- CAAMAÑO Piñeiro et ANGELES Maria, « La parole et le silence », in Elena REAL et Dolores JIMENEZ (dir.), *J.M.G. Le Clézio*, Valencia, Univ. de Valencia, 1992, pp. 75-79.
- CADOREL Raymond, « Le Mexique dans l'œuvre de Le Clézio », in *Récifs*, n° 7, 1985, pp. 63-91.
- CAGNON Maurice, « J.M.G. Le Clézio : l'impossible vérité de la fiction », in *Critique : Revue Générale des Publications Françaises et Etrangères*, n° 297, fév. 1972, pp. 158-164.
- ---, « J.M.G. Le Clézio : the Genesis of Writing », in *Language and Style*, n° 5, 1972, pp. 221-227.
- ---, « Ethique et esthétique dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle », in *The French Review*, n° 54.2, 1980, pp. 348-349.\*
- CAGNON Maurice et SMITH Stephen, « J.M.G. Le Clézio : Fiction's Double Bind », in Raymond FEDERMAN (dir.), *Surfiction : Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 215-226.
- ---, « Le Clézio taoist Vision », in *The French Review*, n° 74.6, printemps 1974, pp. 245-252.
- ---, « Mors et anima : la dialectique du paradoxe possible », in *Revue du Pacifique*, n° 1, printemps 1975, pp. 33-42.
- ---, « "Martin" : a Portrait of the Artist as a Young Hydrocephalic », in *International Fiction Review*, n° 1, janv. 1975, pp. 64-67.
- CAMPI DE CASTRO Nancy, « Rio and Le Clézio : a Quantitative Study », in *Analecta Husserliana*, n° 57, 1998, pp. 273-297.
- CANCIO MARTINS Maria de Lourdes, « Voyage et magie de la fiction chez Saramago et Le Clézio : *La Quarantaine* et *A jangada de pedra* », in Maria ALZIRO SEIXO (dir.), *Travel Writing and Cultural Memory*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 161-167.
- CANON Pierre, « Yourcenar, Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio, Claude Simon : différents aspects de la prose contemporaine française », in *Mentor*, n° 7-8, 1986, pp. 20-37.
- CANSIGNO GUTIERREZ Yvonne, « J.M.G. Le Clézio y su creación literaria en México », in Rosaura HERNANDEZ MONROY, Manuel F. MEDINA et Javier DURAN (dir.), *Las miradas de la crítica : los discursos de la cultura hoy*, Mexique, Univ. Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, 2001, pp. 171-178.

- ---, « Las traducciones sagradas de J.M.G. Le Clézio en México », in *Palabra y el Hombre*, n° 121, janv.-mars 2002, pp. 53-67.
- ---, « Búsqueda, pureza e identidad : ecos de un escritor contemporáneo », in Rosaura HERNANDEZ MONROY et Manuel F. MEDINA (dir.), *La seducción de la escritura : los discursos de la cultura hoy*, Mexique, Univ. Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, 1997, pp. 328-334.
- ---, « Personajes femeninos en la narrativa de J.M.G. Le Clézio », in Silvia ELGUEA VEJAR (dir.), *La otredad : los discursos de la cultura hoy*, Mexique, Univ. Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, 1997, pp. 269-274.
- CANSIGNO GUTIERREZ Yvonne et Humbelina Loyden, « Metamorfosis de la imagen de la mujer del siglo XIX al XX », in Javier DURAN, Rosaura HERNANDEZ MONROY et Manuel F. MEDINA (dir.), *Pensamiento y crítica : los discursos de la cultura hoy*, US / Mexique, East Lansing / Centro de Cultura Casa Lamm, 2000, pp. 369-288.
- CARTANO Tony, « J.M.G. Le Clézio », in *Dictionnaire de littérature française contemporaine*, Paris, J.P. Delarge, 1977, pp. 200-203.
- CASSIERE Jacqueline, « Le jardin, lieu mythique chez Le Clézio », in *Iris*, n° 13, 1993, pp. 189-203.
- CAVALLERO Claude, « Land of the Sea : le pays de la merde J.M.G. Le Clézio », in *L'Information Littéraire*, n° 45.5, 1993, pp. 35-40.
- ---, « D'un roman polyphonique, Le Clézio », in *Littérature*, n° 92, déc. 1993, pp. 52-59.
- ---, « Sur les traces de J.M.G. Le Clézio », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAULT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 31-41.
- ---, « J.M.G. Le Clézio : le voyage vers l'origine », in *French Studies in Southern Africa*, n° 34, 2005, pp. 31-43.
- ---, « J.-M. G. Le Clézio ou l'écriture transitive », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, n° 20.2, automne 2005, pp. 17-29.\*
- CELIS Raphaël, « Pour une poétique du silence : M. Merleau-Ponty et Le Clézio », in Bruno CURATOLO (dir.), *Les Ecrivains et leurs lectures philosophiques. Le Chant de Minerve*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 187-204.
- CHEREAU-BŒUF Sylvie, « Approches de l'imaginaire leclézien au travers du Procès-Verbal », in *Recherches sur l'imaginaire*, n° 10, 1983, pp. 147-152.

- CHUNG Ook, « Les noces d'un éléphant et d'une colombe », in *Liberté*, n° 36.211, fév. 1994, pp. 221-229.
- CLAVAREAU Agnès, « Lecture mythique de Désert de J.M.G. Le Clézio », in *Recherches sur l'imaginaire*, n° 13, n° 15, 1985, pp. 395-412.
- CLERC Jeanne-Marie, « Le cinéma et les images modernes dans *Le Procès-Verbal* », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 47-58.
- CLOUART Henri, « Le Clézio, Le Livre des fuites », in *Revue des Deux Mondes*, juill.-sept. 1969, pp. 126-133.
- CODACCI-PISANELLI Angiola, « Se in mezzo all'Atlantico una clandestina sexy... », in *L'Espresso*, 9 juill. 1999.
- COENEN-MENNEMEIER Brigitta, « Kind und Kosmos : J.M.G. Le Clézio als Gescichtenerzähler », in *Die Neueren Sprachen*, n° 83, avr. 1984, pp. 122-145.
- ---, « Le Clézio », in Wolf-Dieter LANGE (dir.), *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen 2*, Tübingen, Narr, 1985.
- CORTANZE Gérard de, « A lire sur Le Clézio », in *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, p. 62.
- ---, « “Le Clézio est hanté par la vie et par les gens”, un entretien avec Jean Grosjean », in *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 51-53.\*
- ---, « J.M.G. Le Clézio : la révolution des âmes », in *Magazine Littéraire*, n° 418, mars 2003, pp. 66-69.
- ---, « J.M.G. Le Clézio : “Mon père l'Africain” », in *Magazine Littéraire*, n° 430, avr. 2004, pp. 68-70.
- ---, « Une littérature de l'envahissement », in *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 18-35.
- CRONEL Hervé, « Le Rêve mexicain ou la “pensée interrompue ” », in *Nouvelle Revue Française*, n° 432, janv. 1989, pp. 90-92.
- CROPPER Corry L., « Le Clézio's Children : Intertextuality and Writing in *Mondo et autres histoires* », in *Neophilologus*, n° 89.1, janv. 2005, pp. 41-48.
- DAHL Birgit, « Faut-il brûler Hyperpolis ? Le Clézio, *Les Géants* », in *(Pré)Publications*, n° 5, oct. 1973, pp. 3-10.
- D'ANGELI Dina, « L'entreprise romanesque de Le Clézio », in *Culture Française*, sept.-oct. 1972, pp. 279-282.
- ---, « Le “Nouveau Roman ” et la tradition romanesque », in *Culture Française*, janv.-fév. 1964, pp. 27-32.

- D'ANS André Marcel, « Vision d'avant l'écrit », in *La Quinzaine Littéraire*, déc. 1997.\*
- DEJEAN DE LA BATIE Bernadette, « Désert de J.M.G. Le Clézio : roman hybride, roman de l'hybridité », in *French Cultural Studies*, n° 7.2, juin 1996, pp. 163-178.
- DELCOURT Xavier, « Le Clézio et l'or du temps », in *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 oct. 1988, pp. 6-7.
- DELORME M.L., « J.M.G. Le Clézio, le roman de l'utopie », in *Magazine Littéraire*, n° 450, déc. 2006, pp. 68-69.\*
- DENOMMEE Odette, « Vision et narration dans *Le Chercheur d'or* », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 69-77.
- DESHAIES Nathalie, « Parcours de l'imagination de Le Clézio dans *Le Chercheur d'or* », in *Recherches sur l'Imaginaire*, n° 23, 1992, pp. 335-357.
- DEVILLA Lorenzo, « Autobiographie et fiction : l'élément autobiographique dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio », in *Confronto Letterario*, n° 18.35, nov. 2001, pp. 171-195.
- ---, « Le Clézio en(quête) : de l'autobiographie au mythe, les étapes d'une écriture fictionnelle », in *Confronto Letterario*, n° 20.39, 2003, pp. 107-132.
- DEY Tarcis, « J.M.G. Le Clézio : *Le Chercheur d'or* », in *Nouvelle Revue Française*, n° 388, mai 1985, pp. 77-83.
- DHAINAUT Pierre, « Le Clézio et *L'Extase matérielle* », in *Cahier Internationaux de Symbolisme*, n° 14, 1967, pp. 88-89.
- DI SCANNO Teresa, « Angoisse individuelle et sentiment océanique dans *L'Extase matérielle* de Le Clézio », in *Letterature*, n° 2, 1979, pp. 111-133.
- ---, « Le mécanique, l'inhumain et le fantastique dans *Le Géants* de Le Clézio », in *Bolletino dell'Instituto di Lingue Estere*, n° 11, 1978, pp. 141-152.
- ---, « *La Montagne du dieu vivant* de Le Clézio : récit initiatique », in *Letterature*, n° 4, 1981, pp. 79-102.
- DOMANGE Simone, « La quête du désert », in *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 44-46.
- DONADEY Anne, « Between Amnesia and Anamnesis : Re-Membering the Fractures of Colonial History », in *Studies in Twentieth Century Literature*, n° 23.1, hiver 1999, pp. 111-116.

- DORMOY Nadine, « J.M.G. Le Clézio ou la transcendance de l'instant », in *Dalhousie French Studies*, n° 19, automne-hiver 1990, pp. 85-95.
- ---, « Jean-Marie Gustave Le Clézio (1940- ) », in Alba AMOIA et Bettina L. KNAPP, *Multicultural Writers since since 1945 : an A to Z guide*, EU, Greenwood, 2004, pp. 314-318.
- DORO Paul-Henri, « La mer retrouvée », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 147-148.
- DUGAST-PORTES Francine, « J.M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », in Jean PERROT, *Culture, texte et jeune lecteur*, France, PU de Nancy, 1993, pp. 143-152.
- ---, « J.M.G. Le Clézio ou l'émergence de la parabole », in *Revue des Science Humaines*, n° 95, janv.-mars 1991, pp. 147-166.
- DUPUY Catherine, « Dictera, dictera pas ? A propos d'un texte de J.M.G. Le Clézio support de dictée », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35k.html>>, (2007).\*
- DURAND Annick, « Onitsha de Le Clézio. L'Afrique coloniale comme espace textuel privilégié », in *Etudes Romanes*, n° 14, 1998, pp. 3-18.
- DUTTON Jacqueline Louise, « Du paradis à l'utopie, ou le rêve atavique de Le Clézio », in *Essay in French Literature*, n° 36-36, nov. 1998-1999, pp. 206-217.
- ---, « Jazz Routes or the Roots of Jazz Music as Meaning in Le Clézio's *Poisson d'or* », in *Nottingham French Studies*, n° 43.1, printemps 2004, pp. 108-116.
- ENGLISH Jeri, « “Naja Naja mérite bien son nom” : une altérité intertextuelle entre *Nadja* et *Voyage de l'autre côté* », in Kirsty BELL, Tamara EL-HOSS, Christiana IONESCU, Sandrina JOSEPH et Linda NESS (dir.), *Métamorphoses : réflexions critiques sur la littérature, la langue et le cinéma*, Toronto, Paratexte, 2002, pp. 73-81.
- EVRARD Franck, « *La Ronde et autres faits divers*. Du fait divers journalistique à l'éthique de l'écriture », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35d.html>>, (2007).\*
- EZINE Jean-Louis, « Un désert propre. Le Clézio, absent de notre monde, ne répond plus de rien... », in *Les Nouvelles Littéraires*, 16-23 mars 1978, p. 7.
- FANCHIN Gérard, « Le discours littéraire : finalité esthétique et visée pragmatique », in *French Studies in Southern Africa*, n° 31, 2002, pp. 16-26.

- FAVERANZI TILLI Emanuela, « *Onitsha*, romanzo iniziatico di Le Clézio », in *Letterature*, n° 18, 1995, pp. 157-173.
- FAVRE Yves-Alain, « Le Clézio, l'expérience du cosmos et l'écriture », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 167-180.
- FAYET Odile, « Image, mystique et magie dans L'Inconnu sur la terre », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 187-199.
- FERRARA Lise et CAGNON Maurice, « Le Clézio et Ducharme : le savoir affectif de Naja Naja et Bérénice », in *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique*, New York, 1984-1985, pp. 133-144.
- FERRAO Alessandra, « Espaces réels, espaces rêvés dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio », in Kamir R. ISSUR et Vinesc Y. HOOKOOMSING (dir.), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, France / Maurice, Karthala / Presses Universitaires de Maurice, 2001, pp. 485-495.\*
- FILLON Alexandre, « Le Pays hors du temps », in *Lire*, fév. 2006, <<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=49596/idTC=3/idR=218/idG=3>>, (2007).\*
- FLAD Bärbel, « Kritik un Markt französischer Literatur aus Sicht eines Publikumsverlags », in Fritz NIES (dir.), *Literaturimport und Literaturkritik, das Beispiel Frankreich*, Tübingen, Narr, 1996, pp. 38-47.
- FLEUTIAUX Pierrette, « Le Clézio », in *Roman*, n° 16, sept. 1986, pp. 21-24.\*
- FORRESTER Viviane, « Le grand blond avec ses mots », in *Le Nouvel Observateur*, 10-16 fév. 1975, pp. 50-51.
- FOUCAULT Michel, « Le langage de l'espace », in *Critique : Revue Générale des Publications Françaises et étrangères*, n° 203, avr. 1964, pp. 378-382.
- FRANZ Alain, « Le Clézio à travers la presse », in *Romance Notes*, n° 18, autumn 1977), pp. 18-22.
- GAMARRA Pierre, « Fiction et réalité », in *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, n° 801-802, janv.-fév. 1996, pp. 193-199.
- ---, « L'Histoire, le roman, l'histoire... », in *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, n° 760-761, août-sept. 1996, pp. 165-167.
- GANAPATHY-DORE Geetha, « Total Fiction : Biography in Ondaatje and Le Clézio », in Marta DVORAK (dir.), *La Création bibliographique / Bibliographical Creation*, France, PU de Rennes, 1997, pp. 119-126.



- GANCHEVA Vera, « Prikazki ot khiliada i edin den : za tvorchestvoto na Zh.M.G. Lo Klezio », in *Literaturen Front*, n° 38.47, 25 nov. 1982, p. 3 ; n° 38.48, 2 déc. 1982, p. 2.
- GARCIN Jérôme, « Le Clézio victime d'une cabale », in *L'Événement du Jeudi*, 22-28 déc. 1988, pp. 96-98.
- GARS DAL Lotte, RANDBÖLL PEDERSEN Morten et SÖRENSEN Mimi, « Le mythe littéraire et la coloration mythique selon Le Clézio », in *(Pré)Publications*, n° 181, mars 2001, pp. 20-28.
- GASCOIGNE David, « Entre les géométries et le jungle : quelques espaces du moi dans *Le Procès-Verbal* de J.M.G. Le Clézio », in David GASCOIGNE (dir.), *Le Moi & ses espaces. Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Franc, PU de Caen, 1997, pp. 59-76.
- GIRAUD François, « Le Clézio ou le Mexique de nos rêves », in *Esprit*, n° 145, déc. 1988, pp. 169-172.
- GRANDE Felix, « J.M.G. Le Clézio : *El Atastado* », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 182, fév. 1965, pp. 452-458.
- GROSEREY Alain, « L'Amérindien et nous », in *Recherches sur l'Imaginaire*, n° 25, 1994, pp. 73-97.
- ---, « *L'Inconnu sur la terre* de J.M.G. Le Clézio : un chemin vers nos origines », in *Recherches sur l'Imaginaire*, n° 15, 1986, pp. 326-363.
- GRISOLIA Michel, « Le grand blond aux semelles de vent », in *Lire*, n° 342, avr. 2004, p. 101 ; <http://www.lire.fr/critique.asp/idC=46597/idTC=3/idR=218/idG=3>, (2007).\*
- GUERRERO ALFONSO Maria Luisa, « Lo trágico en un relato de Le Clézio, *La Ronde* », in *Thélème*, n° 3, 1998, pp. 161-170.
- HARDON-PLANTA Deta, « Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, "O Voleur, voleur, quelle vie est la tienne ? " et "David ?" », in *Der Fremdsprachliche Unterricht*, n° 34.44, avr. 2002, pp. 13-17.
- HAGHEBAERT Elisabeth, « Sur trois notes », in *Urgences*, n° 31, mars 1991, pp. 44-55.
- HAROCHE Charles, « J.M.G. Le Clézio en quête de l'homme à venir », in *Cahiers du Communisme*, n° 2, fév. 1983, pp. 108-116.
- HART Helen, « Jean-Marie Gustave Le Clézio », in Wolf-Dieter LANGE (dir.), *Französische Literatur des 20 Jahrhunderts, Gestalten und Tendenzen, Zur*

- Erinnerung an Ernst Robert Curtius*, Bonn, Verlag Herbert Grundmann, 1986, pp. 410-26.
- HERVE Louissette, « *Terra amata*, J.M.G. Le Clézio », in *Recherches sur l'Imaginaire*, n° 8, 1982, pp. 169-173.
  - HOLZBERG Ruth, « Beckett et Le Clézio : la chaîne sado-masochiste et le monologue scripteur », in *Modern Language Studies*, n° 10.1, hiver 1979-1980, pp. 60-68.
  - ---, « Le Clézio et le voyage linguistique vers "l'extase" », in *Bulletin de la Société des Professeurs de Français en Amérique*, New York, 1976, pp. 89-105.
  - IMBERT Jean-Phillipe, « J.M.G. Le Clézio, Writer of Exile : A Traitment of Childwood and Exile in *Désert* and *Etoile errante* », in Anthony COULSON et Eda SAGARRA (dir.), *Exiles and Migrants : Crossing Thresholds in European Culture and Socity*, Angleterre, Sussex Academic, 1997, pp. 201-211.
  - ---, « Nouvelles et textes brefs de Le Clézio : vers une écriture du silence », in Johnnie GRATTON et Jean-Philippe IMBERT (dir.), *La Nouvelle, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmatta, 1998, pp. 309-317.
  - ---, « De la mystification des genres à la mythologie du récit : *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* », in Johnnie GRATTON et Jean-Philippe IMBERT (dir.), *La Nouvelle, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 123-132.
  - ISSUR Kumari R., « Multilinguisme, intertextualité et interculturalité dans la littérature mauricienne. Le cas de M.-T. Humbert, A. Devi, et J.-M.G. Le Clézio », in *Ecrire en langue étrangère. Interférences de langues et cultures dans le monde francophone*, France (Réunion), Nota bene (Les Cahiers du CRELIA), 2003, pp. 339-355.\*
  - ITTERBEEK Eugene van, « J.M.G. Le Clézio Schrijven : een strijd op leven en dood », in *Streven*, n° 8, mai 1967, pp. 774-782.
  - ---, « Schijven en zijn bij Le Clézio », in *Dietsche Warande en Belfort*, n° 110, sept. 1965, pp. 523-528.
  - ---, « Woord en leven bij Le Clézio », in *Dietsche Warande en Belfort*, n° 114, 1969, pp. 613-622.
  - JEAN Raymond, « L'univers biologique de J.M.G. Le Clézio », in *Cahiers du Sud*, n° 382, mai-juill. 1965, pp. 285-288.

- JOFFROY Pierre, « Ce beau jeune homme qui vient de Nice... », in *Paris Match*, 30 nov. 1963, pp. 46-55.
- JOHNSON Patricia J., « Adam Pollo and the Greek Connection : the Mythological Dimensions of Le Clézio's *Procès-Verbal* », in *Classical and Modern Literature*, n° 4.1, automne 1983, pp. 5-14.
- ---, « J.M.G. Le Clézio : *L'Inconnu sur la terre, Mondo et autres histoires* », in *The French Review*, n° 53.1, oct. 1979, pp. 153-155.
- JOLLIN-BERTOCCHI Sophie (JOLLIN Sophie), « From the Renaudot Prize to the Puterbaugh Conference : the Reception of J.M.G. Le Clézio », in *World Literature Today*, n° 71.4, automne 1983, pp. 735-740.
- ---, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 143-159.
- ---, « J.M.G. Le Clézio ou l'écriture familière », in *Nottingham French Studies*, n° 41.1, printemps 2002, pp. 80-88.
- ---, « La Bible chez Le Clézio : références et réécriture », in Olivier MILLET (dir.), *Bible et littérature*, Paris, Champion, 2003, pp. 221-230.\*
- JORDY Jean, « La Ronde : le fait divers comme parcours initiatique et tragédie », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35e.html>>, (2007).\*
- JORGENSEN Catherine, « Le Rêve mexicain de J.M.G. Le Clézio. Pour un travail en classe de première – sujet type 1 », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35o.html>>, (2007).\*
- KARCHER Günter, « Le Procès-Verbal », in Wolfgang von EINSEIDEL et Gert WOERNER, *Kindlers Literatur Lexikon*, Zürich, Werke, 1969, pp. 50-55.
- KASTBERG SJÖBLOM Margareta, « Le choix de la lemmatisation : différentes méthodes appliquées à un même corpus », in Annie MORIN et Pascale SEBILLOT, *JADT 2002. 6<sup>e</sup> Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*, France, IRISA / INRIA, 2002, pp. 391-402.
- ---, « La distance lexicale dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, proximité et éloignement », in *Corpus*, n° 2, déc. 2003, pp. 71-94.

- ---, « Les récits intercalés dans les romans de J.M.G. Le Clézio : une approche lexicométrique », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 43-61.
- KASTBERG SJÖBLOM Margareta et BRUNET Etienne, « La thématique : essai de repérage automatique dans l'œuvre d'un écrivain », in Martin RAJMAN et Jean-Cédric CHAPPELIER, *JADT 2000. 5<sup>e</sup> Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*, Suisse, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2000, pp. 457-466.
- KERCKHOFF Annette Suzanne, « Le jeu de la signification dans *Le Procès-Verbal* de Le Clézio », in *Protée*, n° 20.2, printemps 1992, pp. 97-103.
- KERN Catherine, « J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'Afrique », in *Semen*, n° 18, 2004 ; <<http://semen.revues.org/document2250.html>>, (2007).\*
- KHALIL Sophia, « La quête de l'"ailleurs" dans *Désert* et *Onitsha* de Le Clézio », in Mounir LAOUYEN (dir.), *Cahiers de recherches du CRLMC : « Perceptions et réalisations du moi »*, France, PU de Clermont-Ferrand, 2002, pp. 63-70.
- KIMMINICH Eva, « "Laisser parler l'autre" : aspects ethnographiques et ethnocritiques dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », in Joseph JURT, *Littérature et ethnologie*, Allemagne, Frankreich Zentrum, 2003, pp. 89-102.
- KNABE Peter-Eckhard, « Argo am Südhimmel : Mythokritische Lektüre des Romans *Le Chercheur d'or* (1985) von J.M.G. Le Clézio », in Thomas BREMER et Jochen HEYMANN (dir.), *Sehnsuchtsorte*, Tübingen, Stauffenburg, 1999, pp. 391-402.
- KNAPP Bettina L., « J.M.G. Le Clézio's *Désert* : the Myth of Transparency », in *World Literature Today*, n° 71.4, automne 1997, pp. 703-708.
- KRONEGGER Marlies, « From Profane Space to the Sacred Place or Center in *Désert* by Le Clézio : the Experience of Seeing, Hearing, Perceiving, Breathing rather than Thinking Space and Place », in *Analecta Husserliana*, n° 46, 1995, pp. 121-133.
- ---, « Night Calls for Dawn. Le Clézio and Michel Rio », in *Analecta Husserliana*, n° 57, 1998, pp. 267-271.
- KYLOUSEK Petr, « Les temps de J.M.G. Le Clézio », in *Etudes Romanes de Brno*, n° 24.15, 1994, pp. 19-34.
- KYRIA Pierre, « Dans le secret des créateurs », in *La Revue de Paris*, n° 9, sept. 1967, pp. 122-127.

- LA MOTHE Jacques, « L'autre extrémité du temps : une lecture de *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio », in Kamir R. ISSUR et Vinesc Y. HOOKOOMSING (dir.), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, France / Maurice, Karthala / Presses Universitaires de Maurice, 2001, pp. 209-223.
- LA ROCHEFOUCAULD Marthe de, « *Le Procès-Verbal* par J.M.G. Le Clézio », in *Réalités*, n° 214, nov. 1963, pp. 13-17.
- LABBE Michelle, « Rythme et oralité che J.M.G. Le Clézio : le langage des oiseaux », in Michel COLOT et Daniel DELAS (dir.), *Le Regard et la voix*, Paris, Univ. Paris 10, 1994, pp. 79-91.
- LAMBERT Hervé, « Fuite et nostalgie des origines », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 85-94.
- LAS VERGNAS Raymond, « Le lettres », in *Les Annales*, n° 159, janv. 1964, pp. 51-55.
- ---, « Voyageurs de l'espace et du rêve », in *Les Annales*, n° 175, mai 1965, pp. 53-57.
- LE CLEZIO Marguerite, « Langage ou réalité : la phénoménologie platonicienne de Le Clézio », in *The French Review*, n° 54.4, mars 1981, pp. 530-537.
- LE MARINEL Jacques, « de Le Clézio », in *Ecole des Lettres*, n° 133.6, 1 janv. 1992, pp. 33-46.
- LE TOUZE Philippe, « *La Guerre* de Le Clézio : esthétique d'un mythe, l'explosion du réel », in Jean BESSIERE (dir.), *Roman, réalités, réalismes*, Paris, PUF, 1989, pp. 235-243.
- LEANDOER Kristoffer, « Vår möjlighet att delta i universum », in *Svenska Dagbladet*, n° 17, juill. 1997.
- LEBRUN Michèle, « Images romanesques du Mexique au XX<sup>e</sup> siècle », in *Récifs*, n° 5, 1982, pp. 77-84.
- LEGER Thierry, « *La Nausée* en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 95-103.
- LEMOINE Marie-France, « *Le Chercheur d'or* : le mythe de la quête », in *Recherches sur l'imaginaire*, n° 15, 1985, pp. 365-383.

- LEROY Fabrice, « L'étendue et la filiation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio », in *Dalhousie French Studies*, n° 69, hiver 2004, pp. 91-100.
- LEUPOLD Eynar, « *Mondo* und *Oliver*, zum Textvergleich im Französischunterricht », in *Der Fremdsprachliche Unterricht*, n° 26.3, août 1992, pp. 41-44.
- LEWERS Daniel, « Les mots et l'extase », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 52-62.
- LEVY Karen D., « Elsewhere and Otherwise : Levinasian Eros and Ethics in Le Clézio's *La Quarantaine* », in *Orbis Litterarum*, n° 56.4, 2001, pp. 255-275.
- ---, « Intersected Pasts and Problematic Futures : Œdipal Conflicts and Legendary Catastrophe in J.M.G. Le Clézio's *Onitsha* and *Etoile errante* », in *International Fiction Review*, n° 25.1-2, 1998, pp. 36-49 ; <<http://www.lib.unb.ca/Texts/IFR/bin/get.cgi?directory=Vol.25/&filename=Levy.htm>>, (2007).\*
- LOVICHY Jacques, « J.M.G. Le Clézio dans le miroir mexicain », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 119-122.
- MARMIN Madeleine, « Roman... Ecriture tragique », in *Etudes Françaises*, n° 3, oct. 1965, pp. 101-106.
- MAROTIN François, « Sentiment et rêve de la politique », in *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 59-62.
- MARTINOIR Francine de, « J.M.G. Le Clézio : Désert », in *Nouvelle Revue Française*, n° 330-331, juill.-août 1980, pp. 211-214.
- MAUGIERE Bénédicte, « Le Mythe de Robinson revisité par Tournier et Le Clézio », in Kamir R. ISSUR et Vinesc Y. HOOKOOMSING (dir.), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, France / Maurice, Karthala / Presses Universitaires de Maurice, 2001, pp. 463-474.
- ---, « La philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine* », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 105-118.
- MAUGIERE Bénédicte et THIBAUT Bruno, « Le Clézio : La Francophonie et la question postcoloniale », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, n° 20.2, automne 2005, pp. 9-15.\*
- MAULPOIX Jean-Michel, « Deux hymnes de Le Clézio à la liberté vraie », 2001 ; <<http://www.maulpoix.net/clezio.html>>, (2005).

- ---, « Le poème de l'espérance et de misère », in *La Quinzaine Littéraire*, n° 362, 1-15 juin 1980, pp. 5-6.
- MAURY Pierre, « Un passeur pour l'ailleurs », in *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 54-57.
- MCALLISTER Elaine, « El sueño mexicano de J.M.G. Le Clézio », in *South Eastern Latin Americanist*, n° 43.3, hiver 2000, pp. 96-104.
- MEIJER GREINER Mechtil, « Jean-Marie Gustave Le Clézio », in *Kunst en Cultuur*, n° 22, fév. 1973, pp. 24-25.
- MEITINGER Serge, « Trois proses du désert : P. Loti, A. Memmi, J.M.G. Le Clézio », in J.-C. C. MARIMOUTOU (dir.), *Travaux et documents*, n° 6 & 7 « Le discours et ses sites. Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Michel Carayol », France (Réunion), Université de la Réunion, juin-oct. 1995, pp. 191-204.\*
- Meyer Jean, « L'initiation mexicaine », in *Magazine Littéraire*, n° 362, fév. 1998, pp. 36-39.
- MEZADE Jean-Paul, « Le voyage à rebours », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 149-154.
- MICHEL Jacqueline, « Epreuve du livre : réflexions sur *Etoile errante* de J.M.G. Le Clézio », in *Lettres Romanes*, n° 47.4, 1993, pp. 279-286.
- ---, « Une iconographie du silence dans les récits de Le Clézio », in *Corps Ecrit*, n° 12, 1984, pp. 175-184.
- MIGUET-OLLAGNIER Marie (MIGUET Marie), « Le pacte allégorique de Le Clézio, *Mondo et autres histoires, L'Inconnu sur la terre* », in *Corps Ecrit*, n° 18, juin 1986, pp. 115-122.
- MILLAT Anne, « Editorial », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35edt.html>>, (2007).\*
- ---, « *Etoile errante*, une histoire dans l'histoire », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35c.html>>, (2007).\*
- ---, « Etude de *Onitsha* de J.M.G. Le Clézio : en suivant le fleuve... », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35n.html>>, (2007).\*

- MILLER Robert Alvin, « Le malaise du sacré dans Onitsha et Pawana de J.-M.G. Le Clézio », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, n° 20.2, automne 2005, pp. 31-42.\*
- MORLINO Bernard, « Le fils soigne le père », in *Le Figaro Littéraire*, 1 avr. 2004, p. 4.\*
- MOTTE Warren, « Ten Fables of the Novel in French of the 1990s », in *World Literature Today*, n° 75.3-4, été 2001, pp. 84-88.
- ---, « Writing Away », in *World Literature Today*, n° 71.4, autumn 1997, pp. 689-694.
- MOURA Jean-Marc, « Imagologie littéraire et mythocritique : rencontres et divergences de deux recherches comparatistes », in Pierre BRUNEL (dir.), *Mythes et littérature*, Paris, PU de la Sorbonne, 1994, pp. 129-141.
- MUDIMBE-BOYI Elisabeth, « The State, the Writer, and the Politics of Memory », in *Studies in Twentieth Century Literature*, n° 23.1, 1999, pp. 143-161.
- MÜLLER Jens Oliver, « L'exotisme intérieur dans *Désert* et *Le Chercheur d'or* de Le Clézio », in *Lendemains*, n° 24.95-96, 1999, pp. 32-46.
- NACHTERGAELE Vic, « J.M.G. Le Clézio : *Désert* », in *Dietsche Warande en Belfort*, n° 126.5, juin 1982, pp. 369-371.
- NATUREL Mireille, « Ailleurs et altérité dans trois romans contemporains : *L'Amant*, *Le Chercheur d'or*, *La Goutte d'or* », in *Etudes Francophones*, n° 13.1, printemps 1998, pp. 29-42.
- NAVARRO PARADIÑAS Blanca, « Le Clézio et la partie cosmique », in Anthony PYM (dir.), *L'Internationalité littéraire*, Paris, Association Noesis, 1988, pp. 104-109.
- NOETINGER Elise, « Gestes de femmes dans *Diego et Frida* et *Poisson d'or* de J.M.G. Le Clézio », in Michael BISHOP et Christopher ELSON (dir.), *French Prose in 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 35-45.
- NORMANN Friedrich, « Methodische Hilfen für einen anregenden Literaturunterricht, dargestellt an Erzählungen von Le Clézio », in *Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis, vereinigt mit Die Neuren Sprachen*, n° 52, 1999, pp. 31-35.
- O'RILEY Michael Francis, « The Recording of *La Place de l'Etoile* in Modiano, Simon, and Le Clézio », in *Romance Notes*, n° 40, 1999-2000, pp. 93-102.



- OHLMANN Judith, « Discours de Le Clézio dans *Onitsha* : aspects d'une écriture hétéroclite, ou *Onitsha* : un récit à desseins invisible et une écriture comme dessein », in *Tropos*, n° 26, printemps 2000, pp. 48-64.
- OLSEN Michel, « J.M.G. Le Clézio, Estake i virkeligheden », in Hans BOLL-JOHANSEN (dir.), *Den Moderne Roman i Frankrig*, 1970, pp. 187-194.
- ONIMUS Jean, « Angoisse et extase chez J.M.G. Le Clézio », in *Etudes*, n° 358.4, avr. 1983, pp. 511-524.
- ---, « Deux contemplateurs : H. Bosco, Le Clézio », in *Cahiers Henri Bosco*, n° 21, 1981, pp. 91-103.
- ---, « Le merveilleux chez Le Clézio », in *Cermeil*, n° 5-6, 1985, pp. 163-173.
- ---, « The Pessimism of Le Clézio », in *Analecta Husserlian*, n° 57, 1998, pp. 341-348.
- OSMAN Amina, « Les fragments de vie de J.M.G. Le Clézio », in *Notre Librairie*, n° 111, oct.-déc. 1992, pp. 98-100.
- OSORIO Manuel, « Charla con J.M.G. Le Clézio », in *Plural : Revisita Cultural de Excelsior*, n° 206, nov. 1998, pp. 21-25.
- OXENHANDLER Neal, « Nihilism in Le Clézio's *La Fièvre* », in Marcel TETEL, Austin WARREN et Olivier REVAULT D'ALLONNES, *Symbolism and Modern Literature : Studies in Honor of Wallace Fwolie*, US, Durham, Duke, pp. 1978, pp. 264-273.
- PAGAN LOPEZ Antonia, « Plastica y simbolica de la luz en J.M.G. Le Clézio », in *Anales de Filología Francesca*, n° 4, 1992, pp. 89-100.
- ---, « Errance, rêverie et mythe dans l'œuvre leclézienne », in *Anales de Filología Francesca*, n° 7, 1995, pp. 111-112.
- PAGES-JODLOWSKI Véronique, « J.M.G. Le Clézio, chercheur d'or et aventurier », in *Bulletin de la Société Toulousaine d'Etudes Classiques*, n° 204-207, 1997-1998.
- ---, « Le genre du récit poétique chez J.M.G. Le Clézio », in *Champs du Signe*, n° 9, 1999, pp. 277-291.
- ---, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et specularité », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAULT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 277-291.
- PAYOT Marianne, « J.-M. G. Le Clézio loin de la foule », in *Lire*, juin 1997, <<http://www.lire.fr/portrait.asp/idC=32704/idTC=5/idR=201/idG=3>>, (2007).\*

- ---, « Le Clézio-Maalouf : un air de famille », in *L'Express*, 29 mars 2004, p. 100.\*
- PEDROSO FERNANDES Ana Paula, « L'enfant et le cosmos chez Le Clézio », in *Ariane*, n° 5, 1987, pp. 203-218.
- PENROD Lynn, « Bosco and Le Clézio : Elemental Initiations », in *Mosaic : A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, n° 34.2, juin 2001, pp. 103-115.
- PIATIER Jacqueline, « Le poète de la peur de vivre : Le Clézio », in *Réalités*, n° 254, mars 1967.
- PIHAN Yves, « Le Clézio : “la lumière d’été ” », in *L'Ecole des Lettres*, n° 8, 15 janv. 1988, pp. 41-46.
- PLANCHE Alice, « De Le Clézio à Maupassant : vers l’amont d’une métaphore », in *Métaphores*, n° 6, 1983, pp. 51-68.
- POBEL Didier, « J.M.G. Le Clézio : Printemps et autres saisons », in *Nouvelle Revue Française*, n° 441, oct. 1989, pp. 112-114.
- ---, « “Un long voyage” dans l’immobilité du regard : variations autour d’*Onitsha* et de quelques autres livres de J.M.G. Le Clézio », in *Nouvelle Revue Française*, n° 464, sept. 1991, pp. 76-80.
- POLETTI Marie-Laure, « La mise en scène du texte ou comment entrer en lecture », in *Le Français dans le Monde*, fév.-mars 1988, pp. 110-116.
- POULET Elisabeth, « La faille identitaire chez les personnages de Le Clézio », in *La Revue des Ressources.org*, 24 mai 2007, <[http://revue.ressources.org/article.php3?id\\_article=801](http://revue.ressources.org/article.php3?id_article=801)>, (2007).\*
- POULET Régis, « Le Clézio et l’Inde », in *La Revue des Ressources.org*, 21 mai 2007, <[http://revue.ressources.org/article.php3?id\\_article=796](http://revue.ressources.org/article.php3?id_article=796)>, (2007).\*
- POUPENEY HART Catherine, « The Mexican Dream and the Eclipse of the other : Rewriting History of Modern and Postmodern Times », in Richard A. YOUNG (dir.), *Latin American Postmodernisms*, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 141-154.
- PUECH Danielle, « Vers les icebergs : Le Clézio dans le sillage d’Henri Michaux », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35g.html>>, (2007).\*
- PURDY Strother B., « The Electronic Novel », in *New Orleans Review*, n° 9.2, automne 1982, pp. 26-33.

- PUTNAM Walter, « J.M.G. Le Clézio and the Question of Culture », in *World Literature Today*, n° 71.4, automne 1997, p. 741-744.
- ---, « The Poetic and Politics of Space in J.M.G. Le Clézio's *Etoile errante* », in Elazar BARKAN et Marie-Denise SHELTON, *Borders, Exiles, Diasporas*, US, PU de Stanford, 1998, pp. 311-324.
- RACAULT Jean-Michel, « L'écriture des pierres. Fiction généalogique et mémoire insulaire dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio », in J.-C. C. MARIMOUTOU et J.-M. RACAULT (dir.), *L'Insularité. Thématique et représentation*, France, L'Harmattan – Université de La Réunion, 1995, pp. 383-392.
- RACEVSKIS Roland, « J.M.G. Le Clézio's *Terra amata* : a Micro-Fictionnal Affection for the Real », in *Romanic Review*, n° 90.3, 1999, pp. 409-415.
- RAVOUX-RALLO Elisabeth, « Le Clézio et la modernité », in Gwenhaël PONNAU (dir.), *Fin de siècle : terme, évolution, révolution ?*, France, Univ. du Mirail, 1989, pp. 643-648.
- ---, « Se voiler d'encre : sur *Haiï*, de J.M.G. Le Clézio », in André TOURNON (dir.), *Croisements culturels*, US, PU du Michigan, 1987, pp. 81-88.
- ---, « *Vers les icebergs* : un art poétique », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 63-67.
- REAL Elena, « Un espace pour le vide », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 181-184.
- RENARD Paul, « Périls du sommeil romanesque », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 194, 2<sup>e</sup> trimestre 1984, pp. 31-50.
- RENARD Pierrette, « Traversée du désert et quête initiatique », in *Recherches et Travaux*, n° 35, 1988, pp. 31-50.
- RIDON Jean-Xavier, « Ecrire les marginalités : du *Livre des fuites* à *Poisson d'or* », in *Magazine Littéraire*, n° 362, 1998, pp. 39-43.
- ---, « J.M.G. Le Clézio et le Mexique : à la recherche de la parole cachée », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 119-131.
- RIDON Jean-Xavier et ROLLS Alistair, « Between Here and There : a Displacement in Memory », in *World Literature Today*, n° 71.4, automne 1997, pp. 717-722.
- RIGGAN William et SCOOLCRAFT Ralph, « Introduction : "The Questing Fictions of J.M.G. Le Clézio" », *World Literature Today*, n° 71.4, automne 1997, pp. 669-6670.

- RIMPAU Laetitia, « Erinnern-Vergessen-Verwandeln : Die Mauritius-Texte von Jean-Marie Gustave Le Clézio », in Heike BROHM, Claudia EBERLE et Brigitte SCHWARZE (dir.), *Erinnern-Gedächtnis-Vergessen*, Bonn, Romanistischer, 2000, pp. 271-283.
- ---, « Quand partez-vous Monsieur AWLB ? Reisen zum Ursprung des Textes : Jean-Marie Gustave Le Clézio », in *Lendemains*, n° 21.81, 1996, pp. 86-94.
- ROUSSET-GILLET Isabelle (GILLET Isabelle), « Inter-relation between Music and Literature and between Silence and Music in the Novels of J.M.G. Le Clézio », in *Analecta Husserliana*, n° 56, 1998, pp. 269-280.\*
- ---, « The Novels of J.M.G. Le Clézio », in *Analecta Husserliana*, n° 57, 1998, pp. 383-392.\*
- ---, « The Cosmic Tree According to Le Clézio in *Le Procès-Verbal*, *Désert*, and *Le Chercheur d'or* », in *Analecta Husserliana*, n° 60, 1999, pp. 155-167.\*
- ---, « Troubles et trouées : *Le Procès-Verbal* de J.M.G. Le Clézio », in *Roman 20-50*, n° 38, déc. 2004, pp. 113-123.
- ---, « Envisager l'autre, les (re-)sources d'un héritier, *Le Procès-Verbal*, *Haï*, *Révolutions*, *L'Africain* », in Bernadette REY MIMOSO-RUIZ (dir.), *J.M.G. Le Clézio, Ailleurs et origines : parcours poétique*, France, Univ. du Sud, 2006.\*
- ROY Claude, « Le fils de Michaux et de Lautréamont », in *Le Nouvel Observateur*, 21 sept. 1970, pp. 39-42.
- RUOFF Cyntia Osowiec, « Le Clézio's *L'Inconnu sur la terre* : Man, Nature, Creativity and Cosmology », in *Analecta Husserliana*, n° 49, 1996, pp. 43-56.
- RUPOLO Wanda, « La narrazione metafisica di Le Clézio », in *Nuova Antologia*, n° 2078, féb. 1974, pp. 190-200.
- SAAD Gabriel, « Instance de la lettre dans l'inconscient et dans le texte », in Jean BESSIERE (dir.), *Fiction, texte, narratologie, genre*, New York, Peter Lang, 1989, pp. 97-105.
- SALGAS Jean-Pierre, « J.M.G. Le Clézio : lire c'est s'aventurer dans l'autre », in *La Quinzaine Littéraire*, n° 435, 1985, pp. 6-8.
- SAINT-VINCENT Bertrand de, « Le Clézio ? Un navigateur solitaire », in *Le Figaro Magazine*, 26 avr. 1997, pp. 46-49.
- SALIJ H. Jathar, « J.M.G. Le Clézio's *Le Déluge* and American Criticism », in *Œuvres et Critiques*, n° 2.2, hiver 1977-1978, pp. 117-124.
- SAVIGNEAU Josyane, « Les nostalgies de Le Clézio », in *Le Monde*, 7 fév. 2003.

- SCHMIDT Hans-Jürgen, « Rückzug auf die Sprache », in *Die Neue Rundschau*, n° 2, 1969, pp. 344-354.
- SCHULTZ Joachim, « Geheimnis und Abenteuer : Anmerkungen zur französischen Adoleszenzliteratur », in *Französisch Heute*, n° 25.3, sept. 1994, pp. 390-394.
- SHWAMBORN Ingrid, « Jean-Marie Gustave Le Clézio », in Wolf-Dieter LANGE (dir.), *Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Alfred Körner, 1971, pp. 428-445.
- SEGURA Mauricio, « Société de consommation : phantasmes et sueurs froides chez Le Clézio, Perec et Robbe-Grillet », in Mauricio SEGURA, Janusz PRZYCHODZEN, Pascal BRISSETTE, Paul CHOINIÈRE et Geneviève LAFRANCE (dir.), *Imaginaire social et discours économique*, Montréal, Univ. de Montréal, 2003, pp. 49-57.
- SIGANOS André, « Animalité et passion du non-sens chez Jorge Luis Borges, Clarice Lispector, J.M.G. Le Clézio », in *Recherches et Etudes Comparatistes Ibéro-Francophones de la Sorbonne Nouvelle*, n° 6, 1984, pp. 127-133.
- ---, « Du *Théâtre et son double* (1939) au *Procès-Verbal* (1963) : Le Clézio lecteur d'Artaud », in Danièle CHAUVIN et Pierre BRUNEL, *Les Lettres et les arts : essais offerts à Yves Chevrel*, Paris, PUF, 2001, n° 247-258.
- ---, « Eminences naturelles et mémoires urbaines chez Borges, Carpentier, Le Clézio », in *Iris*, n° 17, 1999, pp. 61-73.
- ---, « Esotérisme et littérature comparée : la passion du neutre chez Clarice Lispector et J.M.G. Le Clézio », in Jean Richer, *Hommage à Jean Richer*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp. 343-349.
- ---, « L'insecte initiatique chez J.M.G. Le Clézio », in *Arquipélago*, n° 4, janv. 1982, pp. 7-22.
- ---, « Le Clézio : parcours d'une œuvre », in *Colóquio/Letras*, n° 94, nov. 1986, pp. 25-32.
- ---, « Lieux », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 111-117.
- ---, « La maison originaire chez J.M.G. Le Clézio », in *Œuvres et Critiques*, n° 21.2, 1996, pp. 67-75.
- ---, « La solitude du violent : trois moments-clefs chez Dostoïevski, Le Clézio et Lispector », in Marie BLAISE et André SIGANOS (dir.), *Solitudes : écriture et représentation*, France, ELLUG, 1995, pp. 123-130.

- SILVA Maria Helena, « Le Clézio, subversion et consentement », in *Ariane*, n° 17, 2001-2002, pp. 227-244.
- SIMON Suzanne, « L'Obsession du regard chez Le Clézio », in *Bulletin de l'Ecole Normale Supérieure*, déc. 1980, pp. 6-10.
- SINTUREL Yves, « Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre et Mondo* : un art poétique en marge des contes », in François MAROTIN (dir.), *La Marge*, Univ. de Clermont-Ferrand, 1988, pp. 207-221.
- SMITH A. M. Sheridan, « *Fever* by J.M.G. Le Clézio », in *London Magazine*, n° 6.13, juin 1966, pp. 105-108.
- SMITH Kathleen White, « Forgetting to Remember : Anamnesis and History in J.M.G. Le Clézio's *Désert* », in *Studies in Twentieth Century Literature*, n° 10.1, automne 1985, pp. 99-115.
- SMITH Stephen L., « Le Clézio's Search for Self in a World of Words », in *Modern Language Studies*, n° 10.2, printemps 1980, pp. 49-58.
- ---, « J.M.G. Le Clézio », in Catharine SAVAGE BROSMAN (dir.), *Dictionary of Literary Biography (vol. 83: French Novelists since 1960)*, US, Gale Research Inc., 1989, pp. 104-116.\*
- SOLER Ghislaine, « La première de couverture ou le message ambigu », in Jean-Pierre VERAN, *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997 ; <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35J.html>>, (2007).\*
- SPIRIDON Monica, « À la recherche sens perdu », in *Analecta Husserliana*, n° 57, 1998, pp. 359-366.
- STENDAL BOULOS Miriam, « La Dimension poétique de l'intertextualité dans l'œuvre de Le Clézio », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 71-81.
- TAYLOR John, « The Commitment of an Incessant Traveler », in *Michigan Quarterly Review*, n° 38.1, hiver 1999, pp. 147-52.
- TERRON BABRBOSA, Lourdes, « Sur la numérogie : du carré magique au sceau de Salomon dans *Le Procès-Verbal* de J.M.G. Le Clézio », in *Revisita del Departamento de Filología Moderna*, n° 4, 1993, pp. 73-82.
- THIBAUT Bruno, « *Le Livre des fuites* de J.M.G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne », in *The French Review*, n° 63.5, fév. 1992, pp. 425-434.

- ---, « Du stéréotype au mythe : l'écriture du fait divers dans les nouvelles de *La Ronde* de J.M.G. Le Clézio », in *The French Review*, n° 68.6, mai 1995, pp. 964-975.\*
- ---, « “Awaité Pawana” : J.M.G. Le Clézio's Vision of the Sacred », in *World Literature Today*, n° 71.4, automne 1994, pp. 723-729.
- ---, « Le chant de l'abîme et la voix chamanique dans *Le Procès-Verbal* et dans *Voyage de l'autre côté* de J.M.G. Le Clézio », in *Symposium : A Quaterly Journal in Modern Literature*, n° 53.1, printemps 1999, pp. 37-50.
- ---, « Writing in French in the 1990's : Reflections on Le Clézio's *Poisson d'or* (1997) », in *SITES, The Journal of Contemporary French Studies*, n° 2.2, printemps 1999, pp. 365-376.
- ---, « Immigration et individualisation : l'archétype de l'anima dans *Désert* de Le Clézio », in *Romance Notes*, n° 40.3, printemps 2000, pp. 361-371.
- ---, « Errance et initiation dans la ville post-moderne : de *La Guerre* (1970) à *Poisson d'or* (1997) de J.M.G. Le Clézio », in *Nottingham French Studies*, n° 39.1, printemps 2000, pp. 96-109.
- ---, « La Métaphore exotique : l'écriture du processus d'individualisation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio » in *The French Review*, n° 73.5, avr. 2000, pp. 845-861.
- ---, « L'écriture et l'initiation dans *Révolutions* de J.M.G. Le Clézio », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 133-140.
- ---, « L'influence de quelques modèles artistiques sur l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 161-177.
- ---, « La revendication de la marginalité et la représentation de l'immigration clandestine dans l'œuvre récente de J.-M.G. Le Clézio », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, n° 20.2, automne 2005, pp. 43-55.\*
- THOMPSON William, « Voyage and Immobility in J.M.G. Le Clézio's *Désert* and *La Quarantaine* », in *World Literature Today*, n° 71.4, automne 1997, pp. 709-716.
- TOREILLES Pierre, « Brève rencontre », in *Sud*, n° 85-86, 1989, pp. 125-127.

- TRITSMANS Bruno, « Rêve de cartes : récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio », in *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraire*, n° 21.82, avr. 1990, pp. 165-177.
- ---, « Figures du berger chez J.-M.G. Le Clézio et A. Dhôtel », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, n° 20.2, automne 2005, pp. 57-68.\*
- TROUVE Alain, « Une lecture de La Ronde de Le Clézio », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 98.1, janv.-fév. 1998, pp. 123-129.
- TUSTING Karin, « Fantasy and Reality : the Alienation of Urban Youth », in Robert CRAWSHAW et Karin TUSTING (dir.), *Exploring French Text Analysis : Interpretations of National Identity*, Londres, Routledge, 2000, pp. 118-129.
- VAN ACKER Isa, « Poétique du fait divers : J.M.G. Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers* », in Paul PELCKMANS et Bruno TRITSMANS (dir.), *Ecrire l'insignifiant : dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 77-88.
- ---, « Polyphonie et altérité dans *Onitsha* et *Etoile errante* », in Kathleen GYSSELS, Isabel HOVING et Maggie A. BOWERS (dir.), *Convergences & Interferences : Newness in Intercultural Practices, Ecritures d'une nouvelle ère/aire*, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 201-210.
- ---, « Ecriture du désert chez J.M.G. Le Clézio », in Hédia ABDELKEFI (dir.), *La Représentation du désert*, Sfax, Association Joussour Ettawassol, 2002, pp. 215-224.
- ---, « L'écrivain en nomade : dynamiques spatiales et expérience du monde chez J.M.G. Le Clézio », in Freeman G. HENRY, et Jeanne GARANE (dir.), *Geo/Graphies : Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2003, pp. 111-120.
- ---, « De la poudre aux yeux à la poussière d'étoiles : l'aventure maritime dans *Hasard* de J.M.G. Le Clézio », in *Roman 20-50*, 2004, pp. 177-188.
- ---, « L'aventure marine dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 83-92.
- ---, « Le Clézio et le cinéma : magie ou mensonge ? », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, France, Temps, 2004, pp. 179-184.\*



- ---, « Errance et marginalité chez Le Clézio : *Le Procès-Verbal* et *La Quarantaine* », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, n° 20.2, automne 2005, pp. 69-78.\*
- VAN DEN HEUVEL, Laetitia, « The Sky is the Limit : la paysage dans l'œuvre de Le Clézio », in Kamir R. ISSUR et Vinesc Y. HOOKOOMSING (dir.), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, France / Maurice, Karthala / Presses Universitaires de Maurice, 2001, pp. 512-523.
- VIERNE Simone, « Le trésor des pirates et la quête du Graal : visages du voyage initiatique dans la littérature du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle », in Annarosa POLI (dir.), *Voyage imaginaire, voyage initiatique*, Montcalieri, Univ. de Verona, 1990, pp. 235-245.
- VOIGT Christian, « Schreiben ist nu ein Moment im Dasein », in *Akzente*, n° 35, 1988, pp. 133-159.
- VOGL Mary B., « Le Clézio en noir et blanc : la photographie dans *L'Africain* », in *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, n° 20.2, automne 2005, pp. 79-86.\*
- WAELTI-WALTERS Jennifer, « Autonomy and Metamorphosis », in *Romantic Review*, n° 3, nov. 1982, pp. 505-514.
- ---, « Narrative Movement in J.M.G. Le Clézio's Fever », in *Studies in Short Fiction*, n° 14.3, été 1977, pp. 246-254.
- WALTER Monika, « Traumreise zu den Tarahumaras ? Über eine imaginäre Begegnung zwischen Antonin Artaud und Jean-Marie Gustave Le Clézio », in Thomas BREMER et Jochen HEYMAN, *Sehnsuchtsorte*, Tübingen, Stauffenburg, 1999, pp. 373-389.
- WESTERLUND Fredrik, « Vie urbaine – mort urbaine : *La Ronde et autres faits divers* de Jean-Marie Gustave Le Clézio », in *Moderna Språk*, n° 92.1, 1998, pp. 71-80.
- WILTS Johannes, « Le Clézio Nouvelle "Ariane", Schüleraktivierung als Schlüssel zum hermetischen "univers leclézien" », in *Der Fremdsprachliche Unterricht*, n° 34.44, avr. 2000, pp. 22-27.
- WOLFZETTEL Friedrich, « Le Clézio : guerre et modernité », in *Beiträge zur Romanischen Philologie*, n° 28, 1989, pp. 87-95.

- WYSS Antoine, « A la poursuite du sacré en compagnie de J.M.G. Le Clézio », in *Roczniki Humanistyczne : Annales de Lettres et Sciences Humaines / Annales of Arts*, n° 35-36.5, 1987-1988, pp. 51-62.
- ZELTNER-NEUKOMM Gerda, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste », in Michel MANSUY (dir.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 215-224.
- ZEMP Josef, « L'envol d'Icare : zu J.M.G. Le Clézios Novellensammlung (*La Ronde et autres faits divers*) », in *Die Neueren Sprachen*, n° 88.5, oct. 1989, pp. 426-476.
- ZEMTSOVA Tatiana, « Zastenchivyi klassik », in *Literaturnaia Gazeta*, n° 7.5538, 15 fév. 1995, p. 7.
- ZENKIN Sergei, « Luidi pustyni », in *Literaturnoe Obozrenie : Zhurnal Khudozhestvennoi Literatury, Kritiki i Bibliografi*, n° 3, mars 1985, pp. 66-68.
- Zupančič Metka, « Različni vidiki sodobne francoske proze. Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio, Claude Simon », in *Mentor*, n° 7-8, 1986, pp. 29-37.

● Vidéo et audio

- JOUBERT Jean-Louis, *La Littérature mauricienne*, Paris, ARCC, 2006 (CD Audio).\*
- Le Clézio, J.-M.G., *Hier et aujourd'hui. Entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine et Olivier Germain-Thomas*, France, INA / Radio-France, 1999 (2 CD-livre 2h15mn).\*
- MALATERRE Jacques (réal.), Michèle Gazier (commentaires), *Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1996 (VHS 49mn).
- RIBOWSKI Nicole (réal.), entretien avec Bernard PIVOT, *Apostrophes*, n° 250, Antenne 2 / INA, 1980 (VHS 1h 07mn).

***En ligne***● Sites\*

- *Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio* (Présidée par Claude CAVALLERO), France (Chambéry), Université de Savoie, <[www.associationleclezio.com](http://www.associationleclezio.com)>, (2005).
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, <<http://www.matazar.com/>>, (2005).
- *Site, non officiel, dédié à l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio*, <<http://perso.orange.fr/darreau.com/leclezio/leclezio.html>>, (2007).
- WESTERLUND Fredrik, *Jean-Marie Gustave Le Clézio par Fredrik Westerlund*, 1996, <<http://www.multi.fi/%7Efredw/>>, (2006).

● Fiches auteur, biographies, etc.\*

- ARGUEDAS Pascale, « JMG Le Clézio », in *Calou, l'ivre de lecture*, <[http://perso.orange.fr/calounet/presentation\\_auteurs/leclezio\\_presentation.htm](http://perso.orange.fr/calounet/presentation_auteurs/leclezio_presentation.htm)>, (2007).
- *BiblioMonde.com*, « Jean-Marie-Gustave Le Clézio », <[http://www.bibliomonde.com/pages/fiche-auteur.php3?id\\_auteur=1032](http://www.bibliomonde.com/pages/fiche-auteur.php3?id_auteur=1032)>, (2007).
- *Club des rats de biblio-net*, « J.M.G. Le Clézio », <<http://www.ratsdebiblio.net/lecleziojmg.html>>, (2007).
- *Euréka, la maison créole*, <<http://www.maisoneureka.com/hpage.htm>>, (2004).
- GAUVIN A., *www.pileface.com*, « L'expérience de Le Clézio » (texte de P. Sollers, *Le Monde*, 2 juin 1995), <[http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=462&var\\_mode=recalcul](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=462&var_mode=recalcul)>, (2007).
- *Kuusankosken kaupungikirjasto*, « J.M.G. Le Clézio (1940- ) », <<http://www.kirjasto.sci.fi/leclezio.htm>>, (2005).
- *Lire.fr*, « J.M.G. Le Clézio : portrait », fév. 2006, <<http://www.lire.fr/portrait.asp?idC=49641&idTC=5&idR=201&idG=>>, (2007).
- MBASSI ATEBA Raymond, « Jean-Marie Gustave Le Clézio », in Thomas C. SPEAR, *île en île*, <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/leclezio.html>>, (2006).

- *Mosaïque*, « Pensée de Jean-Marie Le Clézio » (présentation du document vidéo de G. MOLL, France 2), <<http://yoga-associationmosaique.blogs.letelegramme.com/archive/2006/11/26/pensee-de-jean-marie-le-clezio.html>>, (2006).
- *Philagora*, « J.M.G. Le Clézio », <<http://www.philagora.net/auteurs/le-clezio.htm>>, (2007).
- *Portes d'Afrique*, « Jean-Marie Gustave Le Clézio », CFAO / LeFigaro.fr, <[http://www.lefigaro.fr/dossiers/portes\\_afrique/ecrivains/clezio.htm](http://www.lefigaro.fr/dossiers/portes_afrique/ecrivains/clezio.htm)>, (2007).\*
- *République des Lettres (La)*, « Jean-Marie Le Clézio », <<http://www.republique-des-lettres.fr/jean-marie-le-clezio.php>>, (2006).
- *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, « Jean-Marie Gustave Le Clézio », <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie\\_Gustave\\_Le\\_Cl%C3%A9zio](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie_Gustave_Le_Cl%C3%A9zio)>, (2007).

## IV. Jean LODS

### *De l'auteur*

#### ■ Romans, récits

- *Le Silence des autres*, Paris, La Pensée Universelle, 1973.
- *La Part de l'eau*, Paris, Gallimard, 1977.
- *La Morte saison*, Paris, Gallimard, 1980.
- *Le Bleu des vitraux*, Paris, Gallimard, 1987.
- *Sven*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- *Mademoiselle*, France (Vénissieux, Saint-Denis de La Réunion), Paroles d'aube, Grand Océan, 1994.
- *Quelques jours à Lyon*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

#### ■ Préface

- REVERZY Jean-François, *Ayesha. Que s'aiment les vivants...*, France, Page Libre, 1990, pp. 9-10.

#### ■ Conférences

- « Ecriture et déracinement », in J.-F. REVERZY et J.-C. C. MARIMOUTOU (dir.), *L'Espoir Transculturel II : Ile et fables, psychanalyse, langues et littératures*, France, INSERM / L'Harmattan, 1990, pp. 165-175.
- « L'Etre et l'écrit », Conférence prononcée à Saint-Pierre de La Réunion, le 10 déc. 1994 [non publiée].
- « Du chaos à l'étoile ou une littérature de survie », in J.-F. REVERZY (dir.), *Tet'vid : un autre regard sur la dépression*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 185-188.
- « Enfermement de l'écriture », prononcé le 14 déc. 1997 [non publiée].

■ Articles, recensions, éditos

- « Du grand au petit écran », in *La Lettre de Pro-fil*<sup>2</sup>, n° 12, automne 1998, p. 2 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/12\\_2.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/12_2.pdf)>, (2007).
- « Style, loi et dogme, retour sur *Festen* », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 13, hiver 1999, pp. 5-8 , <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/13\\_5.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/13_5.pdf)>, (2007).
- « Paris s'éveille », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 14, printemps 1999, pp. 9-10 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/14\\_9.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/14_9.pdf)>, (2007).
- « Le paradoxe de Gitaï », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 16, automne 1999, pp. 6-7 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/16\\_6.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/16_6.pdf)>, (2007).
- « Coup de foudre, coup de sang », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 17, hiver 2000, pp. 5-6 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/17\\_5.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/17_5.pdf)>, (2007).
- « A l'Est, beaucoup de nouveau », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 19, été 2000, pp. 6-9 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/19\\_5.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/19_5.pdf)>, (2007).
- « Code inconnu », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 21, hiver 2000-2001, pp. 8-9 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/21\\_8.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/21_8.pdf)>, (2007).
- « Journée de la femme », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 22, printemps 2001, p. 8 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/22\\_8.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/22_8.pdf)>, (2007).
- « Le sens et le bonheur dans le cinéma d'aujourd'hui », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 23, été 2001, <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/23a.html>>, (2007).
- « L'image du pasteur au cinéma », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 24, automne 2001, p. 7-9 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/24\\_8.jpg](http://www.pro-fil-online.fr/scan/24_8.jpg)>, (2007).
- « La famille à l'écran », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 25, hiver 2001-2002, pp. 9-10 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/25a.html>>, (2007).
- « L'étrange et la peur », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 26, printemps 2002, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/26a.html>>, (2007).
- « L'enfance au cinéma », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 27, été 2002, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/27a.html>>, (2007).
- « Le temps, cette illusion », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 28, automne 2002, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/28a.html>>, (2007).

---

<sup>2</sup> Toutes les archives de *La Lettre de Pro-fil* sont référencées sur Internet, à cette page : <[http://www.pro-fil-online.fr/lettre\\_archive.html](http://www.pro-fil-online.fr/lettre_archive.html)> (2007).

- « Eaux vives, eaux mortes » (signé « Jean L'Eau »), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 30, printemps 2003, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/30a.html>>, (2007).
- « Cannes sur le vif » (édito), *La Lettre de Pro-fil*, n° 31, été 2003, p 1.
- « L'écran, miroir critique de la planète », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 31, été 2003, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/31a.html>>, (2007).
- « Saka-Saka en tournée... détournée » (avec Latifa TAYAH), 01/06/03 ; <<http://www.erf-rp.org/dossiers.php?rub=5&nid=302&tag=1119>>, (2007).
- « La jeune fille et la mort », in *ERF*, 01/07/03 ; <<http://www.erf-rp.org/dossiers.php?rub=5&nid=263&tag=870>>, (2007).
- « La Bible au cinéma » (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 32, automne 2003, p. 1.
- « Bientôt disponible » (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 33, hiver 2003-2004, p. 1.
- « Père et fils », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 33, hiver 2003-2004, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/33a.html>>, (2007).
- « De nombreux chantiers » (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 34, printemps 2004, p. 1.
- « Dix ans de mensonges ! », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 34, printemps 2004, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/34a.html>>, (2007).
- « De la défiguration à la transfiguration », in *ERF*, 01/06/04, <<http://www.erf-rp.org/dossiers.php?rub=5&nid=254&tag=1862>>, (2007).
- Edito, *La Lettre de Pro-fil*, n° 35, été 2004, p. 1.
- « Une belle aventure. Depuis vingt-cinq ans, le Festival international de films de Fribourg (Fiff) ouvre le Nord au films du Sud », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 35, été 2004, p. 5 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/scan/35\\_2.pdf](http://www.pro-fil-online.fr/scan/35_2.pdf)>, (2007).
- « Heureux qui comme Ulysse... », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 35, été 2004, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/35a.html>>, (2007).
- Edito, *La Lettre de Pro-fil*, n° 36, automne 2004, p. 1.
- « Toujours plus sanglant... », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 36, automne 2004, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/36a.html>>, (2007).
- Edito, *La Lettre de Pro-fil*, n° 37, hiver 2004-2005, p. 1.
- « Bienvenu dans la classe ! », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 37, hiver 2004-2005, pp. 7-8 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/37a.html>>, (2007).

- « Feuilles et toile » (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 38, printemps 2005, p. 1.
- « Cinéma et mémoire », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 38, printemps 2005, pp. 7-9 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/38a.html>>, (2007).
- « Une tragédie africaine », in *ERF*, 03/05/05 ; <<http://www.erf-rp.org/dossiers.php?rub=5&nid=263&tag=1942>>, (2007).
- « Septembre noir », in *ERF*, 02/06/05 ; <<http://www.erf-rp.org/dossiers.php?rub=5&nid=263&tag=2024>>, (2007).
- « Quand le Nord accueille le Sud », (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 39, été 2005, p. 1.
- « Le travail : un monde ! », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 39, été 2005, pp. 7-9 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/39a.html>>, (2007).
- « Transmettre, mais comment ? » (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 40, automne 2005, p. 1.
- « Du mot à l'image ou la fidélité dangereuse », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 40, automne 2005, pp. 7-9 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/40a.html>>, (2007).
- « Points de vus », (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 41, hiver 2005, p. 1.
- « Les protestants et le cinéma », in *ERF*, 02/12/05 ; <<http://www.erf-rp.org/dossiers.php?rub=5&nid=263&tag=2311>>, (2007).
- « Ecrans démoniaques », in *ERF*, 26/12/05 ; <<http://www.erf-rp.org/dossiers.php?rub=5&nid=472&tag=2344>>, (2007).
- « Des lieux au ban de la société », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 42, printemps 2006 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/42a.html>>, (2007).
- « Mais où sont les mythes d'autant ? », (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 43, été 2006, p. 1.
- « Femmes sans frontières », (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 43, été 2006, pp. 7-9 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/43a.html>>, (2007).
- « “Va, vis et deviens” », (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 44, automne 2006, p. 1.
- « “Va-t-en de ton pays...” », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 44, automne 2006, pp. 7-9 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/44a.html>>, (2007).
- « *Rois et Reine* d'Arnaud Desplechin », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 45, 2007 ; <[http://www.pro-fil-online.fr/textes/sem\\_2006\\_7.html](http://www.pro-fil-online.fr/textes/sem_2006_7.html)>, (2007).
- « Autres mondes », (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 45, hiver 2006-2007, p. 1.



- « Les mythes au cinéma », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 45, hiver 2006-2007, pp. 9-10.
- « Image et pouvoir », (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 46, printemps 2007, p. 1.
- « Le pouvoir au cinéma », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 46, printemps 2007, pp. 7-9; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/46a.html>>, (2007).
- « Du côté de l'autre », (édito), in *La Lettre de Pro-fil*, n° 47, été 2007, p. 1.
- « Un plat qui se mange froid... », in *La Lettre de Pro-fil*, n° 47, été 2007, pp. 7-9 ; <<http://www.pro-fil-online.fr/themas/47a.html>>, (2007).

#### ■ Entretien

- HOARAU Stéphane, *Les Dossiers de l'ARCC n° 47* : « Exils et Ecritures. Entretien avec trois écrivains francophones : Monique Agénor, Jean Lods et Nabile Farès », Paris, 2007 (2 CD Audio, 45 et 35mn) ; <<http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/interviews/exils-et-ecritures-entretien-avec-monique-agenor-jean-lods-et-nabile-fares>> (2007).

### *Sur l'auteur*

#### ● Bibliographies

- SPEAR Thomas C., *île en île*, ©1998-2007 « île en île », <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/indien/bibliolit.html>>, (2007).
- VICIANA Daniel, *Littératures de l'océan Indien*, « Romans réunionnais, liste chronologique », <[http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/roman\\_reun.htm](http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/roman_reun.htm)>, (2007).

#### ● Ouvrages

- ANTOIR Agnès, DAVID-FONTAINE Marie-Claude, MARIMOUTOU Félix, POUZALGUES Evelyne, SAMLONG Jean-François, *Anthologie de la littérature réunionnaise*, Paris, Nathan, 2004.
- ARMAND Alain, MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, SEVERIN Monique, *Figures de la littérature réunionnaise contemporaine*, France (Saint-Denis de

- La Réunion), Comité de la Culture et de l'Environnement (C.C.E.E.), Région Réunion, 1988.
- BRAHIMI Denise (dir.), *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française : de 1945 à nos jours*, Paris, CILF-Delgrave, 1986.
  - JOUBERT Jean-Louis, *Littératures de l'océan Indien*, France (Vanves), EDICEF, 1991 ; <<http://www.bibliotheque.refer.org/litoi/14-6.htm>>, (2006).
  - RAUVILLE Camille de, *Littératures francophones de l'océan Indien*, France, Tramail, 1990.
  - REVERZY Jean-François (dir.), *Tet'vid : un autre regard sur la dépression*, Paris, L'Harmattan, 1995.
  - REVERZY Jean-François et MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin (dir.), *L'Espoir Transculturel II : Ile et fables, psychanalyse, langues et littératures*, France, INSERM / L'Harmattan, 1990.
  - SAMLONG Jean-François, *Anthologie du roman réunionnais*, Paris, Seghers, 1991.
- Travaux universitaires
- CONDAPANAIKEN-DURIEZ Sylvaine Lydie, *L'enfant dans le roman réunionnais contemporain d'expression française. Proposition de lecture du texte romanesque réunionnais*, TD, Jean-Louis JOUBERT, Université Paris-Nord XIII, 1999.
  - GENDRE Annick, *La Représentation de soi dans le Bleu des Vitraux de Jean Lods*, Maîtrise, Martine JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 1995
  - ---, *Bilan des écrits critiques sur les littératures personnelles : prolégomènes à une lecture de l'œuvre de Jean Lods*, D.E.A., Martine JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 1996.
  - ---, *La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais : étude de l'œuvre de Jean Lods*, TD, Martine MATHIEU-JOB, Université Michel Montaigne - Bordeaux 3, 2007.
  - HOARAU Stéphane, *L'Espace du « je » dans le jeu de la langue. Pour une étude comparative des lieux et du langage de l'exil dans : Voyage à Rodrigues (J.-M. G. Le Clézio), L'exil et le désarroi (N. Farès), Le Bleu des vitraux (J. Lods),*

- D.E.A., Charles BONN, Université Louis Lumière - Lyon 2, 2002 ; <<http://www.limag.refer.org/Maitrises/Hoarau.htm>> (2005).
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, *Le roman réunionnais. Une problématique du Même et de l'Autre. Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie*, TD, Robert LAFONT, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 1990 ; <[http://litterature-reunionnaise.univ-reunion.fr/cgi-bin/WebObjects/LumieresElectroniques.woa/1/wa/DirectActionMetier/visualiser?type=homme&identifiant=lods\\_jean&wosid=5dF7UOt2UsFkBrFIAhG9Eg](http://litterature-reunionnaise.univ-reunion.fr/cgi-bin/WebObjects/LumieresElectroniques.woa/1/wa/DirectActionMetier/visualiser?type=homme&identifiant=lods_jean&wosid=5dF7UOt2UsFkBrFIAhG9Eg)>, (2007).
  - PAYET Karine, *Figures et lieux du maternel dans Le Bleu des Vitraux et Mademoiselle de Jean Lods*, Maîtrise, Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 2001.
  - SAMLONG Jean-François, *La Mort dans le roman réunionnais contemporain*, TD, Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Université de La Réunion, 1994.

● Articles

- DODILLE Norbert, « Océan Indien », in *Cultures France*, <[http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/mondes\\_francophones/10.pdf](http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/mondes_francophones/10.pdf)>, (2007).
- HOARAU Stéphane, « Exil et écriture : Jean Lods, la possibilité d'un exil rayonnant ouvert à la rencontre », in *Les Dossiers de l'ARCC*, vol. 40 : « 1946-2006 : bilan et perspectives. Regards croisés des réunionnais de la diaspora », Paris, ARCC, 2007 (2 CD) ; <<http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/articles/exil-et-litterature>>, (2007).
- PETIT Susan, « *Le Bleu des vitraux*, by Jean Lods », in *French Review*, n° 61, 1988, pp. 992-993.
- SAMLONG Jean-François, « Jean Lods : la maison du silence et de mort », in Jean-Claude C. MARIMOUTOU et Jean-Michel RAUCAULT (dir.), *L'Insularité : Thématique et Représentation*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 317-324.
- ---, « Quand la mort se cache dans le désir d'amour (une lecture de *La Morte saison* de Jean Lods) », in J.-C. C. MARIMOUTOU (dir.), *Travaux et documents*,

- n° 6 & 7 « Le discours et ses sites. Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Michel Carayol », France (Réunion), Université de la Réunion, juin-oct. 1995, pp. 169-180.
- ---, « Ecrire une île, La Réunion (ou l'écriture de la différence) », in *Littérature Réunionnaise*, CRLHOI – Univ. de La Réunion, 2007, <<http://litterature-reunionnaise.univ-reunion.fr/cgi-bin/WebObjects/LumieresElectroniques.woa/1/wo/5dF7UOt2UsFkBrFIAhG9Eg/0.0.0.13.1.1.6.1.3>>, (2007).

### ***En ligne***

- Site
  - GENDRE Annick (dir.), *D'Une Rive l'Autre*, <<http://dunerivelautre.free.fr/>>, (2007).
- Fiches auteur, biographies, etc.
  - DODILLE Norbert, *Littérature Réunionnaise*, ©CRLHOI-2007, <<http://www.litterature-reunionnaise.org/cgi-bin/WebObjects/LumieresElectroniques.woa/wa/site?siteId=3>>, (2007).
  - *Grand Meaulnes (Le)*, « Prix Alain-Fournier », <[http://www.legrandmeaulnes.com/french/prix\\_alain-fournier.htm](http://www.legrandmeaulnes.com/french/prix_alain-fournier.htm)>, (2007).
  - HOARAU Stéphane, « Jean Lods », in *Maloya.org*, oct. 2007, <[http://maloya.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=112&Itemid=54](http://maloya.org/index.php?option=com_content&task=view&id=112&Itemid=54)>, (2007).
  - *Lionel's Surfing Zone*, « La littérature réunionnaise », <<http://lionel.sz.free.fr/web/run/poete.html>>, (2007).
  - *Soubou Georges*, « Boug sanm fanm la mark Larényon ! », <<http://perso.orange.fr/soubougeorges/sou14.htm>>, (2007).
  - SPEAR Thomas C., *île en île*, ©1998-2007 « île en île », <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/>>, (2007).

## TABLE DES MATIERES

TOME 2/2

<b>AVANT-PROPOS</b>	<b>465</b>
<b>La rencontre à l'ARCC</b>	<b>465</b>
<b>La bibliographie générale des auteurs</b>	<b>467</b>
<b>ANNEXE I. ENTRETIEN AVEC MONIQUE AGENOR, JEAN LODS ET NABILE FARES</b>	<b>469</b>
<b>ANNEXE II. BIBLIOGRAPHIE GENERALE DES AUTEURS DU CORPUS</b>	<b>493</b>
<b>Légende</b>	<b>495</b>
<b>I. Monique AGENOR</b>	<b>497</b>
<b>De l'auteur</b>	<b>497</b>
■ Romans, récits, recueils	497
■ Jeunesse	497
■ Films documentaires	497
■ Illustrations	498
<b>Sur l'auteur</b>	<b>498</b>
● Bibliographies	498
● Ouvrages	498
● Travaux universitaires	498
● Articles	499
● Comptes rendus de publication	500
● Entretiens	501
<b>En ligne</b>	<b>502</b>
● Fiches auteur, biographies, etc.	502
<b>II. Nabile FARES</b>	<b>505</b>
<b>De l'auteur</b>	<b>505</b>
■ Romans, essais, récits, recueils, etc.	505
■ Ouvrages illustrés, bandes dessinées	506
■ Etudes	506

■ Articles, textes courts _____	506
● Entretiens _____	512
<b>Sur l'auteur _____</b>	<b>513</b>
● Bibliographie _____	513
● Ouvrages _____	513
● Travaux universitaires _____	515
● Articles _____	518
<b>En ligne _____</b>	<b>527</b>
● Site _____	527
● Fiches auteur, biographies, etc. _____	527
 <b>III. Jean-Marie G. LE CLEZIO _____</b>	 <b>529</b>
<b>De l'auteur _____</b>	<b>529</b>
■ Romans, essais, récits, recueils, etc. _____	529
■ Jeunesse _____	530
■ Traductions _____	530
● Livres publiés en collaboration _____	531
■ Etudes _____	531
● Articles, nouvelles, recensions, etc. _____	532
● Préfaces, postfaces _____	538
■ Entretiens, enquêtes _____	539
<b>Sur l'auteur _____</b>	<b>544</b>
● Bibliographies _____	544
● Ouvrages _____	544
● Travaux universitaires _____	552
● Articles _____	560
● Vidéo et audio _____	590
<b>En ligne _____</b>	<b>591</b>
● Sites* _____	591
● Fiches auteur, biographies, etc.* _____	591
 <b>IV. Jean LODS _____</b>	 <b>593</b>
<b>De l'auteur _____</b>	<b>593</b>
■ Romans, récits _____	593
■ Préface _____	593
■ Conférences _____	593
■ Articles, recensions, éditos _____	594

■ Entretien _____	597
<b>Sur l'auteur</b> _____	<b>597</b>
● Bibliographies _____	597
● Ouvrages _____	597
● Travaux universitaires _____	598
● Articles _____	599
<b>En ligne</b> _____	<b>600</b>
● Site _____	600
● Fiches auteur, biographies, etc. _____	600
 <b>TABLE DES MATIERES</b> _____	 <b>601</b>





**FRANÇAIS :**

***Ecriture de l'exil, exils des écritures.***  
***Lecture croisée des mouvements d'exils dans les œuvres d'auteurs francophones contemporains : Monique Agénor, Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Jean Lods.***

Les auteurs de notre corpus, originaires soit du Maghreb, soit de l'océan Indien, et écrivant tous à partir de l'Europe, font vivre une même constellation littéraire qui semble être en perpétuel mouvement : celle des *littératures francophones*. S'inscrivant dans une temporalité post-coloniale, cet espace diversifié tend à problématiser les histoires d'hier en corrélation avec celles d'aujourd'hui : de part et d'autre de frontières, se sont rencontrés et se rencontrent encore des hommes selon des modalités d'échanges et/ou de conflits. Du fait de la diversité de leurs origines, de la singularité de leurs parcours, de leurs circulations entre des frontières tant géographiques qu'historiques et culturelles, et par conséquent de la pluralité de leurs amarres identitaires, les voix interrogées dans cette étude font toutes, selon des tonalités différentes, vibrer le vaste champ francophone. Se peut-il alors que, dans ce concert, se métamorphose le discours littéraire contemporain pour tenter de remettre en cause les discours antérieurs ? Pour tenter de donner corps, par le langage, à d'autres formes de rapports, basés sur l'interaction entre les cultures et les imaginaires ? Il s'agit là de se poser la question de la transversalité des identités littéraires nées de la circulation de mots et d'images au travers de frontières : comment l'écriture, par la mise en oeuvre d'une tectonique des impacts et des contacts entre les cultures rencontrées, peut-elle remettre en cause les structures discursives, et faire émerger, dans un tremblement poétique, une politique de diversification des modalités de penser et d'exprimer la singularité de son rapport au(x) monde(s) ?

**MOTS-CLES :** Littératures francophones. Littérature du XXe siècle. Postcolonialisme. Océan Indien. Maghreb. Exil. Culture. Diaspora. Identité. Mémoire. Agénor, Monique (1940-...). Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1940-...). Farès, Nabile (1940-...). Lods, Jean (1938-...).

**ENGLISH :**

***The Writing of Exile; The Exiles of Writing.***  
***A Comparative Reading of Movements of Exile in the Works of Contemporary French Writers: Monique Agénor, Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Jean Lods.***

The writers selected for our corpus originate from Northern Africa or the Indian Ocean and are writing from Europe. Their differing histories of migration have given an everlasting sense of movement to Francophone Literatures. Writing from a post-colonial standpoint, their stories about the past are subject to a number of influences: living in different environments, meeting people (in the form of both exchange and/or conflict), and reuniting with those who have shared their past. Having crossed geographic, cultural and temporal frontiers, the writers focussed upon in this thesis all enrich Francophone literature in their own way. The aim of thesis is to see to what extent the past experiences described by these writers are challenged by their present day discourses, as well as the extent to which the kaleidoscope of their respective origins and cultural interactions have widened the horizons of the French language and way of thinking. The definition of the word *exile* is also broadened by these writers, as their migration was not imposed upon them; in each case it was a personal decision but nonetheless one which they felt compelled to make, due to the socio-political environments they felt constricted by.

**KEYWORDS:** Francophone Literatures and Cultures. 20<sup>th</sup> French Literature. Postcolonialism. Indian Ocean. Northern Africa. Diaspora. Identity. Memory. Exile. Agénor, Monique (1940-...). Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1940-...). Farès, Nabile (1940-...). Lods, Jean (1938-...).

