

## Re-writing as re-vision

*Eileen Williams-Wanquet  
Université de La Réunion*

**Abstract:** This introductory theoretical paper addresses three questions about contemporary literary re-writing of a single past text. Firstly, it is suggested that the re-written texts are usually culturally central texts that address questions of power. Thus, the real targets of the rewrites are the ideology, stereotypes or myths transmitted by the single hypotexts —in other words a sort of “diffuse hypotext”. Then, some theoretical tools, which can help to understand how this type of re-writing works, are examined: the association of self-reflexive parody and realistic historical reference; the notions of “iterability” and “autonomy” of the written word, which permit it to be “decontextualised” and “recontextualised”, leading to a change in point of view that produces new meanings as a text is grafted onto new contexts. Finally, it is argued that contemporary extensive rewrites have an ideological and ethical aim, because they expose the ideology behind the precursor text in order to review it, in what Judith Butler calls a “re-signifying” practice. As such, re-writing is a form of resistance, corresponding to Rancière’s view of the act of writing as politics, understood as the disruption or reconfiguration of a dominant order that claims to be total.

**Résumé :** Cet article introductif théorique tente de répondre à trois questions concernant la réécriture contemporaine d’un texte antérieur. D’abord, il semblerait que les textes repris soient des textes canoniques, qui traitent de questions de pouvoir. La véritable cible de la réécriture serait alors une sorte d’« hypotexte diffus » transmis par l’hypotexte individuel. Ensuite, quelques notions théoriques sont examinées, afin d’éclairer le fonctionnement de ces réécritures : l’association de parodie auto-réflexive et d’historicité ; les notions d’« itérabilité » et d’« autonomie » de l’écriture, qui permettent sa « décontextualisation » et sa « recontextualisation », offrant ainsi un autre point de vue sur des faits identiques, produisant alors un sens nouveau. Finalement, il s’agit de montrer que ces réécritures ont un

impact politique : elles mettent à jour les structures de pouvoir transmis par les hypotextes, et, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, elles « reconfigurent la carte du sensible ».

Re-writing, as “formal imitation, *i.e.* as recycling, reprocessing, reworking” of literary forms, as artistic production, has always existed and “may be considered as old as the literary system itself” (Coste 10, 9). Literature, which always involves some form of repetition, is always “a resurrected body, or a body that is continuously being resurrected. Its existence [...] lies in metamorphoses” (Warner 1). Thus, all writing is always, in a sense, re-writing. Re-writing has indeed played an important role in Western tradition, from classicism and neoclassicism, through romanticism and realism.

But, contemporary fiction does “seem to be marked by the imperative of the eternal return” (Connor 1994, 79). Indeed, many critics —like Stephen Connor, Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Jean Baudrillard, Christian Maroru, or Susana Onega, to quote but a few— have noted this postmodern urge to re-tell an old story. According to the French sociologist, Baudrillard, our culture has been going through an accelerated process of “agonizing révision”, of “rewriting everything” (qtd. in Moraru xi). Telling has become “inextricably bound up with retelling, in all its idioms: reworking, translation, adaptation, displacement, imitation, forgery, plagiarism, parody, pastiche” (Connor 1996, 79). Indeed, re-writing is a constant, almost defining, feature of contemporary littérature —of a certain type of postmodern literature, especially as from the 1980s. The practice is so common that one can speak of a postmodern “subgenre” (Maroru 20).

To name but a few rewrites in the field of English literature:

- Shakespeare’s *The Tempest* (1611-12) has given rise to a great number of re-writings, of which Marina Warner’s *Indigo* (1993).
- Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe* (1719) has often been re-written. The most famous rewrite of *Robinson Crusoe* is J. M. Coetzee’s *Foe* (1986). One can also mention Golding’s *Lord of the Flies* (1954).
- Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818) has been taken up, notably by Fay Weldon in *The Cloning of Joanna May* (1989) and by Brian Aldiss in *Frankenstein Unbound* (1973).
- Charlotte Brontë’s *Jane Eyre* (1847) has also been the inspiration for an incalculable number of contemporary rewrites, of which the most famous is, of course, Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea* (1966).
- Some writers, like Emma Tennant have specialised in re-writings. To name only three: her *Queen of Stones* re-writes Golding’s *Lord of the Flies* (1954); her *Two Women of London* (1989) is a re-writing of Robert Louis Stevenson’s *The Strange*

*Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886); her *Tess* (1993) revisits Thomas Hardy's *Tess of the d'Urbervilles* (1891).

- Some novels re-write biblical episodes. For example: Michèle Roberts' *The Book of Mrs Noah* (1987), Jeanette Winterson's *Boating for Beginners* (1985), and Julian Barnes's *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), all revisit the biblical myth of Noah's Ark the Flood.
- Sometimes, myths are reviewed, as in Jeanette Winterson's *Weight* (2005), which re-tells the story of the Greek myth of Atlas.

But, the phenomenon of re-writing seems to be worldwide. For example, Christian Moraru published *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* in 2001, in which he studies examples from late twentieth-century American literature. The same phenomenon seems to exist in the contemporary literature of the Indian Ocean, written both in English and in French, in the novels of Mauritian, South-African, Indian, Réunionese, and Anglo-Indian, writers, like Ananda Devi, Sindiwe Magona, Bharati Mukherjee, Daniel Vaxelair and Jean-François Samlong, Patrick Chamoiseau, or Lindsey Collen, who all re-write specific texts, stereotypes, myths, or official History.

This theoretical paper will try to answer three questions: What exactly is being re-written? How does such re-writing function? What are the aims of these rewrites?

### **What is being re-written?**

The particular type of re-writing in question is what Moraru calls "extensive re-writes" (XII), the practice of fictionally re-writing a single past text, an earlier work of fiction. This consists of "a particularised and conscientious attachment to a single textual precedent, such that its departures from the original must be measured in terms of its dependence upon it" (Connor 1994, 80). It may be further defined as the "intensive, recurrent, and fairly detailed reworking of a past text" (Moraru 26). Whole narratives are retold, and the contemporary text cannot be completely understood by a reader who does not know the previous text that is being re-written. A familiar story is updated, so to speak. The new text does not make sense without the previous text, to which it owes its existence. Using the terminology of the French critic, Gérard Genette in *Palimpsestes. La littérature au second degré*, I shall refer to the older re-written text as the "hypotext" and the contemporary rewrite as the "hypertext".

It is to be noted that the individual texts that are re-written are always texts that capture or give birth to key cultural myths. They are always well-known or culturally central texts. In Western literature, they are very often nineteenth-century texts, or, more generally, texts belonging to the

historical period known as Modernity. As Chantal Zabus notes: “Each century has its own interpellative dream-text: *The Tempest* for the seventeenth century; *Robinson Crusoe* for the eighteenth century; *Jane Eyre* for the nineteenth century; *Heart of Darkness* for the turn of the twentieth century” (1). They are often underpinned by the Modern world-view of the autonomous humanist subject, and of emancipation through reason. They often contain an imperialistic Eurocentric ideology, which is probably where postmodern rewrites link up with postcolonialism. But age-old fairy-tales and classical myths are also re-written, as are sacred texts, like the Bible, the *Ramayana* and the *Mahabharata*.

These hypotexts all tend to address questions of imperialism, of power, more generally of taking possession, of oneself or of others. They can be called “interpellative”, following Louis Althusser, who, in his well-known “Ideology and Ideological State Apparatuses”, explains how we are “interpellated” into being through discourse, *i.e.* how our selves are constructed through, or unconsciously conditioned by, the various discourses that make up our culture. The hypotexts usually embody “discourses on race, gender, national self, and similar categories informing the construction of identity” (Maroru 34). Stephen Connor sees them as engaging with “myths of origins” (1996, 168), posing questions about man’s nature, and about the relation between individual and society.

It would thus seem that the real targets of these rewrites are the ideology, stereotypes or myths that are transmitted by the single hypotexts. In other terms, the real hypotext that is being re-written is a sort of diffuse hypotext that is transmitted by a single fictional hypotext.

### **How does re-writing function?**

Before examining some theoretical tools, which can help to understand how this type of re-writing works, it is necessary to specify that, although what has been called the poststructuralist “linguistic turn” or the “crisis of language” of the twentieth century implies that the subject and its knowledge are discursively constructed, this does not mean that the subject has no agency, *i.e.* no control or freedom. As Judith Butler proposes, following the work of Michel Foucault, the notion of subject is double, being both subjected to a set of rules and a free agent: “the subject constituted through the address of the Other becomes [...] a subject capable of addressing others. In such a case, the subject is neither a sovereign agent with a purely instrumental relation to language, nor a mere effect whose agency is pure complicity with prior operations of power” (Butler 26). The subject is thus both made by language and the maker of language, or “positioned as both addressed and addressing” (Butler 29). He/she is both subject-ed to social constraint and yet subject in the active sense of maker and user of culture, intent on self-definition and self-determination. He/she

can thus intervene in discursive processes and remodel them to a certain extent, by re-writing the discourses that have conditioned him/her, by positioning himself/herself in language, used creatively.

The contemporary rewrite is an essentially paradoxical form, both intensively self-reflexive and political/historical, rooted in the world. It associates self-reflexive parody and realistic historical reference, artifice and *mimesis*, modernist formalism and nineteenth-century *vraisemblance*, ethics and aesthetics, or autonomy and commitment. As the Canadian critic, Linda Hutcheon explains, it is, “both metafictionally self-reflexive and yet speaking to us powerfully about real political and historical realities” (1988, 5).

The rewrite is thus often doubly rooted, “both in real time and space *and* in a previous text” (Williams-Wanquet 2006, 394). Most of the time, the rooting in a previous text (or hypertextuality) is compulsory, in that the reader cannot fail to notice the traces left by the hypotext. Very often, the hypertextuality is signalled by “intertextuality”, used here in the narrow sense that Genette gives to the term, *i.e.* the direct presence of one text within another, whether in the form of quotation, paraphrase, or allusion, or whether in the main text or in the title, preface, epigraph, or epilogue (8). In other words, the intertextual elements (or the similarities between the hypertext and its hypotext) permit the reader to identify the hypotext. For example, in Lindey Collen’s *The Rape of Sita*, the hypertextual relation with the *Ramayana* is signalled by the title itself, by naming, and by parallels between Collen’s characters and plot and those of the *Ramayana*, in addition to actually being clearly indicated in the Preface.

Now, the relation between a hypertext and its hypotext can be either one of imitation (or pastiche) or one of transformation (or parody). The rewrites in question tend to privilege intertextual parody, reproducing previous texts with a difference. This is what Linda Hutcheon calls “modern parody” (1985, 7), the term “parody” being here taken in its broadest sense, as imitating and modifying both form and content, the ridiculing imitation being only optional, and the target being the ideology transmitted by the hypotext and its application to contemporary life. When Hutcheon speaks of “extended repetition with critical difference” (1985, 7), she is referring to what Steven Connor calls “fidelity-in-betrayal” (1996, 167). For example, characters are re-created with a difference; there is often a gender-switch; minor characters come to the fore; silenced minorities are given back a voice; poetic justice is inverted; the same narrative events are re-emplotted according to a different point of view, etc.

The change in the hypotext results from the fact that it is “decontextualised” from its original setting in time and space, and “recontextualised” in a specific contemporary society, the spatio-temporal setting being clearly indicated by the use of realistic techniques. Indeed, Jacques Derrida has shown that the written word is fundamentally “iterable” (375): it can be cut

off from its original author and socio-cultural context and re-introduced into a new context. As Jacques Rancière explains in *La Parole muette*, the “autonomy” or “intransitivity” of literature, *i.e.* the very fact that the written word can be cut off from its origins, is itself the means by which it can be re-appropriated to re-plot the world: “la lettre écrite est semblable à une peinture muette [...] dénuée [...] de la parole du maître [...]. Ce mutisme rend la lettre trop bavarde” (81). A change in the spatio-temporal context will necessarily bring about a change in point of view, in the way of perceiving the world and the human subject. The point of view is crucial: the same facts, the same events, and the same behaviour, can all have completely different meanings if set in a different historical context, because they will be perceived from a different point of view. Cut off from its original context of enunciation, the text becomes a sort of machine that produces new meanings as it is grafted onto new contexts (Derrida 377). Contemporary re-writing, as a form of repetition, can thus become “citational, breaking with the prior context of its utterance and acquiring new contexts for which it was not intended” (Butler 14).

### **What is the aim of contemporary rewrites?**

It seems to be clear that contemporary re-writing, far from being merely a question of formalist squabbles, of remoulding a literary matrix, of intertextual play between texts cut off from the world, has ideological and political attributes. Although “parody’s ‘target’ text is always another [...] form of coded discourse”, this does not mean that, “parody does not have ideological or even social implications” (Hutcheon 1985, 16). Indeed, such re-writing goes beyond “mere aesthetic celebration of textual contamination”, as it engages with “culture, social life and politics” (Maroru 168).

Such extensive re-writes have an ideological and ethical profile, because they revisit texts that are “ideology-laden”. As the products of a social, cultural, historical context, the re-written texts are heavily “ideologically-laden tales about us as individuals and members of certain communities organized around nuclear terms, discourses and tropes of nationality, ethnicity, race, social standing, gender, sex, moral-religious beliefs, and so on” (Maroru XIII). They transmit or embody the “ideology” within which they were reproduced. The term “ideology” is here taken in the general sense of “an imaginary structure that exists not only in the form of concepts but also in the form of attitudes, gestures, patterns of behaviour, intentions, aspirations, refusals, permissions, bans, etc.” (Althusser 1993, 75). This is close to what Michel Foucault means by “attitude”: « Par attitude, je veux dire un mode de relation à l’égard de l’actualité ; [...] une manière de penser et de sentir, une manière aussi d’agir et de se conduire... » (568). It is also akin to what Roland Barthes

calls “myths” : « le mythe est une parole choisie par l’histoire [...] elle peut être formée de discours ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité... » (182).

Re-writing thus involves a revision of the cultural myths embodied in the re-written text. This is why we can say that it is “enmeshed with other discourses of our time and with this times’ textual and cultural memory” (Maroru xvi). It exposes the ideology behind the precursor text and reviews it, representing a sort of cultural re-cycling. The re-writing of a single text could thus be termed “inter-ideological discourse” instead of “inter-art discourse”, as hypertextuality is used to review the ideological discourse implicitly contained by the hypotext. The differences with the hypotext are crucial, as they signify in terms of cultural and political comment. For example, when Warner’s *Indigo* revisits the imperialist theme of Shakespeare’s *The Tempest*, what is really being re-written is British colonial history in the West Indies, from a twentieth-century point of view (see Williams-Wanquet 2005). When Collen revisits the *Ramayana*, what is really being reviewed is the myth of the pure woman who bears the guilt of her own rape in patriarchal structures (see Williams-Wanquet 2007).

This is how the repetition with a difference of a hypotext can become what Judith Butler calls a “re-signifying” practice, Adrienne Rich an act of “re-vision”, a way of “entering an old text from a new critical perspective” (Rich 35), or Frederic Jameson a re-writing “in terms of some fundamental master code” (Jameson 58). It is in this sense that re-writing can be politics, textual politics. Language is symbolic action. Its connection to reality is indirect. It is a re-ordering of collective ideology-laden mental landscapes. As Frank Lentricchia writes, in a kind of cultural re-tooling of Derrida’s, « il n’y a pas de hors texte » : “the substance of ideology is revealed to us textually and therefore must be read and rewritten in that dimension” (qtd. in Maroru 28). If reality comes to us through texts, if the real is discursive, it can be re-written through texts. If the world comes to us through language, it can be re-written through language as well. If the world is metaphor, it can be re-metaphorised. Texts can suggest a way of writing and living reality differently. If fiction can re-write reality, re-writing is opened up as cultural re-writing: “Literary and ideological rewriting go hand in hand” (Maroru 35).

The kind of re-writing I am concerned with here is subversive (see Williams-Wanquet 2006a), in that it is a form of resistance, challenging the dominant order, deconstructing or laying bare its secret ideology, making visible what was supposed to remain invisible. It reveals the socially and politically conservative discourses coded into our culturally central texts, in order to challenge them before suggesting another way of being. It is “sociocultural revisionism through literary intertextuality” (Maroru 31). Its

aim is not to consolidate social consensus by reinforcing dominant cultural codes, as does mainstream official literature, but to introduce what Rancière, in « L'inadmissible », calls “dissensus” (139), by introducing a new disruptive voice, another world-view. It corresponds to Rancière’s act of writing as politics, understood as the disruption or reconfiguration of an order that claims to be total: « Les énoncés [...] littéraires font effet dans le réel. [...] ils reconfigurent la carte du sensible » (2000 62). Thus, “[r]e-writing is the continuation of politics by other means” (Sollers qtd in Maroru 171), literature being a privileged site for questioning cultural concepts, for offering resistance to the unilateral flow of power within the limits of the discursive field.

This is why this type of re-writing has been linked to what has been called the “turn to ethics” of the 1990s. Andrew Gibson maintains that, whereas, “[f]or a traditional, moral criticism of the novel [...], the key texts were largely nineteenth-century. [...] for the ethical critic, it is twentieth-century texts that are of cardinal importance” (Gibson 17-18). Whereas morality is concerned with deontology, with consolidating existing rules of conduct, ethics operates a kind of play within morality, holds it open; whereas morality is associated with the universality of final authority, ethics concerns the undetermined and plural; whereas morality is linked to conformity, ethics is associated with subversion. Questioning the past, concerned with an “ought” rather than an “is”, ethics is utopian and turned towards the future: “At the dead centre of ethics lies the *ought* [...], which seems to embody a wish that things become different” (Harpham 18).

Perhaps, what is finally being re-written through these re-writings of a fictional hypotext is the more diffuse hypotext of modernity itself, of what it means to be a subject of history. Behind all these re-writings lies postmodernity’s challenge to modernity’s “Western liberal humanistic” or “common sense” view of the subject and of reality. But how far does this model of re-writing, based on British and American texts, correspond to what is happening in texts from the Indian Ocean? This is a question that the articles in this volume may help to answer.

## Bibliography

- Althusser, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'état », *La Pensée* 151, juin 1970, p. 3-38.
- , *Writings on Psychoanalysis*, trans. Jeffrey Mehlman, Columbia, Columbia University Press, 1996 [1993].
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.
- Butler, Judith, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997.



- Connor, Stephen, "Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Revision", in *Liminal Postmodernisms. The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, T. D'Haen and H. Bertens (eds.), Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 79-97.
- , *The English Novel in History 1950-1995*, London, Routledge, 1996.
- Coste, Didier, "Rewriting, Literariness, Literary History", *la revue LISA en ligne* II.5, 2004, p. 8-25. <http://www.unicaen.fr/mrsh/lisa/publicationsFr.php>
- Derrida, Jacques, « Signature événement contexte », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 [1971], p. 365-393.
- Foucault, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », in *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994 [1984], p. 562-578.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, coll. « Poétique », Le Seuil, 1982.
- Gibson, Andrew, *Postmodernity, Ethics, and the Novel*, London, Routledge, 1999.
- Harpham, Geoffrey, *Galt, Getting it Right. Language, Literature and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Routledge, 1985.
- , *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1999 [1988].
- Jameson, Frederic, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge, 1996 [1981].
- Moraru, Christian, *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- Rancière, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- , « L'Inadmissible », in *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 128-147.
- , *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Rich, Adrienne, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", in *On Secrets, Lies and Silence. Selected Prose 1966-1978*, London and New York, Norton, 1979 [1971].
- Warner, Marina "Riscrittura: Re-Writings: Translations of Stories, Metamorphoses of Myths", transcript by Fiorenzo Fantaccini of a paper given in Florence in May 2001 and published in Italian, in *Le Riscrittura del postmoderno percorsi angloamericani*, Bari, Palomar Edizioni, 2002, p. 11-30.
- Williams-Wanquet, Eileen, "Marina Warner's Indigo as Ethical Deconstruction and Reconstruction", *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 46.3, Spring 2005, p. 267-282.
- , « La Répétition comme outil de subversion », « La Répétition », *Travaux & Documents* n° 26, Gabrièle Fois-Kaschel et Eileen Williams-Wanquet (éds.), mai 2006, p. 7-22.
- , "Towards Defining 'Postrealism' in British Literature", Special number "Realism in Retrospect", *Journal of Narrative Theory* 36.3, Autumn 2006, p. 389-419.
- , "Lindsey Collen's *The Rape of Sita*: Re-Writing as Ethics", *Commonwealth* 29.2, Spring 2007, p. 55-73.
- Zabus, Chantal, *Tempests After Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002.



## Lindsey Collen in Conversation

*Hélène Perrin*

*Doctorante à l'Université de La Réunion*

**Abstract:** Lindsey Collen was born in South-Africa and has lived in Mauritius since 1974. She published her first novel, *There is a Tide*, in 1990. Then followed: *The Rape of Sita* (1993), *Boy* (1996), *Getting Rid of It* (1997), *Mutiny* (2001), and *The Malaria Man and her Neighbours* (2010), which is the third of a trilogy, of which *Mutiny* is the first novel. Her novels have been published by internationally-renowned editors, such as Granta or Bloomsbury. Her novel, *The Rape of Sita*, and the controversy it caused when it was published made her famous in literary circles all over the world. She is known for her political engagement and the power of her writing, which puts into question Mauritian society. The questions posed to the novelist by Hélène Perrin fall under four main headings: politics and literature, the notion of “reality”, language, and patriarchy.

**Résumé :** Lindsey Collen est originaire d’Afrique du Sud. Installée à l’île Maurice depuis 1974, elle a publié son premier roman, *There is a Tide* en 1990. Puis sont parus, dans l’ordre : *The Rape of Sita* (1993), *Boy* (1996), *Getting Rid of It* (1997), *Mutiny* (2001) et *The Malaria Man and her Neighbours* (2010), deuxième volet d’une trilogie, dont *Mutiny* constitue le premier élément. Lindsey Collen est aujourd’hui publiée par des maisons d’éditions de renommée internationale, telles Granta et Bloomsbury. Son roman *The Rape of Sita* et la polémique qu’il suscita à Maurice lui ont valu le soutien et les éloges de la communauté littéraire du monde entier, pour sa ténacité et la puissance de son écriture, qui remet en question la société mauricienne. Les questions posées à la romancière par Hélène Perrin s’articulent autour de quatre grands axes, à savoir : la politique, la notion de réel, la langue et le patriarcat.

## Politics

*Do you think that writing can be described as a political act?*

I think writing novels can certainly be a political act in the case of relatively serious novels. But it would probably be true to say that most novels published are probably written as a pecuniary act, for the money, so to speak—I speak of the books in supermarkets and airport lounges. And it is certainly true of many best sellers. It would also be true to say, however, that all novels, even those written without any political intention probably do have an effect on peoples' ideas, on the totality of their ideas, and that this, certainly, in turn, affects political reality in the societies they live in.

In the case of my novels, I think writing them was probably a political act. There are some things that are not too easy to express politically in the “politico-political” sphere, but that I, as a person, want to share with other people. I'll give two examples, both from *Getting Rid of It*. It would be fair to say that, although the book is about a woman having had a miscarriage, it is a clear plea in favour of keeping the police off the backs of women who have abortions. In the women's movement, say, in the *Muvman Liberasyon Fam* in Mauritius and in LALIT, I am involved in socio-political and politico-political work on this precise theme. But the relatively minor incident around The Boy Who Won't Speak in the novel is based on a very moving true experience I have been witness to, an experience so disturbing it is not easy even to tell people about it without crying. So, in a novel, there, I share it. That once he and his aunt intend to go to a demonstration, he gets his voice back. That liberation is in the mere act of deciding to act. You don't have to wait for the results. How else does one express this essential, quint-essential joy of being a revolutionary? For your interest, those of you who are not too at ease in English, *Getting Rid of It* is my only novel published in French, under the title *Une Affaire des Femmes*.

However, I would not go so far as to say I write novels *in order to* commit “a political act”. My motivation, if I can separate it from the effect of a novel I write, is to tell a story. As simple as that. I want to tell a story. That's the driving force. The love of sharing a narrative. A tale. A “what will happen next?” story. The desire in me, the burning creative desire, is in the dynamics of narrative. I don't intend to give morals, dictate politics, examine my inner thoughts, as I set out to write a novel. I intend to tell a story.

But, once the writing process starts, then it is indeed a political act. And it can have political effects.

*What is your definition of the word “politics”?*

A difficult question. I suppose politics is the art of people collectively, through social structures, and consciously trying to “change the world” or to “keep it the same”. When as a child I looked around me in apartheid South Africa, I obviously felt a need to commit myself to changing it. And I still live the same quest. The inequalities at the very base of the apartheid superstructure, the roots of the inequality, are still there in South Africa today, and are the same ones here in Reunion today, or today in Mauritius. Or in the Middle East or in the USA. Or in Russia or China, or anywhere in Africa. But in order to be inside the politics of change, one has to at the same time be in a process of understanding the whole of things social, and their parts. Otherwise how could you evaluate what you might do? How would you convince others in the value of this action? You need to be in the continual process, in politics, of agreeing on an action program. This is very different from the limited nature of commitment to a single issue, of signing up with an NGO on one theme. For example, political commitment is quite a different kind of commitment from being committed just to protecting the environment, for example, where there is often little or no responsibility for having to hold an overview of the general issues involved. You might quite madly want a plant closed, without linking the demand to where people in the area will get jobs —and you might be angry that people do not support you in any numbers. Here it is worth perhaps looking at the shameful role played by many environmentalist organizations over the question of the demilitarization, and denuclearization of Diego Garcia, and of the big US military base on Mauritian islands, and the frivolous attitude of many ecology organizations towards the displacement of the Chagossians and towards the need to proceed with complete decolonization of Mauritius, *i.e.* of Chagos. This can help us understand the short-comings of commitment which is not political, by this definition of “political” meaning broad understanding and commitment to broad change, or, in the case of those in favour of the status quo, of broad stasis. I give this example, because in my novels, I have Chagossian characters. In both *The Rape of Sita* and *Mutiny*. In *Mutiny* one of the three principle characters is from Diego Garcia. Even Greenpeace, fell for the British State trap, so carefully placed for them. And they fell for it because they are *single issue* creatures, not political enough. The British State, in order to keep the Chagossians away from anywhere near the US base and in order simultaneously to keep the Mauritian State from reclaiming the islands back —and this is proven now by the Wikileaks telegrams published in February, 2011 —declared a *Marine Protected Area* around Chagos, and did this with the support of the quasi totality of the environmentalist movement in Britain. Thus actually keeping *away* the natural guardians of the Islands, the only ones entitled to declare any form

of protected area. Thus keeping a polluting nuclear military base right there. Thus maintaining a bit of illegal colonization. So, politics means you have to answer to *all* the issues, not just one —like Greenpeace did.

The politics of change also demands people of rather exceptional mixture of rebelliousness and patience. You need to want to change things now, and to have the long-term vision to see that you need to build support for the program you already are supporting.

The politics of change also involves having some feel for (and knowledge of) historical forces, thus big pageant-like changes over centuries, and at the same time having a caring passion for the details of the here and now that people relate to. And the intellect to link these two.

*Do you think that your novels have a political impact? That is, can you say that they correspond to your definition of politics?*

I think they can have an impact, and maybe they do have some rather ill-defined political impact. Say, on the issue of rape. In Mauritius, the issue was not discussed much, until the uproar against the title of my novel *The Rape of Sita*, which was used by a handful of fundamentalists in a very violent campaign against me. This issue, rape, has since then, and I believe there is a relationship, come into the open. This was also partly due, ironically, not just to the content of the novel, but also to the banning of the novel. Obviously, there is this contrary effect where banning causes people who may have been too lazy to read the book, to in fact, take the trouble. I would hazard a guess that hundreds of Mauritians may only ever have read one novel: *The Rape of Sita*. Anyway, some 3,000 have bought it, and many copies were handed around from reader to reader at the time of the crisis of the banning.

Similarly, on the Diego Garcia issue, there has been an important *internationalization* of the issue, and my two novels have played perhaps a very minor role in that. And in drawing together all the strings: the decolonization, the forcible removals, and the dangerous military base.

But, maybe the only really clear political role is that the more general effect of a narrative is that it can give depth to an issue, and then this, in turn, gives protagonists confidence to argue the real points, and not to get into ritualistic slogan-throwing. Maybe that is the only real political effect. The recent New Women's Manifesto launched for International Women's Day in Mauritius may have been helped in this way. Just as our very down-to-earth arguments, moving away from the slogans that everyone tends otherwise to cling to, on abortion have brought us closer to decriminalization. In 2009 we even saw a change in the attitude of the Catholic Church —if not in the content of its dictates, which are notoriously centrally decided. The Mauritian Bishop spoke of "understanding the suffering of women" when faced with abortion. This was not at all the

previous tone, the implication that bad women (who have sex) are also murderers (if they have a pregnancy termination). I believe that the narrative process dealing with abortion made us women, at the centre of the women's movement, very confident in ourselves, and able to be warm to opponents. I remember on one occasion on radio asking my opponent how such a nice lady as her could be so horrible to women already suffering, for example. And it is not only me who has learnt from my novels. They come from and feed back into an ongoing shared struggle.

*You yourself are a political activist in Mauritius as a member of LALIT. Well, did your need to write correspond to an attempt/a wish to contribute to your political stances?*

I think my need to write is mainly the need, as I mentioned earlier, to tell a story, to entertain, to make a gift to the readers, to the say twenty-five to fifty people I have in mind as I write. I have an intense desire to give them a story.

But the only things I think really worthwhile telling or giving, the only things I believe are really deeply entertaining, probably do contribute towards the political commitment that I feel. I don't think I would be able to sit at a computer and have the long-term discipline to complete a novel if it weren't actually saying something that I really feel strongly about. If the novel did not touch on issues of deep importance to me, I would not feel it worth all that hard work. Maybe I'm too much of a hedonist. My bum would get pins and needles, if I were just sitting writing something light.

*And has your work given you new insights or enabled you to express what you could not express otherwise?*

Certainly my literary work has expressed things I could not have expressed otherwise. Of that I am sure. How else, other than through art, can one come to grips with what it means to have been forcibly removed, a whole society forcibly removed from Diego Garcia and the Chagos? Would it not make you move out of yourself as the character Mama Gracienne in *Mutiny* does? Reminding you of the slavery of less than ten generations earlier?

*The novel Mutiny published in 2001 precedes the revolts of 1999. How do you perceive this coincidence? Is literature prophetic in the sense that it might have a direct link with reality?*

Yes, I had already submitted *Mutiny* to my literary agent, and only then were there the events of 1999 after the death in police custody of the musician Kaya, events which triggered a mass uprising in Mauritius. I think that my ear was very close to the ground then. Because I am a political

activist. I am an adult literacy teacher. I was sitting facing bull-dozer's destroying homeless people's houses. I was in the women's movement, and know so many women whose husbands and sons have suffered at the hands of the police. So, I could feel the uprising in people waiting to happen. So, the mutiny in the prison in *Mutiny* was a symbol for the mutiny I felt welling up in people all around me. It is, nevertheless, a strange coincidence that people did a "Bastille" on the very prison I had set my novel in, at Grand River North West on the South side of Port Louis, and in which the mutiny took place. It is a coincidence that the singer in the novel is called Jay, whereas Kaya was the real life singer, who one of the other main characters, Juna, was so fearful would be killed in detention. Or even the existence of a singer. Of course, Jay refers to my younger brother, a poetic man, who died young.

### **The notion of the "Real"**

*Concerning "reality", I would like to ask you if you consider your novels as having a realistic approach?*

I do not consider my novels particularly "realistic" in the sense that the term has –in the Anglophone tradition, anyway. They are more like a dream reality, where symbols live alongside characters, sometimes a hyper-reality. I try to reach into the reality of the dream mode, in my own mind, when writing. You can do it, too, I'm sure. Dreams are a form of narrative, but totally, or almost totally, beyond our conscious planning of them. I write a guided dream narrative. It involves a strong sort-of discipline, not unlike a kind of light self-hypnosis after years of preparation. But, all my novels so far, have been drafted in just two weeks on the computer –after a year or two of hand-made totally chaotic seeming notes in second-hand ledgers. And the language of my novels, is also an attempt to get into the structure of "human language" not just into English, though obviously it is written in English –though a very typical English.

*The specific character of Iqbal in The Rape of Sita. He is said to be the narrator, the author, the Umpire, a character as well as the storyteller. Who is Iqbal and where did you get the idea of this "multifunctional" character from?*

Like many of my characters, they grow with the writing. But one of the "sparks" for creating Iqbal was a real young man who was a very close friend of ours when I first arrived in Mauritius, and when my husband Ram and I went to live in the village of Bambous. He was called Bhimsen. And he was a story-teller, and also one of those people who could guide an outsider like me, into the very heart of deep, Mauritian reality. He was my



interface with the village, in a way. Not that I realized it while he was alive. I just laughed at his self-deprecating jokes. He understood Mauritian society from the inside completely. And was sophisticated enough to see it from the outside, too. He, being unemployed and of a fair-minded disposition, poor as a church mouse, actually *was* an umpire in a duel not too dissimilar from the one in *The Rape of Sita*! Anyway, he was tragically killed young, in a road accident, and to get over my mourning perhaps, and to celebrate his life, too, I re-created a new incarnation of him in Iqbal. So, that's two examples of writing being to get over a loss.

*This brings me to another question: Do your characters come from your real experience?*

I would say not really. Most are completely invented. Others have various different "sparks", specially the major characters, that combine and then soon fly off on their own trajectories. But they are not "from" real characters, except perhaps in the case of minor characters like The Boy Who Won't Speak.

*Do you consider that there is a frontier between the real world and literature? Indeed you seem to shift from one to the other in your novels, for example when some omniscient narrator interrupts the story to comment or to pose questions.*

Yes, there is a frontier between the real world and literature. But it is fluid. Sometimes there are "real" political events, and I even put in real dogs and real totally minor characters, just for the fun of my friends. But, the world of the novel also has its own existence, of course, its own logic. And then, as mentioned, a novel can get into real politics, by getting banned, or by sharpening the wits of protagonists.

## **Language**

*Your novels seem to express the idea that language might be perceived by the State as a danger, because it is an ultimate form of freedom. What do you understand by the concept of State and do you consider that literature as a language/form of expression is a threat to the State?*

Let's perhaps start with the State –because I think the Marxist definition is the most useful here. The State, I take to be the whole social apparatus that works towards keeping us living in a preposterous situation of near slavery, a vast majority really enslaved by a small percentage of people who take all the decisions about life and livelihoods, and who manage to maintain private control of the fruits of socially produced work, called "labour". Mauritian history, broadly speaking, is one hundred years

of us all living under the labour law of slavery, one hundred years under the labour law of the improved “indenture” system, and one hundred years under the labour law of the further improved “wage slavery” system. We, the vast majority of us, actually have to alienate part of our living selves, our labour power, and put it on a market, sell it, in order to survive on the planet. Others, of course, buy it. This is the post-slavery, post-indenture reality. You sell a third to a half of your life to a boss. Otherwise you have no way of surviving. He has a stock to live on. You haven’t. You are cut off from Mother Earth’s breast, too, and most land is “trespass” prohibited, too. This is true world-wide, right up until now. It is 100% true for some 80% of people who work for private companies. The other 20% work for the State itself or are in the interstices as self-employed people (barristers and dhall puree merchants, say), whose personal position is slightly nuanced.

So, how can some 80% of people continue in this form of wage slavery? The answer is simple: there are a whole web of social constructs, ideas and institutions, hierarchies and power networks, that keep us down. Not to mention police stations, mental asylums, prisons, if we challenge things a bit brusquely. The totality of these is the State. So, to me, the State would be the elected part of Government (a teeny part of it), plus the much larger non-elected part, the entire bureaucracy, all the institutions, even those that may seem “private”, that operate to convince us or force us into submission –religious institutions, the press, the family, private guards, schools whether government or private, all sorts. The whole caboodle is “the State”.

But humans are, nevertheless, even though we are cut off from Mother Nature’s breast by laws and institutions, *nevertheless*, creatures of nature. We are not only creatures of society, of culture, but also of nature. And human language, too, is not just of culture, but of nature. It is human nature to be able to speak, and speaking is ordering the world, comprehending the world, and planning to change it. Language, whether spoken or written or sung is the wild-card. It cannot be taken away. I refer people to the most wonderful novel (newly discovered by me) called *Alone in Berlin* by Hans Fallada, a strange, strange work that also represents a homage to the power of the word. And, in reading it, maybe I’ve learnt more about the feeling of living in Nazi Germany than from anything else.

*One character, Juna in Mutiny is imprisoned because she is an intellectual involved in a syndicate. In prison, she continues writing “prohibited articles” or the only available material, toilet paper, and she ends up eating what she has written. She therefore manifests the force and impact of censorship to its extreme. Why did you put so much emphasis upon the forceful implications of language?*

I suppose it should not be forgotten that I have been victim to the terrifying experience of having the entire State “crack down” on me, ban my book, come and confiscate copies, and call for my imprisonment. I have been called an “outrage against public and religious morality” for writing a story as a gift to friends. I have been hounded out, given death threats and threats of public rape, or of having acid thrown in my face, all because I wrote a few words. If that does not make you put emphasis on the forceful implication of language, I don’t know what would. And I feel for other artists and writers who, unlike me, are not supported by my colleagues and comrades in the women’s movement, the workers’ education and in LALIT. I was all alone against the State, from its point of view, but not from mine. Other writers might be. Like the main characters in *Alone in Berlin*.

*Moreover, the same Juna in Mutiny is said to be a language technician. What is a language technician? How do you consider language and technology to be linked?*

This was a slightly, but not totally, science fiction job at the time, but is now ordinary. There is nowadays a constant process of linking computers to human language. The nearer to human grammar you can get your computer to be, the better for some kinds of operation. In Mauritius, there is a big cyber-industry, where thousands of young people now work, and have been working for twenty years, at the very cutting edge of this industry. Because the work goes by satellite and under-sea cable, it can be done wherever the highly skilled workers are “cheapest”, and Mauritius is one of these places.

*Your novels also obey, at times, to an oral structure. The Rape of Sita starts with, “Once upon a time” like in tales. At times, there is no punctuation and the narrator jumps from one idea to another. Why is this so? Do you consider orality to better serve the expression of your purposes?*

The reason this is so, is that I *am* a story teller, an oral story-teller. That is my first kind of stories. In Africa, and in Mauritius until recently as well, in India, too, the oral story has been the main kind of story. Novels are a very recent art form, even in Europe, long predated by poetry and plays, for example. So, it is not surprising, I don’t think, that the oral tale keeps coming back into novels. In Mauritius, a friend of mine called Anne-Marie Sophie and I are in charge in the women’s movement, of telling the stories of the past, as a kind of oral duet. This keeps me in practice. People say, “Oh you tell it Lindsey”, and if I say, “But I wasn’t even there”, then reply “But you tell it best!” Then Anne-Marie will say, “Start with the bit about...” And she corrects me, and criticizes my version, and laughs at my

leaving out “the most important bit” this time, etc. So, this kind of structure would tend to creep in, even if I tried to keep it out.

*Last but not least: Kreol. LALIT participated in the publication of a dictionary in Kreol. Can you tell us why you advocate so passionately for Kreol language? What are its implications for you?*

The Mauritian Kreol language is, like any mother tongue, a fantastic richness for its own speakers. It is the way we see, hear, smell, and touch the world. We take our inputs and put them into human grammar. The Reunion Kreol language is also this vast treasure. So, I love all mother-tongues and believe that all should be treasured, and nurtured by society as a whole. But the Creole languages as a family of languages have this amazing “plus”. They are suddenly-born languages, new languages, languages that are the living proof of human society’s capacity to invent language. Now, isn’t that special?

Now, all colonized languages are despised. Not in abstract, but by the colonizer. The reason is they despise the people who speak the languages, to put it bluntly. It is just pure racism.

But of the colonized languages, the most despised are Creole languages, considered until sixty years ago, even by academia, to be “gutter talk”, “deformed French/English/Spanish/Arabic/Dutch” or “charabia” or “baragouin” or “just mere oral languages” . Then linguists found out, “Hey presto, the Creole languages are 100% languages!”

Anyway, I love Mauritian Kreol, and I will always love it. And so I cannot but say so, and nurture the language. In *There is a Tide*, there is even a futuristic language used for inter-communication between languages that uses Kreol grammar, for example. A kind of science-fiction touch. Based on linguistic science.

## **Patriarchy**

*Now, I would also like to ask you some questions about the notion of patriarchy. This is the notion I use in my work to describe the State of Mauritius which is the background to your stories. How would you define “patriarchy”? Do you consider that patriarchy is an adequate term to describe the society that you expose in your novels?*

Patriarchy is one of the structures of modern-day capitalism, as we see it in Mauritius, although of course it predates capitalism by some 5,000-10,000 years! (Given capitalism is some 250 years old, and humanity somewhere between 100,000 and 200,000 years old.)

What things typify “patriarchy”. Well, it is hierarchical. That is to say you have, typically, a Police Commissioner, and under him three to five

Assistant Police Commissioners, then under each of these a couple of Superintendents of Police, then Assistant Superintendents, then Chief Inspectors, then Inspectors, then Sergeants, then a whole multitude of ordinary police officers with no stripes or pips. A triangular structure with power at the top and numbers/powerlessness at the bottom. This is what I am opposing. I think it is in no way “natural”, and corresponds to the feudal and capitalist dominant class’s needs, not to the needs of us all.

It is also a very male-related structure. The “head of the household” is a man typically, or the head of a whole clan is, too. This is true even though everyone may know the woman is in fact the centre of the hearth, a round flat structure on the ground, and keeps the extended family linked. But the patriarchal part of the link is what is trump in today’s society.

Most men are dominated by these patriarchal structures, it should be noted, and some women are “recuperer” into them. Note Ms. Clinton, Thatcher, Condoleeza Rice, etc.

So, my novels are certainly set in a patriarchal society, Mauritius. But it is not only patriarchal. Its particularity within patriarchy is that it is also based on labour selling. You will note that the structure of *Getting Rid of It* (when you look at the novel from a distance) is that three women lost their jobs before the novel started because their bosses (who were women, and women of a very oppressed nature) all committed suicide. The three central characters thus lost their income, and being domestic servants, their houses, too. So, this dependence on an “employer”, however well-meaning s/he may be, is the basic structure, and this is what is really very seriously being put into question by the novel. As well as patriarchy.

*Do you agree that patriarchy induces a tension?*

Yes, it creates a constant tension. All the characters’ life force bumps into it. All the social aspirations humans have do too.

*Can you give us some examples of where patriarchy is the most flagrant in your novels: under which traits/acts/institutions does it manifest itself?*

Rape, in *The Rape of Sita*, is the ultimate crime of patriarchy, the ultimate act of sex war under patriarchy. And yet women challenge it in the novel. Maybe not Sita, as much as the women from Diego Garcia islands.

The prison in *Mutiny* is another symbol of patriarchy, even though it is “manned” by women prison guards.

The Sugar Estate in *There is a Tide* and in *The Malaria Man and Her Neighbours* is another ultimate bit of the State. And it is in this last novel of mine that the whole of the State is exposed, when it is pushed to its limits, when it feels challenged, and when it is pushed to its worst crimes.

In *Boy* and *Misyon Garson*, the family is very much the patriarchal institution, although the mother upholds it as much if not more than the father. And the victim is not a girl in the novel, but a boy.

*If one considers that feminism concerns mainly the opposition between men and women, whereas the “feminine” as a concept is an expression of openness that refuses opposition, would you consider your novels to be feminist or feminine, or both?*

Genuine feminism, I would say, does not concern any opposition between men and women. This is a fallacy, and it is a re-interpretation by the status quo of the women’s movement. The women’s movement links women, and allies that we get, against patriarchy. All women are dominated by patriarchy, and most men much of the time, too. So, the women’s movement, for example, in Mauritius has been in alliance with a man, whose name is Naden Pakeeree, whose wife died because abortion is illegal and who stood alongside the women’s movement against this cruel and unjust law. We stood together in the struggle, up against the State that maintains this law. Similarly, Mr. Suresh Dawaking, whose wife was murdered on a killing contract, stood with the women’s movement for justice in this crime. Again, we stood together up against the patriarchal State, when political leaders were somehow preventing the perpetrator from facing justice. And in the women’s movement we have seen the deaths in detention of Kaya and later Mr. Rajesh Ramlogun, as examples of men being killed by patriarchy. In fact, prison violence and police violence is mainly against men –and yet, like domestic violence, it is hidden from view, the shame is somehow curiously made to be that of the victim, and it is often referred to by perpetrators and apologists in sexual terms : “What do you expect the police to do to criminals? Caress them?”. So, the women’s movement aims to unite women, and when appropriate to be the ally of men who are also victims of patriarchy.

I’m not too sure about the meaning you give to the word “feminine”, but it is true to say that women live in spaces and moments, till today, that are outside of the patriarchal State and the capitalist market. We feed and clothe our families free of charge, doing household chores without counting the cost, and mostly enjoying it, I hasten to say. We share recipes (free of charge) with friends and do not intend to get them patented with the World Trade Organization TRIPS (Trade-Related Intellectual Property). We give advice on measles and mumps (daily) to neighbours at bus-stops, in queues and over the back fence. Free, of course. We set up our own banks (“sit” in Mauritius, illegal and without interest), and we club in to organize marriages collectively. So, yes, there is a feminine space outside there, which must be replicated in our minds, too. But what other people might mean by “feminine” might not tally with what I’m saying, if they mean all

the stereotypes like “emotional, scatty, rumour-mongering, bad drivers, liking the colour pink” or whatever –this is so much patriarchal garbage.

*Fear, in your novels, seems to be linked to patriarchy. The characters who achieve freedom refuse fear and those who admit it seem to be swallowed by a guilt that even leads to death (I am referring to the suicides in Getting Rid of It, where the women punish themselves for what is called “their betrayal”). Is it a necessity to bypass fear?*

Patriarchy reigns by fear. Not by fear itself, so much as by fear of retaliation. In *The Rape of Sita*, there is the story of the women who do not fear rape nor reprisals for refusing rape, not being raped. There are women who are not afraid to grab hold of policemen’s testicles and to squeeze in *The Rape of Sita*. But, their existence reminds us that we are afraid of the retaliation.

Fear is also linked to the State, in all its weight. Here, too, our oppression depends on our fear of retaliation by the State. I congratulate you for picking this up: in my real life, I do think one has to transcend, to conquer, to control fear. Maybe not “bypass” it, but not be held prisoner by it. This is a key to liberation. Not to liberation *after* the revolution, but to the process of seeking a revolution being liberatory.

*Do you consider that denunciation is a necessary step in achieving liberation, in being able to continue living?*

I guess understanding, not covering up, is more important than “denouncing” in most circumstances. I think liberation only comes from a common understanding, developed over time, on the nature of the oppression we suffer. When people rise up as they recently have done in the Arab world, for example, then liberation not only becomes possible, but happens on the spot. A successful revolution, is not, of course, automatic, but depends on many factors. The power is in the hands of the people, but in order to take it, they need to stand up together and take it. Well, how does one get that kind of rendezvous for a time and a place? Not easy! And the rendezvous is not enough. We need to have the will to create. We need to build up the will to create new social forms, that grow from the most advanced of the old. That will be the subject of one of my next novels. Hopefully, anyway. Revolution. *Mutiny* was on mutiny. *The Malaria Man and Her Neighbours* on uprising. The next one, oh, how ambitious of me, will be set in a revolution. When people together get the chance and then seize it. But that is not an individual act. Though each individual has to have the individual courage, vision and caring in order to join in.





## **Du mythe imposé à la mythographie revendicatrice : le cas du mythe de Libertalia, entre Histoire et mystification littéraire**

*Guilhem Armand  
CRLHOI, Université de La Réunion*

**Résumé :** Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, la zone sud de l'océan Indien est l'objet tout autant d'études sérieuses que de récits plus ou moins fantaisistes. Ces derniers ont contribué en quelque sorte à mythifier cette région : du mythe de Libertalia à celui de la Terre Australe. Et cette vision s'est progressivement imposée dans les pensées. Non seulement certains mythes ont perduré, mais il s'agit aussi d'une modalité de l'écriture que l'on retrouve dans la littérature réunionnaise, que l'on songe à la Lémurie de J. Hermann en 1927 ou même à la conception du génie de la race chez les Marius-Ary Leblond. Cependant, la départementalisation va entraîner progressivement un mouvement intellectuel de relecture de l'histoire et de réappropriation du patrimoine. Il s'agit ici d'en envisager les ambiguïtés et les paradoxes, notamment à travers la réécriture du mythe de Libertalia par Vaxelaire, œuvre qui tente de rétablir une *autre* Histoire, de démystifier une vision eurocentrée, mais pour créer une nouvelle mythographie, locale cette fois-ci.

La situation insulaire de La Réunion, renforcée par un éloignement de l'Europe plus sensible qu'aux Antilles, par exemple, en fait un lieu propice à la mythification. Isolée dans le « grand océan », point d'ancrage dans une mer dangereuse, à la fois port salutaire pour le marin épuisé par la tempête et simple escale sur la route qui mène aux richesses des Indes orientales, cette île, comme ses voisines, fut l'objet de visions ambivalentes qui forgèrent sa culture propre. Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, la zone sud de l'océan Indien est l'objet tout autant d'études sérieuses que de récits plus ou moins fantaisistes. Ces derniers ont contribué en quelque sorte à

mythifier cette région : du mythe de Libertia à celui de la Terre Australe. Et cette vision s'est progressivement imposée dans les pensées. Dans une précédente étude, on a déjà pu montrer combien, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les récits de voyages, fictifs ou réels, les utopies comme les ouvrages scientifiques, oscillaient entre vérité et mensonge : sans faire, aujourd'hui, le procès d'une mentalité inscrite dans une époque précise, force est de constater que le regard de l'Européen est ancré, déterminé en quelque sorte par une série de préjugés. C'est que l'Autre, même dans les relations de voyages véridiques, demeure bien souvent, l'objet d'une construction littéraire et idéologique.

Nous avons alors montré que la première littérature qui opère une véritable médiation entre l'Europe de référence et les îles de l'océan Indien, est la poésie des créoles expatriés, Bertin et Parny, qui ne se contente pas d'inverser le rapport entre l'Ici et l'Ailleurs, mais crée une véritable perméabilité entre les deux mondes par le truchement de la sensibilité. C'est d'ailleurs, paradoxalement, à partir de ce moment-là que l'on a coutume de dater l'émergence de la littérature réunionnaise, pourtant écrite et publiée à Paris. Sans entrer dans un sujet qui pourrait s'avérer polémique et dont nous ne sommes pas spécialiste<sup>1</sup>, il est intéressant d'observer que cette transition qui s'opère au XVIII<sup>e</sup> siècle s'établit autour d'une parole poétique qui s'ancre dans l'océan Indien.

Il s'agira, cette fois, de s'intéresser aux mythes en tant qu'ils sont au cœur à la fois de l'écriture littéraire, et de celle de l'Histoire, fondateurs ainsi d'une culture et d'une identité. Comment passe-t-on de mythes « imposés », en quelque sorte, c'est-à-dire issus d'une vision eurocentrée plaquée sur une altérité encore méconnue, à une mythologie véritablement ancrée ? Pour cerner les modalités de cette transition, il convient d'abord de revenir brièvement sur certains des principaux mythes concernant la zone sud-ouest de l'océan Indien, afin d'en cerner l'évolution de la période classique au XX<sup>e</sup> siècle, plus précisément dans cette période du mouvement de la Créolie qui a suivi la départementalisation. On s'intéressera ensuite plus précisément à l'exemple de Libertia, fiction inventée par Defoe, longtemps prise pour un fait historique et qui cristallise différentes utopies et divers fantasmes indianocéaniques. Sa réécriture par Daniel Vaxelaire est, à ce titre, fort révélatrice de ce passage d'un mythe imposé à une mythographie revendicatrice.

---

<sup>1</sup> Cette périodisation entre néanmoins en conflit avec la définition de la notion même de littérature réunionnaise (voir Armand a 2011). J.-C.C. Marimoutou, par exemple, situe l'émergence de la littérature créole réunionnaise – ce qui est différent – en 1828, au moment de la parution des *Fables créoles* de Louis Héry, qui a permis de « fonder le texte littéraire créole, dans une négociation constante où aucun des matériaux originels n'est caché, mais où tout est transformé [...] » (Marimoutou 2005, 143).

### Mythes fondateurs, mythes refondés

Les mythes de la zone, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont surtout centrés autour du continent imaginaire de la Terre Australe et de Madagascar. La Réunion, ou plutôt Mascarin, est tout d'abord déterminée par l'image de « la Grande Île » de Madagascar, d'où vient son peuplement initial, puis par les projets plus ou moins utopiques qui se sont écrits autour de l'occupation de la zone. On sait que, déjà, chez Flacourt, dans son *Histoire de La Grande Île de Madagascar* (1653), cette île est donnée à voir comme ambivalente, mi-hostile, mi-idéale pour une colonisation, tandis que Mascarin est vu comme un petit paradis : « Ce serait avec juste raison que l'on pourrait appeler cette île un Paradis terrestre » (Flacourt 269), écrit-il. Mais Bourbon est souvent vue comme un simple port de relâche et de réapprovisionnement, et les principaux projets coloniaux, et, par conséquent les principales utopies, se concentrent sur la grande île, dont les Mascareignes ne sont qu'une extension, ou, on le verra, un pis-aller.

Une des utopies les plus connues est celle de Libertia, rapportée par Johnson (alias D. Defoe) dans l'*Histoire des Pirates* en 1726 : il s'agirait d'une république fondée par un pirate, le capitaine Misson, et un moine italien défroqué, Caraccioli. Le mythe concentre l'idéal de liberté des pirates et le fantasme de l'île généreuse. Nous y reviendrons.

Ce réseau de mythes ou de visions fantasmés<sup>2</sup> autour de Madagascar a contaminé les îles des Mascareignes. Dès 1689, Henri Duquesne publie en Hollande, où s'est réfugiée une importante communauté huguenote après la révocation de l'Édit de Nantes, un *Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'île d'Eden*. Mais c'est Bernardin de Saint-Pierre qui va véritablement instituer l'image d'une heureuse société créole sur une île paradisiaque, en l'occurrence l'Île de France (actuelle Maurice) mais qui va s'étendre à l'ensemble de l'archipel des Mascareignes. À l'origine, Bernardin doit participer à une expédition qui doit – encore une fois – instaurer une société idéale à Madagascar. Mais le projet tombe à l'eau et Bernardin se retrouve à l'Île de France, séjour qu'il narre dans *Voyage à l'Île de France*. En 1788, afin d'illustrer ses thèses philosophiques, dans la lignée de Rousseau, il rédige *Paul et Virginie*, roman pastoral qui raconte le destin tragique de deux jeunes gens, élevés en harmonie avec la nature dans une microsociété donnée comme parfaite : c'est la confrontation avec la société de référence qui va entraîner la mort de Virginie, jeune fille trop pure pour un monde trop corrompu. Le succès de l'œuvre a fortement ancré les Mascareignes dans une image idyllique<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Que l'on retrouve chez Dubois, Urbain Souchu de Rennefort, Carpeau du Saussay, l'abbé de La Caille.

<sup>3</sup> Cette image est néanmoins ambiguë ; sur ce point, nous renvoyons aux travaux de Jean-Michel Racault (2007, 143-160 ; 2003, 389-443 ; 1986).

C'est cette nature parfaite que chantent les deux poètes créoles du XVIII<sup>e</sup> siècle, partis à Paris : Bertin et Parny. Ce dernier est surtout connu pour sa poésie qui mêle lyrisme amoureux, expression de la volupté et évocation de la nature. Ainsi, la VI<sup>e</sup> Élégie évoque les puissances naturelles des volcans et des tempêtes pour s'achever sur le lyrisme du terrifiant et du sublime qui inspirera Lamartine<sup>4</sup>. Un siècle plus tard, on peut retrouver la même inspiration chez le fameux poète parnassien Leconte de Lisle, notamment dans ses *Poèmes barbares* qui puisent aussi bien dans l'Antiquité grecque que dans l'exotisme réunionnais ; ainsi dans « Le Bernica », il chante une nature propice à la rêverie<sup>5</sup>. Contemporain de Parny, Bertin exprime sans doute davantage son amour de son île dans une poésie de l'exil qui reflète bien la nostalgie d'un Créole du XVIII<sup>e</sup> siècle à Paris, et pour qui Bourbon est synonyme de liberté :

Esclave en France, esclave au bord du Tibre,  
L'arbre affranchi dans ces lieux est donc libre ! (Bertin 248)

Certes, l'ode à la liberté naturelle de Bourbon se limite au règne végétal et oublie les quelques 21047 esclaves que comptait l'île en 1767. Pour Bertin, l'esclave fait partie du « luxe asiatique » de l'île où, comme au Paradis terrestre, on ne travaille pas :

Peuple innocent, chéri de la nature,  
Quel dieu pour toi fait ployer sans culture  
Le bananier sous son riche fardeau,  
Et dans tes champs errer le melon d'eau ;  
Couvre de pleurs la mangue savoureuse,  
Suspend l'orange à sa branche épineuse  
Et fait jaunir l'ananas fortuné  
D'un long feuillage au sommet couronné ? (Bertin 246-247)

Ce que l'on peut retenir de Parny, c'est, au-delà de cette poésie de l'exil, le fait qu'il ait en quelque sorte donné la parole aux Malgaches dans ses *Chansons madécasses* (1787), poèmes en prose qui font écho à ses engagements anti-esclavagistes et qui s'ancrent profondément dans l'océan

---

<sup>4</sup> « Ô nature ! qu'ici je ressens ton empire !  
J'aime de ce désert la sauvage âpreté ;  
De tes travaux hardis j'aime la majesté ;  
Oui, ton horreur me plaît ; je frissonne et j'admire » (Parny 88).

<sup>5</sup> « Perdu sur la montagne, entre deux parois hautes,  
Il est un lieu sauvage, au rêve hospitalier,  
Qui, dès le premier jour, n'a connu que peu d'hôtes ;  
Le bruit n'y monte pas de la mer sur les côtes,  
Ni la rumeur de l'homme : on y peut oublier ».

Indien. Il ouvrit ainsi la voie à Auguste Lacaussade<sup>6</sup> qui mêla, lui aussi, célébration romantique de la nature et lyrisme engagé. Son apport réside essentiellement dans le goût pour le pittoresque, pour le détail réaliste qui lui a appris, comme il le dit, à déchiffrer le monde, bref, à être poète.

Le XIX<sup>e</sup> et la première partie du XX<sup>e</sup> siècle sont marqués par une certaine ambiguïté de l'histoire littéraire réunionnaise. Le roman réunionnais naît au XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'influence des romans historiques romantiques, dans la lignée de *Georges* d'A. Dumas : ainsi, en 1844, dans *Les Marrons*, Louis Timagène Houat dénonce les préjugés de la société coloniale en racontant la révolte des esclaves. Selon un point de vue opposé, Eugène Dayot, dans *Bourbon Pittoresque* (1848), tente une peinture complète de la société coloniale : même s'il est le porte-parole de la société blanche, peignant les marrons (esclaves en fuite) comme des êtres dangereux, son approche conserve certaines nuances avec un marron, Anchaing, assez avenant. Ce qui ressort de ces œuvres, cependant, tranche avec les poèmes précédemment vus : la violence coloniale, la crispation sur les préjugés de couleur dans une société injuste et instable est au cœur de cette écriture réaliste. Cette tendance apparaît aussi au théâtre, avec les comédies grinçantes d'Ambroise Volland, ami et collaborateur d'Alfred Jarry. Dans *La Politique coloniale du Père Ubu* (1925), il dénonce les aberrations de cette société avec un humour irrespectueux que n'aurait pas renié son ancien ami. D'autre part, c'est la période faste pour toute une littérature coloniale qui demeure majoritaire, comme le signale V. Magdelaine :

Or le pouvoir politique, confisqué et détenu par la hiérarchie coloniale, est associé à l'écriture. [...] D'abord coloniale et blanche, la littérature écrite en français est étroitement conditionnée par le système colonial dont elle émane et dont elle rend compte. [...] La naissance d'un engagement politique manifeste coïncide avec une réappropriation postcoloniale de la parole (Magdelaine 342).

Amis de Léon Dierx « Prince des Poètes », G. Athénas et A. Merlo fréquentent les salons littéraires parisiens et prennent la plume sous le pseudonyme Marius-Ary Leblond. Honorés par de nombreux prix littéraires, comme le Goncourt en 1909 pour *En France*, ils deviennent les emblèmes de la bonne société coloniale que reflètent leurs romans, notamment *Ulysse Cafre*. Il s'agit, pour eux, de défendre la mission civilisatrice de la France et de souligner à la fois l'intimité des races et la supériorité de la race blanche, comme on peut le lire, par exemple, dans ce passage du *Miracle de la race* (1914) :

<sup>6</sup> Voir : J.-C.C. Marimoutou, « S'écrire (dans) l'île, une lecture de *Poèmes et Paysages* d'Auguste Lacaussade », in *Auguste Lacaussade (1815-1897). Le fils d'une affranchie d'avant 1848*, textes réunis par Prosper Eve, Océan Éditions, 2004, p. 205-222.

Il n'est point de serviteurs qui usent plus d'énergie de celui qui les dirige que l'Africain ou l'Asiatique des colonies : indocile par indolence, il faut tour à tour le gronder comme un enfant, l'implorer comme un malade, l'amadouer comme un parent, le menacer comme un esclave (Leblond 7).

On assiste à la relecture du mythe de l'île d'Éden, fortifiée par la création d'un mythe racial fondé sur la supériorité du colon, alliant la pureté de la race européenne et la perfection de la vie au sein de la nature réunionnaise. Aussi, lorsque *Les Révélations du Grand Océan* de Jules Hermann paraissent en 1927 (à titre posthume), sa thèse d'un continent lémurien, sorte d'avatar de l'Atlantide, paraît-elle en partie scientifiquement fondée... pour l'époque. Le mythe a surtout une portée politique : l'Européen, expatrié du continent disparu, ne vient pas s'exiler dans les colonies de l'océan Indien, mais revient, légitime possesseur, à ses véritables origines. Il ne s'agit plus d'une colonisation, mais de la reconstruction d'une civilisation prestigieuse, de la réappropriation d'un héritage. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> sont donc marquées par une prédominance d'une littérature essentiellement coloniale, insistant, tant en poésie que dans le roman, sur l'image de l'île-paradis. Si le réalisme prédomine, les œuvres revendicatrices comme celle de Houat ne sont encore que des épiphénomènes. La veine créatrice semble s'épuiser.

Mais, à partir des années 1970, le mouvement de la Créolie prend véritablement son essor<sup>7</sup>. Boris Gamaleya crée une poésie de l'incantation, fondée sur un vers libre et une recherche lexicale mêlant le français, le créole, le malgache. Il s'agit de créer une langue poétique suffisamment forte pour exprimer les malheurs de l'histoire coloniale. Il ouvre la voie à une poésie de la quête identitaire de poètes qui cherchent à se situer « dans cette fresque française qui n'est point la Gaule avec ses Gaulois » (Aubry 64). La poésie devient réellement militante avec des auteurs tels qu'Alain Lorraine dénonçant la « longue pénitence infligée par l'Histoire pas encore finie », Carpanin Marimoutou qui rêve en 1978 d'un embrasement social, dans *Fazèle* :

Explosera tout ce qui doit exploser [...]  
l'étincelle  
c'est nous qui la mettrons  
et la plaine brûlera  
comme si nous nous étions servis de nos cœurs (Marimoutou 2001, 35).

On pense aussi au roman social engagé, comme celui d'Anne Cheynet ou d'Axel Gauvin, qui témoigne d'une quête à la fois d'identité et de reconnaissance.

<sup>7</sup> Le mouvement « s'officialise » en quelque sorte avec l'émergence du mot en 1977, comme le signale V. Magdelaine : « À La Réunion, l'année 1977 est la charnière de l'histoire artistique contemporaine » (Magdelaine 348).

La littérature remet alors à l'honneur les anciennes traditions, comme le maloya, afin de donner une voix à la culture populaire, de faire renaître la tradition<sup>8</sup>. Le conte cristallise cette volonté à la fois poétique et politique<sup>9</sup>. De nombreux auteurs, tels que Daniel Honoré, les retranscrivent ou les renouvellent. Le folklore local devient patrimoine culturel. Cet élan se traduit aussi dans le roman des années 70 à nos jours qui manifestent un désir de réappropriation des mythes. Ainsi, ce commentaire de J.-C.C. Marimoutou, à propos de l'entreprise de mythification des Leblond et d'Hermann, peut-il valoir de nouveau, avec une autre teinte, au sujet des auteurs réunionnais de la fin du XX<sup>e</sup> siècle :

Du coup, l'absence de mythe de fondations, l'absence de cosmogonies sont réévaluées au même titre que le manque d'Histoire.

[...]

Cela implique de réévaluer la question des commencements, de quelque ordre qu'ils soient : il y a toujours quelque chose qui vient d'ailleurs et qui a été transformé sur place, pour construire le lieu, en fonction du lieu (Marimoutou 2005a, 139).

Jean-François Samlong reprend et romance les légendes locales comme *Bassin du diable* (1977), ou retrace le plus minutieusement possible l'histoire de son île comme dans *Madame Desbassyns* (1985) où il narre la vie de cette femme qui dirigea d'une main de fer l'une des plus grandes plantations de l'île. La veine historique ne s'épuise pas avec l'infatigable Daniel Vaxelaire dont l'invention romanesque s'appuie sur une riche documentation historique qui fonde le réalisme de ses textes. Dans *Chasseurs de Noirs* (1982), il raconte la vie fictive d'un colon du XVIII<sup>e</sup> siècle qui traquait les esclaves marrons, puis s'est mis à fraterniser avec eux ; dans *Les Mutins de la liberté* (1986), il reprend le mythe de Libertalia pour accentuer, dans son utopie, la dimension fraternelle d'une société métissée et tolérante. C'est sur ce dernier texte que nous allons maintenant nous concentrer.

### **Le mythe de Libertalia : de Defoe à Vaxelaire**

L'histoire de Libertalia nous est connue, à l'origine, par un seul texte du début du XVIII<sup>e</sup> siècle : le chapitre XX de la somme historique de Charles Johnson, *General History of the Robberies and Murders of the most Notorious Pyrates* (1724-1728), « Histoire du capitaine Misson et de

<sup>8</sup> Voir Carpanin Marimoutou, « Le texte de Maloya », dans V. Magdelaine-Andrianjafitrimo et J.-C.C. Marimoutou, *Univers créoles, 6. Le Champ littéraire réunionnais en questions*, Paris, Anthropos, 2006, 101-155.

<sup>9</sup> Voir Ketty Lisador-Sabadell, « Les contes et légendes : un éveil à la conscience de soi, l'acceptation de sa différence, une force pour une génération en perte, fondamentaux pour la construction identitaire » (Labache 321-335).

son équipage » (Defoe 15-57), et le chapitre XXIII « Histoire du Capitaine Tew et de son équipage » (Defoe 88-112). Notons cependant que ce texte est en fait de Daniel Defoe, usant comme à son habitude, de « piraterie littéraire » pour reprendre l'expression de Jean-Michel Racault (2007, 81) qui, dans son analyse des tribulations du mythe de Libertalia, fait notamment un point précis sur les divers problèmes d'attribution de l'œuvre. Concernant Madagascar, Defoe, dans le même ouvrage, reprend l'histoire du capitaine Avery, pirate authentique, mais dont l'histoire a été quelque peu tronquée, jusqu'à en faire un roi autoproclamé de Madagascar<sup>10</sup>. Cependant, l'histoire ou la légende d'Avery est quelque peu passée dans l'oubli, dans l'ombre des autres histoires de pirates, l'idée d'un roi pirate de Madagascar fut éclipsée par l'aventure de Misson et du moine Caraccioli, fondateurs de la république de Libertalia, dont les réécritures n'ont cessé jusqu'à nos jours. Longtemps attribuée à Johnson, l'*Histoire générale des Pirates* a été lue comme un véritable document historique, considéré d'ailleurs comme plus précis que la relation d'Oexmelin. Ce qui rend, par comparaison, l'insuccès de l'histoire d'Avery assez paradoxal : d'une part, un pirate authentique dont toute l'Angleterre a parlé, d'autre part, des protagonistes fictifs ; une relation qui refuse explicitement le romanesque d'un côté, une véritable utopie de l'autre. Et c'est justement l'utopie qui retient les suffrages, et surtout le crédit du public. Ainsi, Gilles Lapouge, journaliste et historien amateur, spécialisé dans l'histoire de la piraterie, se laisse prendre au piège en dénonçant l'histoire d'Avery comme une fiction, et en attestant de la véracité de celle de Libertalia : « Le capitaine Misson, dont la réalité est attestée par le scrupuleux Johnson, n'est pas un pirate ordinaire » (Lapouge 70).

Revenant sur la postérité de ce mythe, dans les domaines anglais et français, et plus spécifiquement dans la zone océan Indien, Nivoelisoa Galibert en a souligné les « distorsions » : les Anglais se doutent de la supercherie depuis 1933, tandis qu'en France, il a fallu attendre les travaux d'Anne Molet-Sauvaget, Jean-Michel Racault et Michel-Christian Camus, pour que soit enfin démasqué l'auteur véritable de l'*Histoire générale des pirates*. Encore que tous ne lisent pas cette critique littéraire, et Daniel Vaxelaire, dernier auteur en date à avoir réécrit le mythe de Libertalia, en est une parfaite illustration.

Journaliste qui se fait historien et vulgarisateur, dès la fin des années 1970, lorsqu'il est nommé rédacteur en chef du *Mémorial de La Réunion*, cet ensemble de six volumes totalisant 3500 pages, Daniel Vaxelaire participe aussi, à sa manière – il est métropolitain – de ce courant de la Créolité, où romanciers, poètes et historiens instaurent un nouveau souffle à

---

<sup>10</sup> Sur les réécritures de ce texte, voir notre communication : « Le Capitaine Avery selon D. Defoe : faux roi et vraie légende », *Tempêtes, naufrages et pirates dans l'océan Indien : accidents réels ou péripéties fictives ?*, G. Armand (éd.), (à paraître).



la culture locale<sup>11</sup>. Touche-à-tout, il a aussi bien écrit des romans, des ouvrages de vulgarisation historiques, que des scénarios pour la télévision ou la bande-dessinée<sup>12</sup>. Un point commun à tous ses écrits : le mélange entre inspiration historique et invention romanesque.

*Les Mutins de la liberté* prend place dans la série de ses grands romans historiques, après *Chasseur de Noirs* (1982) et *L'Affranchi* (1984). Il ne s'agira pas ici d'étudier dans le détail l'évidente amplification dans la réécriture de l'hypotexte d'une quarantaine de pages écrit par Defoe, devenu un roman de plus de 600 pages. Il n'est pas nécessaire, non plus de s'appesantir sur le fait qu'un faux document historique se soit ainsi trouvé romancé : on est simplement passé du faux au fictif. L'œuvre débute, à l'instar de nombre de films de cape et d'épée, dans une taverne où Olivier Misson se trouve aux prises avec des marins éméchés : une rixe et c'est le début de l'aventure.

En revanche, il est intéressant de noter les diverses présentations de l'œuvre par l'éditeur et l'auteur, au fil des rééditions. L'édition de 1986, précisait, en 4<sup>e</sup> de couverture que l'écrivain « met au service de l'authentique histoire de ces mutins le talent d'un auteur » (Vaxelaire 1986). Cependant, auteur et éditeur poursuivent en quelque sorte la supercherie de Defoe jusqu'au bout, et bien après les travaux éclairants qui ont pu démontrer l'inauthenticité de l'histoire de Misson et Carraccioli. Ainsi, dans la réédition de 2001, chez Libretto, on peut lire :

Ainsi naîtra, au nord de Madagascar, l'éphémère et chimérique république de *Libertalia*, peuplée de beautés brunes, d'enfants métis et d'aventuriers. Qu'on ne se méprenne pas : la chimère à quoi paraît se résumer cette impossible histoire s'incarna bel et bien dans la réalité. Misson et Carraccioli, ici personnages de roman, ont existé, et le premier a même laissé avant de mourir le récit complet de sa vie, rapporté au début du siècle suivant par le fameux capitaine Johnson dans sa monumentale *Histoire générale des plus fameux Pirates*. Daniel Vaxelaire s'est borné, avec le talent qu'on lui sait, à suivre en limier les méandres de ce destin hors du commun, fasciné par une histoire où le réel, à chaque tournant du récit, semble faire honte aux plus ébouriffantes inventions du romanesque (Vaxelaire 2001, 4<sup>e</sup> de couverture).

Enfin, dans la toute dernière réédition (chez Orphie, en 2010) si la quatrième de couverture efface toute référence à une histoire réelle, la note liminaire de l'auteur revient de façon ambiguë sur le mensonge désormais attesté de Defoe, mais qu'il semble ne pas vouloir reconnaître. Il affecte, d'abord, de rappeler la mystification littéraire :

<sup>11</sup> Sur ce point, voir Armand 2011, 43-44.

<sup>12</sup> Giovanni Berjola et moi-même avons effectué une première étude de l'adaptation de l'histoire (ou de la légende) de La Buse en bande dessinée (« La Buse en bulles : mythification et démythification de l'histoire du pirate La Buse »).

La racine de cette histoire tient en quelques pages de la monumentale *Histoire générale des plus fameux Pirates* signée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par un certain Captain Johnson qui n'est autre que le fameux Daniel Defoe (Vaxelaire 2010, 7).

Mais c'est pour ensuite donner une leçon de lecture aux critiques peu imaginatifs :

L'histoire est si belle – la seule utopie qui ait vraiment fonctionné, même si cela n'a duré que quelques années ! – que certains ont douté de sa réalité : Defoe, ce trublion, aurait glissé un brûlot républicain au milieu de ses biographies de pirates authentiques, histoire de faire de l'agitation... C'est mal lire l'*Histoire générale des plus fameux Pirates* (Vaxelaire 2010, 8).

De son ironique plume journalistique, Vaxelaire balaie toutes les études universitaires, historiques ou littéraires. L'argument a d'ailleurs une certaine cohérence : tous les pirates de l'œuvre auraient existé, sauf ce duo libertaire<sup>13</sup>. Finalement, l'auteur ne tranche pas, et sa conclusion repose sur une ambiguïté : « J'ai pris le parti d'y croire, à ce rêve, ce qui m'a imposé un devoir : être à la hauteur de mes personnages » (Vaxelaire 2010, 9). S'agit-il du « rêve » de Libertalia, considérée comme un fantasme de liberté, ou du « rêve » des personnages, qui se serait réalisé au nord de Madagascar ? Et Vaxelaire, enfin de rejoindre Defoe, sur un point au moins : le jeu de la vérité et du mensonge, au cœur de toute mythographie. Cette analogie qu'il opère avec ses personnages se poursuit au fil de l'œuvre. Ainsi, lorsque Misson offre à Caraccioli *La Cité du Soleil* de Campanella, il inspire à ce dernier une réflexion qui sera à l'origine de toute l'entreprise : « Je sais ce qui sonne faux dans la Cité de Campanella. Elle n'est pas vivante. Elle n'a jamais vécu. Elle n'est pas... » (Vaxelaire 2010, 106).

De même que Daniel Vaxelaire s'efforce de redonner vie à ce mythe, il s'agit donc, pour les personnages de rendre vivante l'utopie du moine italien, vivante et séduisante. En effet, tout comme la cité du soleil, la Libertalia de Defoe, conserve la rigidité des utopies classiques, fondées sur un pouvoir central proche de la tyrannie, fût-elle éclairée. Vaxelaire va l'adoucir, insister sur l'égalité parfaite entre les « citoyens », une véritable tolérance religieuse. Le frère Angelo reste chrétien et ne se montre pas aussi critique à l'encontre des religions révélées que le moine Caraccioli de Defoe. Le pouvoir fortement centralisé et quasiment autocratique s'adoucit chez Vaxelaire qui insiste sur une forme de démocratie participative. Il ne s'agit pas simplement d'un processus de modernisation qui guiderait cette

<sup>13</sup> On sait pertinemment, par exemple, que concernant d'autres pirates (Avery, par exemple, le premier de l'œuvre), Defoe a quelque peu brodé.

réécriture qui pose explicitement au cœur de cette république les notions de liberté, d'égalité et de fraternité, mais bien – pour reprendre l'expression de l'auteur – d'un rêve d'un état parfait, fondé de façon autonome dans l'océan Indien, à quelques milles marins de La Réunion, à quelques trois cents ans de distance. Ce rêve à rebours prend alors non seulement la valeur politique des utopies classiques, à savoir de modèle – certes non reproductible –, mais aussi et surtout la valeur d'un mythe historique fondateur, et donc d'un possible vers lequel tendre. C'est parce qu'il constitue une alternative par l'imaginaire à la réalité politique, une projection analeptique d'un futur souhaité, que le mythe, par la mystification littéraire, se fait encore passer pour l'Histoire.

## Bibliographie

- Armand, Guilhem, « Regards européens sur le monde indianocéanique, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : entre Histoire et fiction », in *Regards croisés dans le monde indiano-océanique : Histoire, patrimoine, fiction...*, Amélie Adde et Vilasnee Tampoe (éds.), (à paraître).
- Armand, Guilhem, « Le Capitaine Avery selon D. Defoe : faux roi et vraie légende », in *Tempêtes, naufrages et pirates dans l'océan Indien : accidents réels ou péripéties fictives ?* Guilhem Armand (éd.), (à paraître).
- Armand, Guilhem, « Pour une première approche de la littérature réunionnaise », *Fransk Nyst* 260, numéro spécial *La Réunion*, avril 2011, p. 39-44.
- Berjola, Giovanni et Armand, Guilhem, « La Buse en bulles : mythification et démythification de l'histoire du pirate La Buse », in *Tempêtes, naufrages et pirates dans l'océan Indien : accidents réels ou péripéties fictives ?* Guilhem Armand (éd.), (à paraître).
- Bertin, Antoine (de), *Œuvres complètes*, Paris, Roux-Dufort Aîné, 1824.
- Carpeau du Saussay, *Voyage de Madagascar, connue aussi sous le nom de l'Isle de Saint Laurent*, Paris, Chez Jean-Luc Nyon, 1722.
- Defoe, Daniel, *Histoire générale des plus fameux pirates*, Paris, Phébus, 1992, t. 2.
- Du Bois, *Les Voyages faits par le sieur D.B. aux Isles Dauphines ou Madagascar, et Bourbon ou Mascarenne, és années 1669-70-71 et 72*, Paris, Claude Barbin, 1674.
- Flacourt, Étienne (de), *Histoire de la Grande Île de Madagascar*, Paris, Gervais Clouzier, 1661.
- Galibert, Nivoelisoa, « Daniel Defoe, le rêve pirate et l'océan Indien : un siècle de distorsions (1905-1998) », in *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*, Sylvie Requemora et Sophie Linon-Chipon (éd.), Paris, PUPS, « Imago Mundi », 2002, p. 265-281.
- Aubry, Gilbert, *Poétique mascarine*, Paris, L'Harmattan, « Mascareignes », 1989.
- La Caille, *Voyage historique fait au Cap de Bonne espérance par feu M. l'Abbé de la Caille*, Paris, chez Guyllin, 1763.
- Lapouge, Gilles, *Les Pirates*, Paris, Phébus, 1988.

- Leblond, Marius et Ary, *Le Miracle de la Race*, Nabu Press, 2010.
- Lisador-Sabadell, Ketty, « Les contes et légendes : un éveil à la conscience de soi, l'acceptation de sa différence, une force pour une génération en perte de repères, fondamentaux pour la construction identitaire », in *Identité et société réunionnaise, nouvelles perspectives et nouvelles approches*, Lucette Labache, Laurent Médéa, Françoise Vergès (éds.), Paris, Éditions Karthala, 2005, p. 321-335.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie, et Marimoutou, Jean-Claude Carpanin, (éds.), *Études créoles, « Littératures et fondations »*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie, « Le discours de l'ethnie et de l'identité comme occultation du politique dans les littératures de l'Océan Indien (La Réunion, Maurice) », in *Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie, Actes du XIX<sup>e</sup> colloque CORAIL*, Mounira Chatti, Nicolas Clinchamps, Stéphanie Vigier (éd.), L'Harmattan, « Portes océanes », 2007, p. 339-356.
- Marimoutou, Jean-Claude Carpanin, *Fazèle*, Marseille, K'A, « Pou koméla », 2001.
- Marimoutou, Jean-Claude Carpanin, « S'écrire (dans) l'île, une lecture de *Poèmes et Paysages* d'Auguste Lacaussade », in *Auguste Lacaussade (1815-1897). Le fils d'une affranchie d'avant 1848*, textes réunis par Prosper Eve, Océan Éditions, 2004, p. 205-222.
- Marimoutou, Jean-Claude Carpanin, « Littérature, imaginaire, créolisation : textes et intertextes », in *Identité et société réunionnaise, nouvelles perspectives et nouvelles approches*, Lucette Labache, Laurent Médéa, Françoise Vergès (éds.), Paris, Éditions Karthala, 2005, p. 127-144.
- Marimoutou, Jean-Claude Carpanin, « Les âmes errantes de l'histoire : surnaturel et idéologie coloniale : le cas réunionnais », postface à Marie-Josée Matiti-Picard, *Passages et portes du réel. D'une mise en écriture dans la littérature réunionnaise*, Marseille, Éditions K'A, collection « Pou larg langaz », 2005, p. 142-179.
- Molet-Sauvaguet, Anne, *Madagascar ou le journal de Robert Drury*, trad. critique, Paris, L'Harmattan, « Repères pour l'océan Indien », 1992.
- Parny, Évariste (de), *Œuvres de Parny*, Paris, A. Hiard, 2 vol., 1831.
- Poivre, Pierre, *Voyage d'un philosophe*, Yverdon, se, 1768.
- Racault, Jean-Michel (éd.), *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Didier Érudition, Publications du CRLHOI, 1986.
- Racault, Jean-Michel, "Pirates and Writers at the Beginning of the 18th Century: Utopian Projects and Ideal Micro-States in the Indian Ocean", *Insula. International Journal of Island affairs*, Year 3, n° 2, December 1994, p. 40-50.
- Racault, Jean-Michel, *Nulle Part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Paris, PUPS, « Imago Mundi », 2003.
- Racault, Jean-Michel, *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Paris, PUPS, « Lettres francophones », 2007.
- Souche de Rennefort, Urbain, *Mémoires pour servir à l'histoire des Indes Orientales*, Paris, Arnould Seneuze et David Horthemels, 1688.

## **Ancestralisation et braises de mémoire : la recherche d'un régime d'historicité dans quelques romans réunionnais**

*Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo  
LCF-UMR 8143 du CNRS, Université de La Réunion*

**Résumé :** La Réunion est une île sans peuplement autochtone et sans mythe de fondation, où l'esclavage et l'engagisme ont privé les différents pans de la population de la mémoire de leurs origines. Or une certaine catégorie de romans met en avant un souci de l'histoire et de la généalogie, médiatisé par des personnages d'ancêtres et de héros fondateurs emblématiques pour pallier ce « défaut du geste d'archivage » (Ricœur). Société créolisée, La Réunion n'est pas marquée que par l'historiographie française. Elle se trouve au confluent de croyances appuyées sur un processus d'ancestralisation. Leur représentation sur la scène romanesque est d'autant plus stratégique qu'elle vise à retravailler la voix dominante métropolitaine ainsi qu'à pallier la béance du passé, la rupture des filiations et de l'identité communautaire. La production romanesque contemporaine est fortement marquée par cette recherche d'un « régime d'historicité », de « manières d'être au temps » (Hartog) qui permettent d'élaborer une continuité identitaire, familiale et spatiale avec des origines redécouvertes, et souvent réinventées. Dans cette société postcoloniale, intégrée à la France mais revendiquant en même temps ses dissemblances, cette quête passe par une redéfinition du genre du roman historique. Les romans de J.-F. Samlong, *Terre arrachée* (1982), M. Agénor, *L'Aïeule de l'Isle Bourbon* (1993), J. Narsapa, *Au son des tambours. De l'Inde à la canne* (2008), F. Lacpatia, *Adzire* (1988) que nous aborderons tentent en effet d'imposer une relecture des temporalités, des lieux, des mémoires, qui réinvente des traditions, des héros, des tribus, des chronotopies : ils proposent à leur manière l'élaboration d'une « communauté interprétative » (Bruner) réunionnaise.

Dans une société réunionnaise tout entière diasporique – fondée sur l’arrivée le plus souvent contrainte de populations hétérogènes –, dans un département d’outre-mer caractérisé par la prédominance de la voix française, on ne peut que noter « un défaut du geste d’archivage » (Ricœur 2000, 209). Sa quasi-impossibilité a conduit de larges pans de la population, en particulier non-blanche, à perdre la mémoire de ses cultures originelles, de ses langues, de ses pratiques, de son état-civil même, radiés par la colonisation et par la politique assimilationniste françaises. Pourtant, l’île se caractérise par une interculturalité complexe qui aurait pu engendrer quantité de versions de l’histoire. Mais les récits dominants sont univoques, issus de la parole blanche, et appuyés par l’historiographie européenne. Ils ont imposé « un durcissement ontologique de l’histoire aux diverses versions du monde réel » (Bruner 124). L’injonction de l’histoire officielle tend à faire de La Réunion une île sans passé autre que celui de ses rapports avec la France. De manière révélatrice, on ne trouve pas de roman historique écrit par des Réunionnais avant la fin des années 1970 qui marquent la naissance des mouvements de revendication de la culture et de la langue créoles soutenus largement par le Parti Communiste Réunionnais. Mais peut-on réellement parler de « romans historiques » ? Ce genre est le plus souvent défini comme conciliation de la vérité et de la représentation. Cette « tentative d’insérer une intrigue inventée dans un cadre fabriqué par un archiviste et chargé des ornements de l’histoire » (Vanoosthuysen<sup>1</sup> 12) aurait pour objectif de « fournir une connaissance objective de l’histoire » (34). Force est de constater que l’on ne peut trouver de forme répondant à ces contraintes dans une société marquée par la lacune et l’oubli comme par un déficit de récit collectif unifié. On trouvera plutôt des reconstitutions subjectivisées de pans fragmentaires de l’histoire de La Réunion. Centrées à chaque fois sur une communauté particulière, elles narrent ce qui fait défaut dans l’historiographie officielle : le temps de l’arrivée, de l’exil, de l’arrachement, de l’implantation, des résistances. Dans une île départementalisée, le roman ne peut contribuer à « la création des identités nationales » (Thiesse). Il ne peut offrir de discours de célébration et d’unité, mais il élabore plutôt des voix pour dire l’histoire des subalternes et réinventer leurs communautés. Il fait dire par des anonymes leur expérience sensible de l’appropriation de l’espace et du monde créoles en s’efforçant de la baliser de repères concrets issus des archives. Sans hypotexte littéraire ni historiographique, braises d’une mémoire intermittente, ces textes constituent autant de possibles de fondations, de bribes de généalogies. A leur manière pourtant, ils actualisent dans l’espace réunionnais le propos de Ricœur, « il ne serait de temps pensé que raconté » (1985, 343). Refigurant le temps par le récit, l’historien et le romancier appartiennent à l’histoire

<sup>1</sup> Vanoosthuysen expose ces définitions classiques mais les récuse car elles seraient prescriptives et toutes centrées sur le « raccord » entre vérité et fiction qui oppose science et imagination comme deux entités irréductibles.

autant qu'ils la font. C'est bien ce double projet que caressent les auteurs réunionnais : « faire » une histoire voire la réinventer ; « appartenir » à une histoire enfin rendue à sa cohérence diachronique et à la cohésion de ceux qui la vivent. Quatre de ces romans au statut modeste, peu lus et peu diffusés, nous permettront d'explorer la mise en œuvre de ce double objet de la fictionalisation d'une histoire rendue largement fictive par les trous qui la traversent. *L'Aïeule de l'Isle Bourbon* de Monique Agénor (1993) évoque une personnalité historique réelle, Françoise Chastelain, pionnière de l'installation des Français à Bourbon au XVII<sup>e</sup> siècle. *Adzire* de Firmin Lacpatia (1988) est consacré à l'histoire d'une marronne ayant réellement existé à l'aube de l'abolition de 1848. *Au Son des tambours, de l'Inde à la canne* de Jean Narsapa (2008) retrace l'implantation de ses ancêtres engagés malbars venus dans l'île en 1849. *Terre arrachée...* de Jean-François Samlong (1982) met en scène des engagés malgaches antandroy venus à La Réunion en 1922.

Comme dans beaucoup d'autres sociétés longtemps dominées, ces romans évoquent ce qui a été laissé en creux par l'histoire dominante. Ce faisant, ils construisent un régime d'historicité particulier. Rappelons que pour François Hartog, le régime d'historicité désigne, « dans une acception restreinte, comment une société traite son passé et en traite ». « Dans une acception large », il « servirait à désigner "la modalité de conscience de soi d'une communauté humaine" ». Il met « en lumière des modes de rapport au temps : des formes de l'expérience du temps, ici et là-bas, aujourd'hui et hier. Des manières d'être au temps » (19-20). Ces romans, en effet, permettent de voir comment se construit un rapport au temps, mais aussi à l'espace, au territoire, qui inaugure l'entrée de La Réunion dans sa propre histoire et ne l'affilie plus seulement à la France, « [...] montrant que ces îles sont [...] des îles dans l'histoire, ayant une histoire, mais aussi productrices d'histoire, selon un ordre du temps et un régime d'historicité spécifiques ». Ce souci de l'histoire et de la généalogie est médiatisé par un processus d'ancestralisation qui renouvelle la typologie héroïque et permet de construire une « communauté interprétative » (Bruner 38) réunionnaise.

### Lacune et savoir

Si le roman historique se caractérise par « la reproduction artistique fidèle d'une ère historique concrète » (Lukàcs 24), le roman réunionnais se bâtit sur la fragilité de l'impression, de l'indice et de la trace. Il dénonce parfois les causes de ce vide : le travail de sape de l'administration française.

Le plus surprenant, c'est qu'il passe pour une personne qui n'avait pas de lien de parenté dans l'île. C'est ce qui ressort des écrits du registre des archives du département. [...] Un malabar ennemi de la nouvelle religion

[...] un résistant quoi ! Qu'un fonctionnaire zélé a voulu effacer des registres (Narsapa 131).

À l'histoire officielle blanche et aux archives faites de mensonges et de silences, le romancier oppose son travail sur les récits des anciens et ses recherches généalogiques. Paradoxalement, son roman serait donc le seul lieu de la vérité historique aux dépens de l'historiographie, grevée par les pesanteurs du passé colonial.

Le paratexte est un seuil stratégique qui se fait l'écho de ces manques et de la démarche auctoriale pour les combler. À la manière de l'historienne Arlette Farge dans *Le Goût de l'archive*, les auteurs veulent faire revivre les anonymes ensevelis dans les dossiers administratifs. *Adzire* de Lacpatia est ainsi « inspiré d'un fait historique relaté par les rapports de Police, de l'année 1846 » dont l'auteur fournit copie en annexe. Samlong « a puisé ses sources dans des documents d'archive inédits ». Mais l'archive ne sert que de déclencheur. Le choix de la fiction est nécessité par son incomplétude. Samlong précise que son « livre est une œuvre de fiction ». Agénor, déplorant que le manque d'informations historiques sur Françoise Chastelain l'empêche d'en faire la biographie, dit choisir « le canal du "roman de fiction" par lequel on peut raconter sans crainte de déformer » (5) mais l'auteure prévient qu'elle a opéré un choix narratif sans savoir « s'il faut tenir cette hypothèse pour réelle » (7).

Les auteurs travaillent donc sur des possibles, extraits d'une sorte de faisceau indiciel, pour « faire » une société muette, sans plus d'histoire que de mythe collectifs stables. Ils proposent des variantes autour de récits flottants, nés du sac et du ressac des bribes de souvenirs que s'échangent les individus dans l'espace social. Ces romans ne peuvent être donc appréhendés que par le biais d'une recatégorisation qui les rattache à la chronique d'une période que traversent des personnages prétextes.

Pour Lukàcs, « un roman est "historique" quand les personnages y sont représentés comme des "types", quand leur singularité apparaît comme le produit d'un complexe de déterminations extérieures où interviennent les grands mouvements de l'histoire » (Vanoosthuyse 24-25). Si les personnages apparaissent bien ici comme des « types », les grands mouvements de l'histoire, en revanche, restent inaperçus, volatiles. Du coup, les textes visent la résurrection de tranches de vie dans leur aspect le plus pragmatique. Ils mettent en scène une prédominance absolue du factuel et des récits de pratiques qui l'emportent sur l'analyse des mécanismes sociopolitiques. Il s'agit donc de ressusciter un monde absent du discours, selon des modalités d'écriture différentes des normes du genre<sup>2</sup>. Le roman

---

<sup>2</sup> On pourrait penser retrouver ici la thèse de Lukàcs selon laquelle l'émergence du roman historique comme genre implique dans la pratique des romanciers une incertitude sur le sens de l'histoire, et plus précisément, une crise dans les rapports entre le passé et le présent. « Ainsi, tout au contraire de ce que pensent bien des modernes, le roman



est « vraisemblabilisant », écrit Bruner (14). Ici, le roman de l'histoire vise à rendre vraisemblables des périodes inconnues, ou largement méconnues, pour les fonder en phases constitutives de l'histoire, quel que soit leur degré de fiction.

Se pose en effet la question qui est au cœur de l'élaboration du roman historique : la question du savoir et de la vérité référentielle à laquelle il prétend (Vanoosthuyse 50). Par la mention de dates, de noms propres, d'événements, il établit des marqueurs de comparaison :

[...] le lecteur est expressément invité à rapporter les énoncés à deux objets dont l'un est posé comme possible, et l'autre comme réel. Ils orientent délibérément le lecteur vers les savoirs qui règlent et définissent le monde de l'histoire échue (Vanoosthuyse 60).

Par conséquent, son efficacité dépend aussi du savoir particulier du récepteur. Or précisément, ce qui défait la catégorie générique de ces romans réunionnais, c'est la question de ce savoir peu connu. Dans le roman historique, l'événement a valeur de preuve. Dans ces œuvres en revanche, la preuve se construit en même temps que le texte. Le texte crée ses conditions de vraisemblance, il programme les compétences nécessaires à la réception des faits qu'il énonce.

En effet, le savoir qu'il manifeste est pratiquement inconnu du lectorat extérieur à l'île, et reste très instable chez la plupart des insulaires eux-mêmes, si l'on excepte la date très symbolique de l'abolition de l'esclavage, le 20 décembre 1848. Ainsi, par exemple, l'ordre d'embarquement des filles de la Salpêtrière pour Bourbon le 29 mai 1673, le massacre de Fort-Dauphin le 27 août 1674 qui a provoqué le déplacement des colons vers Bourbon, la révolte des engagés malbars à Saint-Denis en 1852, les convois d'engagés malgaches de 1922, les décrets d'immigration de 1887 ou les lois relatives aux étrangers de 1923 sont autant de dates à la fois présentes et absentes à la conscience réunionnaise. Quant aux mentions à l'histoire internationale, elles sont très rares. Il s'agit donc de se replacer dans une chronologie interne à l'île mais aussi de montrer que, comme elle n'a jamais été jugée digne d'être enseignée, elle laisse les Réunionnais sans repères dans leur propre histoire. S'y substituent des petits faits vrais qui appartiennent à un savoir intuitif et collectif. Les textes jouent, pour les exprimer, de procédés de connivence linguistique, topographique, onomastique... Les priorités du roman semblent se déplacer vers le récit de

---

historique ne devient pas un genre indépendant du fait de sa fidélité particulière au passé. Mais il le devient quand les conditions objectives ou subjectives d'une fidélité historique au sens large n'existent pas encore ou n'existent plus » (189). Toutefois, la césure entre présent et passé et la possibilité même de ces conditions de la fidélité sont précisément ce qui n'existe pas dans la perception de l'histoire qui ressort de ces romans.

pratique et le savoir anthropologique. En quelque sorte, à la mémoire savante convoquée ordinairement par le roman historique, répondent dans ces textes ce que Régine Robin nomme « mémoire collective » et « mémoire culturelle », ce qui crée un tissage particulier que Robin appelle « roman mémoriel »,

[...] par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies, ou, au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'événement ou sa résurrection (48).

Le roman ne vise donc pas, de manière schématique, à « remplir les trous de l'information » (Bruner 14) par un savoir historique issu d'autres sources. Revendiquant le travail de la fiction, le roman contourne la lacune en donnant la préséance à un savoir culturel. Le rapport au temps ne privilégie pas la diachronie, mais l'instauration de progressifs et synchroniques rapports de l'homme au lieu. En témoigne le choix des porteurs de ce savoir, héros paradoxaux et subalternes, ancêtres fondateurs, instigateurs du régime d'historicité en actes dans les œuvres.

### **Redéfinition du type héroïque**

La typologie héroïque est ici très simplificatrice. On y retrouve un « caractère systématique de l'univers sémantique organisé autour d'un signifié central », un « monisme des personnages disposés par couples d'opposés », proches du roman historique « exemplaire » dont le monde est profondément monologique (Vanoosthuyse 164). Ce manichéisme dénonce sans cesse le pouvoir et les instances de domination invisibles qui asservissent les héros subalternes, paysans, esclaves, femmes : Louis XIV chez Agénor, l'église catholique chez Narsapa, les planteurs avides chez Lacpatia et Samlong. Si le subalterne peut être de toute couleur, y compris blanc chez Agénor, le maître est systématiquement blanc et se réduit à son seul souci de la production, celle du sucre comme celle de la conversion des âmes. Il est ignorant des valeurs de l'humanité comme des réalités insulaires. En revanche, par opposition binaire, les subalternes montrent leur capacité d'adaptation à une nouvelle socialité et au lieu, en raison d'un lien viscéral gardé avec les éléments naturels comme on le voit avec « l'homme-zébu » Satoka, qu'on ne dissocie plus de son animal emblématique :

Cependant, Satoka se savait aussi fécond que la terre qui l'avait vu naître : fécondité du bœuf qui ne se départait jamais de sa lourdeur, de sa bonté. [...] Et accrochés à sa tête de bœuf, deux yeux intelligents qui avaient la clarté des étoiles et la douceur d'une nuit lunaire. Ils étaient deux points

d'interrogation dans la mémoire vénérable des ancêtres, deux flèches tendues vers un avenir tout en silence et en mystère (Samlong 52-53).

Chez Agénor, Françoise implante graines et plants qui fécondent la terre bourbonnaise. Fécondité et exploitation productiviste s'opposent schématiquement dans une forme de contre-discours très codifié privilégiant le peuple des sans voix qui accède à la représentation et à l'énonciation. Le peuple est emblématisé par des personnages révoltés aux prises avec des oppositions de classes, de genres. Narsapa fait de son personnage un « résistant » qui « avait tenu le flambeau très haut pour sa communauté » (133) ; Adzire devient une grande marronne et incarne une héroïne supérieure lorsqu'elle défie les chasseurs de marrons et se jette dans le vide en entonnant un chant de liberté. Françoise Chastelain résiste aux gouverneurs successifs et à la doxa esclavagiste. S'il y a une « exemplarité » dans ces romans, c'est bien cette restitution d'une place jusque-là confisquée à ceux qui ne furent jamais au devant de la scène et que l'histoire a balayés.

Mais la construction de ces héros paradoxaux témoigne de décalages importants. La question de l'histoire comme chronologie et linéarité et comme détermination de paradigmes sociopolitiques cède sa place à une réflexion sur ces « manières d'être au temps » (Hartog 19). Et ce que les personnages dévoilent tout d'abord de « la modalité de conscience de soi d'une communauté humaine » (Hartog 20), c'est la hantise de la perte et le souci de la fondation des Réunionnais déracinés et diasporiques. La figure privilégiée est sans conteste celle du pionnier qui réordonne un réel et un espace-temps nouveaux en s'efforçant de les combiner à ceux qu'il a laissés derrière lui. Il est donc l'aïeul, le passeur qui va donner du sens à chaque élément de l'île : l'étiologie structure une grande partie des séquences de ces œuvres. Le présent est l'enjeu d'une lutte sans merci entre le fondateur qui veut faire le lien avec le passé et les dominants qui tentent d'éradiquer les mémoires pour construire un présent asémantique.

Par l'intermédiaire de ces personnages, les romans exhument les « reliques enfouies du legs des pères » (Thiesse 21) qui font l'objet de tous les conflits d'héritage. Les tensions majeures entourent les noms propres et l'« état civil tout neuf » (Agénor 175), rarement choisi, le plus souvent imposé par l'administration française et le christianisme (Narsapa 101). Cette perte va de pair avec la dissolution de la langue maternelle, de la religion, de la culture, des pouvoirs sacrés. Mais plutôt que de s'arrêter à la déploration, les fondateurs réactualisent des langages qu'ils croyaient perdus, comme le fait Tamboulou avec son tambour :

Il perpétuait le rythme de toujours, celui qui vous attire dans le temple, qui remue votre intérieur jusqu'au tremblement, qui vous accompagne au bûcher et vous pousse à traverser le brasier, jusqu'à oublier les braises

ardentes [...] Son engouement pour la musique avait compensé en partie la disparition de ses liens maternels (Narsapa 134).

Initiés par un sage qui les accompagne comme une ombre du passé, ils luttent contre les forces d'oppression et d'amnésie par la reconfiguration de l'espace comme chez Agénor, par la prière comme chez Narsapa (67), par la tradition orale et la musique chez Lacpatia (134) ou Samlong (32). Ce sont des médiations qui permettent d'assurer le là-bas dans l'ici et de redonner à l'ici les contours et le système de déchiffrement et de signification du là-bas.

Pour autant, c'est bien d'une lutte qu'il s'agit, avec ce que cela implique de déperdition et d'échecs. Le passé est mort, et avec lui les lignées comme chez Samlong, Agénor et Narsapa. Mais une mémoire historique travaille les personnages et affleure à la surface du texte sous la forme de séquences surnaturelles qui mettent en scène des revenants, synecdoques des univers disparus. Ainsi le collier de la mère morte de Sébastien le marron déclenche-t-il chez Adzire une anamnèse qui la ramène au pays des origines et au passé des ancêtres. Les romans sont investis de ces brèves séquences de rêves, de visions, de transports religieux et mystiques, de délires dus aux fièvres qui assurent une fluidité entre des bribes de mondes, entre les espaces et les temps. Le sorcier Ombiasy (dont le nom, en malgache, signifie précisément « sorcier ») est certainement l'emblème de cette dimension plurielle et hybride des personnages qui appartiennent aux pays des morts et des vivants, au passé, au présent et à l'avenir. Dans le discontinu des vies serviles et diasporiques, le fantôme et ses légataires instituent des filiations compensatoires et retissent une temporalité réordonnée. Le personnage devient à la fois le porteur de l'ancêtre, et ancêtre lui-même, une fois rempli son rôle de fondateur d'une lignée dans un nouveau lieu.

Les romans visent ainsi à produire un régime d'historicité qui reconstruise une linéarité et un passage entre passé, présent et avenir, non pas dans le souci de mimer la pensée dominante de l'Histoire, mais dans celui de se doter d'une représentation de l'île qui neutralise les ruptures et les pertes qu'elle a occasionnées et fasse d'elle le berceau d'une société en adéquation avec son lieu. Le texte, à la manière d'un rituel, remplit le rôle d'un « reconvertisseur d'espace » : « En essayant de revivre une culture ancestrale, [l'exilé] en crée une nouvelle qui lui permette d'opérer son intégration en conservant ses composantes originales » (Affergan 49). On pourrait aussi l'interpréter comme un reconvertisseur de temps. Le roman ramène les morts à la surface du texte, en exhume la mémoire et en assure la commémoration. Le tissage mémoriel du roman en fait un rituel textuel et narratif qui équivaut à une forme de processus d'ancestralisation, de transformation de la mauvaise âme qui hante le présent insulaire irrésolu, en ancêtre protecteur et garant de la survie (Dumas-Champion 191).

Comme l'écrit Ricoeur, le discours historien est « une terre et un tombeau » (480) et le roman de l'histoire en tient également lieu en donnant tout à la fois voix aux morts, en les faisant revivre, et en assurant leur mise au tombeau qui les convertit en ancêtres protecteurs, en fondateurs de la lignée et de l'espace-temps, de la modalité d'habiter l'île.

C'est autour de ce processus d'ancestralisation que se construit un régime de temporalité spécifique que met en exergue le titre du roman de Monique Agénor, *L'Aïeule de l'Isle Bourbon*. Comme François Hartog le montre, dans la perspective occidentale, on ne conçoit l'histoire comme science et discours scientifique possible qu'à partir du postulat d'une césure entre le passé et le présent. L'historien doit parler depuis une perspective surplombante pour pouvoir dégager les rapports de causalités et de conséquences issus du passé mais aussi manifester le fait que le passé est bien passé. Or comme l'auteur le rappelle, cette perspective est si dominante qu'elle cache le fait qu'elle n'est pas pertinente pour bien des cultures. Pour La Réunion, nous nous trouvons dans les ambiguïtés d'un département d'outre-mer entièrement in-formé par la France. Aussi les romans épousent-ils en partie cette perspective qui désolidarise l'avant et le pendant. Mais cette conception ne coïncide pas avec l'expérience éthique, sensible et sacrée du temps des Réunionnais où au contraire, le passé *est* le présent dans un permanent échange comme le montre Samlong :

Ils n'avaient rien oublié... comme un défi. À eux les rêves, les mystères de la vie, les pouvoirs magiques et l'œil bienveillant des Ancêtres qui n'abandonnent jamais les vivants. Ils sont toujours là, ils regardent, ils informent, ils guident les pas de tous ceux qui errent sur le sentier de la vie, à la recherche de l'éternité, d'une plus grande liberté. [...] même la mort n'est pas la fin de la route, et si tu n'oublies pas la loi des offrandes et des sacrifices, les vivants et les morts seront toujours un même peuple. Terre arrachée, déshéritée, pour une autre terre ou pour un autre ciel, la vie est toujours là, plus réelle que le monde qui est le tien aujourd'hui (144).

Aussi le roman se fait-il le lieu d'accueil de cette dichotomie. Il ne la résorbe pas, ce serait en dehors de ses forces littéraires, et peut-être, des forces de la littérature elle-même. Il l'aménage par des stratégies narratives qui consistent toutes à montrer la cohabitation du passé et du présent plutôt que leur succession et à nouer ces temporalités aux espaces dont ils sont porteurs.

### **Chronotopes englobants : réinventer une communauté interprétative**

En écho à la mémoire collective d'une société diasporique, ces œuvres montrent des personnages toujours en mouvement : traversée maritime des engagés comme chez Samlong et Narsapa, errance entre des

terres hostiles chez Agénor, fuite perpétuelle des marrons devant leurs chasseurs chez Lacpatia. Les Malgaches sont des « âmes abandonnées toujours à la recherche d'une nouvelle maison pour une nouvelle vie » (127) ; « ici ce n'est pas le pays de ton père » dit Adzire (36) ; à sa mort, la femme de Tamboulou appelle « dans ses prières ses ancêtres pour qu'ils l'emportent loin de cette terre qu'elle ne voulait reconnaître comme la sienne » (116). Mais l'errance n'a pas pour seule fonction de montrer la difficulté à s'ancrer dans l'île. Elle assure, par le mouvement du corps et les rêves, le tuilage des espaces et des temps. Elle réactive le passé du déplacement durant ce cadastrage de l'espace nouveau. Implantation et mémoire des origines cohabitent, dialoguent, s'interpénètrent. Cela se traduit, sur un plan discursif, par la confusion des déictiques et des pronoms, du nous et du eux. Le « pays-de-l'autre-côté » finit par se situer nulle part et dans les deux lieux en même temps.

La tension à l'œuvre dans la société réunionnaise s'inscrit ainsi systématiquement dans les textes : désir d'un maintien des origines et d'une mémoire communautaires d'un côté, et de l'autre, adoption de la créolisation non comme une fatalité mais comme un désir social commun. C'est ce que disent les jeux d'anamorphoses, de décalages mais aussi d'appropriation qui font de l'île un nouvel espace possible :

Tamboulou et quelques compagnons de voyage, à peine foulé le sable, se ruaient pour saisir un peu plus loin de cette terre nouvelle dans leurs mains, la portant à leurs narines. [...] ils la pétrissaient entre leurs doigts. D'après eux, elle n'avait pas l'odeur de la terre du village, mais son contact revigora un peu ces hommes pris par le doute à l'approche de l'île et de ses montagnes (Narsapa 39).

Le présent de l'île contient l'ensemble des expériences du passé qui, loin d'être oubliées, assurent la médiation avec la terre nouvelle. Une fois qu'est assuré ce lien peut se concevoir l'avenir de la créolisation. Ce dernier se traduit, de façon conventionnelle, par la mise en exergue du métissage – voire d'une « créolie » pour le moins anachronique chez Agénor (164) –, par l'évocation de la naissance des enfants des héros dans le bateau ou dans le berceau de l'île. La mémoire sans cesse réactivée du passé, immédiatement et toujours là, permet l'enracinement dans un « ici » qui contient le « là-bas » en abyme, qui seul peut produire un avenir collectif et créolisé.

C'est vraisemblablement à travers la figure du marron que trouve à se déployer ce chronotope englobant. L'écriture du marronnage, aux origines mêmes de la production romanesque réunionnaise dès Louis Timagène Houat en 1844, est sans doute la seule amorce de mythe littéraire partagé grâce à la constitution de figures intertextuelles. Adzire, l'esclave de plantation devenue marronne, connaît une expérience de conversion et de rencontre des temps et des lieux qui la libère de ses attaches pour la

conduire à un suicide libérateur, mis en scène sous la forme d'un envol. Son cheminement de marronne la conduit à un itinéraire de dépouillement progressif et de régression à mesure qu'elle découvre la chair et le corps de l'île, ses ravines et ses cavernes, ses fentes protectrices et ses eaux nourricières. Prise dans un cyclone, elle se retrouve nue, contrainte de ramper, ventre puis « flanc contre terre ». Elle est enfantée à une nouvelle identité et à un inextinguible désir de liberté dans la grotte du grand marron Sébastien. Le collier talismanique d'Afrique qu'il a gardé de sa mère permet à Adzire de redevenir africaine depuis cet espace matriciel insulaire qu'est la caverne, et de s'ouvrir à un projet social réunionnais – le roman s'achevant à l'aube de l'abolition du 20 décembre 1848 :

Je crus entendre une voix, celle de ma mère dont il ne me restait que peu de souvenirs [...] Comme pour me joindre à sa complainte [...] je chantais dans la langue de mon pays, et les montagnes et les vallées se remplissaient de mon chant de liberté (134).

Le marron est un type littéraire qui dépasse la réalité historique : le marronnage ne concerne pas que l'esclave noir mais tous les personnages, quelles que soient leur couleur et leur époque. La figure du marronnage est en effet l'incarnation même de la superposition d'expériences qui permettent la conciliation avec le lieu. Cohabite donc une double référence ancestrale : à l'ancêtre communautaire du là-bas des origines, à l'ancêtre collectif d'ici, le marron, paradigme d'une renaissance dans l'île et d'une mise à distance de la France.

Ainsi se constitue une forme de « communauté interprétative » par le partage du récit : le lectorat réunionnais reconnaît intuitivement une image idéalisante et collective de soi, un possible historique qui fait du héros moyen devenu résistant de la mémoire et des temps un ancêtre partagé. L'on comprend alors le rôle du roman : comme le dit Bruner, il est au fondement du maintien de la cohérence d'une culture, voire se trouve au principe même de sa construction, car il procure des normes, domestique l'inattendu, construit le temps, organise l'expérience (19). Dans notre cas, il rappelle au lectorat insulaire ses mondes d'appartenance, ses modalités d'héroïsation, son rapport à l'histoire qui s'inscrit dans un double lieu d'origine et d'arrivée. Comme l'écrit Carpanin Marimoutou, énoncer une fable sur l'histoire des îles,

[...] c'est, par le biais de la narration, redonner vie à ce qui est mort et dont il ne reste que le souvenir, chercher la réalité de ce qu'il a pu y avoir derrière le souvenir, lester la représentation d'un poids d'histoire reconquise (104).

Le roman cherche donc à faire du souvenir intuitif réunionnais qui se perpétue dans les formes vernaculaires de la tradition orale une matière historique collective qui trouve une voix dans un genre romanesque

redéfini par sa représentation des temporalités, de l'ancestralisation et du marronnage. La construction du régime de temporalité, si elle assure une plus grande fidélité à la conception réunionnaise du temps et du monde, dévoile aussi ses contradictions internes et ses angoisses, ainsi que son fantasme : consolider un passé perdu, le convertir en un avenir solide et inaliénable qui assure la survie de la culture créole. Mais ces œuvres remplissent-elles ce projet alors qu'elles relèvent d'une littérature « discrète », peu lue, peu diffusée, qui tâtonne dans la recherche impossible de mythes stables ? Si, sans doute, elles ne le peuvent pas, elles sont en tout cas, à l'image des héros qu'elles mettent en scène, des traces, des indices, des signes laissés à l'avenir que la littérature réunionnaise cherche à s'inscrire dans son lieu, à se faire reconnaître et entendre.

### Bibliographie

- Affergan, Francis, *Martinique, les identités remarquables, Anthropologie d'un terrain revisité*, Paris, PUF, coll. « Ethnologies », 2006.
- Agénor, Monique, *L'Aïeule de l'Isle Bourbon*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Bruner, Jerome, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ? Le récit au fondement de la culture et de l'identité individuelle*, Paris, Pocket, 2005.
- Dumas-Champion, Françoise, *Le Mariage des cultures à l'île de La Réunion*, Paris, Karthala, 2008.
- Farge, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003.
- Lacpatia, Firmin, *Adzire ou le prestige de la nuit*, Paris, Orphie, 1988.
- Lukacs, Georg, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1965.
- Marimoutou, Carpanin, « La faille des origines : de l'autobiographie, du métissage et du secret », in *L'Autobiographie dans les littératures francophones*, Martine Mathieu (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 93-109.
- Narsapa, Jean, *Au son des tambours, de l'Inde à la canne*, Paris, Thélès, 2008.
- Nicaise, Stéphane, « L'irruption des aïeux malgaches à La Réunion », in *Le Monde créole, Peuplement, sociétés et condition humaine, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, Mélanges offerts à Hubert Gerbeau*, Jacques Weber (éd.), Paris, Les Indes savantes, 2005, p. 139-151.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.
- , *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 2000.
- Robin, Régine, *Le Roman mémoriel, de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'Univers du discours », 1989.
- Samlong, Jean-François, *Terre arrachée...*, Saint-Denis, Anchaing, 1982.
- Thiesse, Anne-Marie, *La Création des identités nationales*, Paris, Le Seuil, 2001.
- Vanoosthuyse, Michel, *Le Roman historique, Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF, coll. « Perspectives Germaniques », 1996.



## Writing Chinese Presence in 1930s Australia: Brian Castro's *The Garden Book*

Marilyne Brun  
Université Nancy 2

**Abstract:** Brian Castro's eighth novel, *The Garden Book*, addresses a silent gap in Australian history, that of the presence of Chinese residents in Australia during the White Australia Policy. The novel focuses on the fate of Swan Hay, a Chinese Australian schoolteacher and poet living in 1930s Australia who is characterised as an elusive, fragmented and fundamentally absent figure — indeed, she is a ghost. The novel thus approaches the reality of Chinese exclusion in very nuanced terms, from factual statements to allegorical and aesthetic devices, and offers a reflection on the difficulty of writing the history of those excluded from the Australian national imaginary.

**Résumé :** Le huitième roman de Brian Castro, *The Garden Book*, tente de combler un des vides de l'histoire australienne. Le roman, qui se situe en Australie pendant la "White Australia Policy" dans les années 1930, met en scène la vie de Swan Hay, une enseignante et poète australienne d'origine chinoise, qui est dépeinte comme un personnage insaisissable, fragmenté et fondamentalement absent — elle est, en effet, un fantôme. Le roman traite ainsi l'exclusion des Chinois en Australie d'une manière très nuancée, alliant historicité et esthétique, faits et fiction, afin d'offrir une réflexion sur la difficulté d'écrire l'histoire de ceux qui sont exclus de l'imaginaire australien.

The eighth novel of contemporary Australian writer Brian Castro, *The Garden Book*, opens with a quote from one of Franz Kafka's letters to Milena Jesenká:

Writing letters, however, means to denude oneself before the ghosts, something for which they greedily wait. Written kisses don't reach their destination, rather they are drunk on the way by the ghosts. It is on this ample nourishment that they multiply so enormously. Humanity senses this and fights against it and in order to eliminate as far as possible the ghostly element between people and to create a natural communication, the peace of souls, it has invented the railway, the motor car, the aeroplane. But it's no longer any good, these are evidently inventions being made at the moment of crashing. The opposing side is so much calmer and stronger; after the postal service it has invented the telegraph, the telephone, the radiograph. The ghosts won't starve, but we will perish.

In the passage, Kafka reflects on modernisation and the changes that it has entailed for human communication. For him, modernity does not, as popular belief has it, improve communication between humans, but rather opens the door to an irrevocable loss of privacy, intimacy and connection. Kafka's pessimistic reflections on letter writing should be approached in the context of his affair with Milena Jesenká, which largely (and frustratingly) took place through letters. As Bernadette Brennan has argued in her discussion of *The Garden Book*, Kafka's comment "outlines his lack of faith in the ability of writing to engender or sustain intimacy" (Castro 176).

The quote, which is one of the two epigraphs of *The Garden Book*, announces some of the central themes of the work: modernity, writing and intimacy. The novel focuses on the lives of Darcy Damon, a brutal, self-taught Australian; Swan Hay, a Chinese Australian schoolteacher and poet raised by her father; and Jasper Zenlin, an American aviator, architect and spy. It is narrated by the son of Swan and Jasper, a physically-deformed rare books librarian, Norman Shih, who investigates the past to understand his mother's life. Kafka's articulation of modernity, writing and intimacy is extensively explored in the novel. As a poet, Swan is dependent on the loss of intimacy that occurs in the process of writing. The lives of Darcy, Jasper and Swan are also considerably defined by the growing modernisation of rural areas, the increasing migration of urban Australians to the Dandenongs thanks to improvements in transport and communication, and the irresponsible clearing of the Dandenong forests to make way for new roads and houses.

Yet the element that is perhaps most essential in Kafka's quote in relation to *The Garden Book* is his reference to ghosts. As he suggests in the same letter to Milena Jesenká, letter writing is best described as "an intercourse with ghosts, and not only with the ghost of the recipient but also with one's own ghost which develops between the lines of the letter" (Castro 223). The image of the ghost thus evokes the distance that is necessarily established by writing. In *The Garden Book*, writing is similarly the site of ghosting, since its main character, Swan, is a ghost. Despite Norman's research, she remains an evasive character. As a Chinese woman

living in Australia under the White Australia Policy which explicitly sought to limit the number of Chinese residents in Australia, her existence is at once rejected by the authorities of 1930s Australia and isn't represented in historical archives and official Australian history. How, therefore, does Castro represent a character that would have been so excluded from national imaginings and national histories? *The Garden Book* participates in the writing of Australian history through its representation of Chinese presence in 1930s Australia, a presence that is ghostly, but that is performed through the novel's narrative and aesthetics.

The history of Chinese presence in Australia is intricately connected with the dynamics of nation-building and official discourse in the country. Like the history of Chinese presence in the United States, it is a field that has only recently been given attention and that is fraught with gaps and silences. The first Chinese who immigrated to Australia were recruited as indentured workers in 1847, but the real influx of Chinese migrants came with the discovery of gold in Australia in 1851 (Pan 274). Lured by the hope of discovering gold in Victoria's goldfields, many Chinese travelled to Australia, often planning to return to China after a temporary stay. The growing number of Chinese migrating to Australia caused great anxiety to Australian authorities and white migrants, and some colonies imposed taxes and quotas on Chinese immigration. In 1855, Victoria imposed an individual entry fee for Chinese migrants as well as a quota for the number of Chinese immigrants per boat (Bernard 97). Similar restrictions were imposed in South Australia in 1857, in New South Wales in 1861 (though they were repealed in 1867), in Queensland in 1877, in Western Australia in 1886, along with additional restrictions in Victoria and New South Wales in 1896 (Pan 275). Anti-Chinese riots and strikes took place in most of the Australian colonies<sup>1</sup>. Anti-Chinese feelings in the goldfields were largely the result of socio-cultural prejudice and economic factors. Many Chinese gold diggers were perceived as short-term migrants who had only come to Australia to divest whites of their riches<sup>2</sup>. As John Rickard has pointed out, the Chinese "provided, at a time of economic competition and social dislocation, a convenient focus for European fear and resentment" (37).

When the gold rush phased out around 1860, many Chinese returned to China. Those who stayed often became manual workers or successful businessmen. At the time of Federation in 1901, they represented only 1%

---

<sup>1</sup> In 1857, Buckland River was the site of one of the first anti-Chinese riots. The police only reached the site of the riot two days later, and the rioters, though they were tried, were celebrated as heroes (Bernard 100).

<sup>2</sup> The idea that only the Chinese had come to Australia to accumulate riches and then return home is an exaggeration since gold diggers from many other countries had travelled to Australia with the same desire.

of the total population of the federation, a small, though easily identifiable, minority. The consensus over the exclusion of the Chinese was central to the construction of a national unity, and one of the first decisions made by the new Australian federation in 1901 was to pass the Immigration Restriction Act. Alfred Deakin, who served as Prime Minister in 1903-04, 1905-08, 1909-10, regarded the Act as a way of limiting incoming immigration but also of reducing the number of aliens already residing in Australia mainly through deportation. In 1903, Chinese immigrants lost the right to naturalisation; a wide proportion of Chinese residents regularly returned to China, and were thereafter denied re-entry. As John Rickard has rightly pointed out, hostility towards the Chinese paradoxically intensified “at a time when Chinese numbers were actually declining” (106). It is therefore essential to apprehend the Policy as the institutionalised exclusion of the Chinese from the physical body of the Australian population and from its identity and history. The White Australia Policy remained in place until the end of World War II, when world condemnation of racism and eugenics targeted the policy, as its theories dangerously compared with Nazi Germany’s claim for racial purity and stood out in the context of decolonisation and the rise of antiracism.

There are few figures detailing Asian immigration to Australia during the exclusion era. According to Shen Yuanfang, there were 29,627 “full” Chinese in Australia in 1901, a number that had decreased to 10,846 in 1933 and that kept declining in the 1940s (65). Andrew Markus points out that immigration controls were partly eased in the 1930s, when Chinese residents seemed to be dwindling towards extinction (53). The Chinese population, which was mostly composed of men of full descent, was an increasingly isolated and diminishing community in the 1930s and 1940s. Paul Jones has shown that Chinese residents were active in terms of lobbying and publishing, with four newspapers surviving to the end of the 1930s (220-224). John Rickard remarks that the Chinese were “socially quarantined” during that period (102). Yet despite progress in the scholarship examining the everyday conditions of Chinese residents in Australia during the White Australia Policy, this period is primarily characterised by gaps and silences. Not only were Chinese residents excluded from Australian history and from historical accounts of the time, but their status as a visible minority in times of heightened racial exclusion explains their relative invisibility in narratives dealing with the period.

Castro’s *The Garden Book* deals with the gaps and silences surrounding the existence of Chinese residents in 1930s Australia. The lives of the three main characters, Darcy, Swan and Jasper, are narrated by Norman Shih, who presents the findings of his research in the novel. Although the sense of archiving is present throughout the novel, which includes diary entries, letters, poems, postcards and even a book cover, *The*

*Garden Book* additionally includes a large number of conjectures, since Norman imagines dialogues and events, and projects his own fantasies onto the lives of Darcy, Swan and Jasper. The story that he reconstructs, with many gaps, discrepancies and inconsistencies, centres on the marriage of Darcy and Swan in the Dandenong ranges near Melbourne in the 1930s. Darcy, a self-taught man who has travelled to China in his youth, meets Swan, an intriguing Australian-born Chinese schoolteacher. They get married, progressively drift apart, have a daughter, and find themselves entirely disconnected when their daughter dies during one of Swan's reveries in the Australian bush. While Swan finds refuge in the writing of poems in Chinese on tree leaves, Darcy becomes increasingly involved in patriotic groups. When Jasper enters their lives, Swan connects with him and considers leaving Australia to live with him in France or the United States. Paralysed by her attachment to the Australian land and the impossibility of returning to Australia should she leave, she stays in the Dandenongs while Jasper experiences fame as the translator of the mysterious poems of a Chinese-Australian farmwife. Norman's narrative then becomes less precise, and mentions that Swan was separated from her son (Norman) by Australian authorities, and that several myths circulate around her death.

*The Garden Book* deals with a specific moment in Australian history, one that witnessed an intensification of nationalist sentiment, high levels of support for the White Australia Policy and the increasing isolation –both in psychological and geographical terms– of Chinese residents. The novel largely focuses on the difficulty of the lives of Chinese Australians during the White Australia Policy. *The Garden Book* is thus structured around radical changes in point of view and focalisation from section to another, a focalisation that is largely mobilised to represent Chinese presence in 1930s Australia in nuanced terms. Indeed, Castro addresses the gaps and silences in the history of Chinese presence in a variety of ways, from factual statements to allegorical and aesthetic devices.

The painful experiences of the Chinese are at times represented in very direct ways in the novel. Swan's life is complicated by the visibility of her Chinese ancestry. When she considers leaving Australia to go to the United States with Jasper, Darcy abruptly reminds her of her race and the importance that it has for American and Australian authorities: "You won't get far. They've tightened immigration. Rejecting Orientals. [...] Your race mightn't count with your boyfriend, but it does to the official gatekeepers" (Castro 265). Swan is also unable to leave because she may be denied re-entry into Australia, as she writes: "I can vote; I can teach, have my say. Yet I am a prisoner in the land where I was born. Birthright guarantees nothing when your skin is all" (Castro 241).

*The Garden Book* contains several statements that assert the legitimacy of Chinese presence on Australian soil. When Swan and Darcy first meet, he asks her how long she has been in Australia: “I’ve been here all my life, Mr Damon. And so has my father. And his father before that. Do you find that strange?” (Castro 73). The voices of Swan and her father Baba often stand out from the narrative in what could be called didactic statements about Chinese presence. Talking about her father’s disappointments, Swan describes him as follows:

A man whose grandfather came from South China. Denied the right to be naturalised. Denied the right to own property. Devastated by being unable to leave and re-enter Australia. He suppresses the thunder in his chest. [...] There are only fourteen thousand of us left now. (Castro 85)

She recalls her father’s bitterness when he learnt the passing of anti-Chinese immigration laws: “Baba is furious when his cousin informs him of this. Many of his relatives are caught out by the law. Many cannot even speak Chinese properly” (Castro 87). Baba himself underlines the contribution of the Chinese to Australian national construction in the novel:

For years, before the turn of the century, my father, my grandfather and their people went back and forth freely between Australia and China. We brought industry; trade and culture. We were gold-seekers, shop-keepers, market gardeners, furniture-makers. A large group of us living in the shadows beneath these brooding hills. Then came the restrictions. No freehold land, no bank loans, our labour boycotted. (229)<sup>3</sup>

These didactic moments, which stand out in the text in their tone and content, introduce in clear terms and without flourish the impact of the White Australia Policy on Chinese residents<sup>4</sup>.

The history of Chinese presence is not simply evoked through didactic statements in the novel. The evolution of the character of Darcy functions as an allegory for the increasing social alienation and exclusion of the Chinese in 1930s Australia. Having travelled to China, Darcy is at first relatively open to cultural and racial difference. He is fascinated by Swan, her intellectualism and what he sees as her foreignness, and struggles to locate her between her unique identity and his own prejudice about the Chinese: “He didn’t know what to make of her? There was no trace of foreignness about her, except of course, that she *looked* Chinese”

---

<sup>3</sup> Bill Hornadge has pointed out that the Chinese helped develop North Australia because they managed essential stores, thus importing crucial items and foodstuff (30).

<sup>4</sup> Such didactic phrases recall Maxine Hong Kingston’s *China Men*, which similarly includes factual sections about the history of anti-Chinese immigration acts in the United States.

(74). Beside his initial open approach to Swan, his frustration at not being able to understand or reach her progressively pushes him to read her actions through the prism of stereotypes and prejudice about the Chinese. With time, the name of Swan becomes a synonym for China for him:

She wore a black and strapless translucent dress which would have had us kicked out of any decent restaurant. The angrier I grew, the more available she became, to all. After two or three weeks there was a familiar violence in my thrusts. I was fucking China. (Castro 110)

He starts to think of his relationship with Swan in racial terms: “Darcy got his licence for a guest house. [...] It was for her. [...] The destiny of the white race was to be the guardian of civilisation” (Castro 112). His commitment to a white Australia increases as the novel progresses:

Things were becoming very clear for Darcy: the nation had to be mobilised against foreigners, utmost attention given to selective breeding. These are the essentials of the Fedritive Movement, Darcy expatiated at White Guard meetings. An interplanting of the cream of the world’s arboreal products, and, as with plants, an eventual breeding of a race apart, united by its uniqueness and strength. He printed pamphlets. What does that mean? she asked him one morning as he grunted his way into his boots. Well, if we breed out the worst aspects of the Chinese, we can harvest their resourcefulness. Only joking, he said. Everything a joke, just playing around. (Castro 131)

Darcy’s evolution from relative tolerance and openness to outright racism underlines the symbolic efficiency of the White Australia Policy and points to the intensification of national sentiment and xenophobia in the interwar years. The voice of Swan is only heard, fragmentarily, in one third of the novel. The voice of Darcy, which shifts the focalisation to Swan’s oppressor, thus indirectly represents the plight of Chinese Australians in the 1930s.

Such plight, however, is also represented through other images in the novel, not least through the evasive and mysterious existence of Swan. Although this element is not clearly mentioned in the novel, the character of Swan is inspired from the story of eighteenth-century Chinese farmwife He Shuangqing. Mostly known through the account of Shi Zhenlin, a Chinese scholar who met her and recorded some of her work, Shuangqing was married “to an illiterate farmer incapable of understanding her” and wrote poems on leaves to escape her oppressive life (Choy xi). Admired for her beauty and virtue, she was glorified as a model of talent and humility by Zhenlin.

Swan is similarly married to a man who does not understand her, writes poetry on leaves and becomes famous thanks to a man who publishes her work. Her first name and surname partly evoke the name of He (/Hay) Shuangqing (/Swan or Shuang)<sup>5</sup>. In fact, Norman and Jasper's last names, Shih and Zenlin, are veiled references to Shi Zhenlin. Like Shuangqing, Swan suffers from her condition as a woman living in a rural setting and is largely unrecognised as an artist. Some of the anecdotes told by Zhenlin are even included in *The Garden Book*. In Zhenlin's account of Shuangqing, her mother-in-law attacks her when she is sick from malaria for letting porridge boil over, splitting her ear lobe. There is a similar scene in *The Garden Book*, where Swan's earring is torn off by Gerry McGregor.

In Zhenlin's account Shuangqing is caught in a subaltern status because of her gender, occupation and lack of education, and his defence of Shuangqing represents a critique of the rigid poetic standards of eighteenth-century Chinese artists and of the selection of the elites through the confining system of imperial examinations. In *The Garden Book*, the story of Shuangqing is altered into a critique of racial thinking and of the intense nationalism that characterised 1930s Australia. As an educated Chinese woman and poet living in rural Australia during the White Australia Policy, Swan's existence and poetry are confined by her race and gender, and therefore by the restricted possibilities that existed for her under the White Australia Policy, its rejection of non-whites and its uneasy denial of native displacement.

The story of Shuangqing contains yet another clue to understanding the ways in which *The Garden Book* proposes a nuanced representation of the Chinese in 1930s Australia. Zhenlin's account shows Shuangqing to be an ambiguous figure, since she is described as both sad and not sad, shy and not shy (Ropp 32). In fact, there is doubt among scholars whether Shuangqing really existed as a historical figure, or whether she is Zhenlin's invention. While for Elsie Choy there is no doubt that she existed, Paul S. Ropp has suggested, based on the contradictions and implausibilities of Zhenlin's narrative, that she was a fictional character:

We may never know the precise mixture of truth and fantasy in Shi Zhenlin's portrayal on Shuangqing, but at the very least his narrative of Shuangqing, with its many improbabilities, evasions, and silences, suggests some fictionalization and some measure of male fantasy. (175)

Swan is similarly ambiguous in *The Garden Book*. Like Shuangqing, she is an ambivalent figure that is presented as both mad and reasonable, nymphomaniac and chaste, provocative and innocent. Swan and Darcy's diary entries contain discrepancies, forcing the reader to question the reliability of their narrative voices. Darcy's account represents her as a sexy

---

<sup>5</sup> Swan mentions that her real name is actually Shuang (74).



and provocative nymphomaniac with bourgeois aspirations: “She became languid and sultry and often, dressed in very little, sat in the sun on the verandah” (109). Swan’s own description of the event contrasts starkly with Darcy’s:

He liked to make up stories. He was a braggart, turning violent when questioned. Slow to anger, but quaking with a terrible repression. It was apparent until he felt totally comfortable and secure, then it broke out. Sometimes just because I wore a nice dress I’d made myself. (Castro 110)

Swan’s ambivalence in the novel is not simply a reflection on the unreliability of historical accounts and the difficulty of trying to reach some form of historical “truth”; it is also mobilised to represent Chinese social alienation in 1930s Australia. Darcy’s tendency to see Swan as a provocative lunatic is the result of his own prejudice about the Chinese, and her ambivalence mirrors the subjectivity that is forced upon her by orientalist male fantasies. As she suggests: “Men stare at me and I do not exist, because I do not exist in myself. Reality can never bring forth how I see myself. Only how they see me: I am Chinese” (Castro 97). Swan is presented through a range of subjective narratives and narrators so as to underline the discourses that constrain her existence. Castro thereby emphasises the lack of voice and agency that characterise the experience of Chinese Australians, whose lives are determined by white norms and values.

Like Shuangqing, whose existence and work were known only through the narrative of Zhenlin, Swan’s existence and poetry are only revealed thanks to Jasper’s translations. Swan, however, is an absent author –she is unable to keep in touch with Jasper due to the unreliability of the post and is unwilling to leave Australia. Jasper enjoys his celebrity as the translator into French of the Chinese poems of a mysterious Chinese Australian farmwife, but suspicions start to emerge in Paris literary circles that Jasper may have invented –or at least romanced– the figure of Swan to publish his own poems. So that even Norman comes to admit the doubts surrounding her existence towards the end of the novel: “Had Jasper Zenlin valorised her work or had he merely appropriated it? Was it all *his* fiction? Did she really exist?” (Castro 310).

Both the ambivalence and the doubtful existence of Swan participate in the representation of Chinese presence. Swan is never fully present in *The Garden Book*, and Norman never succeeds in restoring her voice. Such absence demonstrates the complexities involved in any act of narration and representation, and in particular in the reconstruction –perhaps we should say the reinvention– of history. Norman’s incapacity to restore the voice of Swan, however, serves a specific function in the novel: it emphasises the weight of the White Australia Policy on Chinese Australian communities in the 1930s, the invisibility necessary to their survival, the fragmentation

imposed on them by persistent orientalist stereotypes and their absence in national narratives. The voice of Swan is not restored, because restoring the story of Chinese Australians requires an acknowledgement that they did not have a voice in legal, political or cultural terms. Castro thus suggests that Chinese Australians can only be represented through fragments, gaps, silences and ambivalence, thus using the potential of fiction to signify the difficulty of writing silenced colonial histories.

It is essential at this stage to return to my introductory remarks, where I suggested that the image of the ghost is central to Castro's representation of a silenced history. Swan is repeatedly presented as a ghost in the novel. Norman addresses her life in terms of ghosting: while there is no certainty that she really existed, she also seems to haunt the Dandenongs with her presence. When Darcy first meets her after he has had an accident, he believes that "he was having one of his hallucinations" (Castro 68). Even when they introduce one another, Darcy remains doubtful that she truly exists: "No woman had this assurance. She must have been a spirit from an ancient Buddhist nunnery [...] That woman was a strange apparition" (Castro 69). Swan even corroborates such ghostly presence when she states "But I do not exist" (Castro 97). Castro's use of the image of the ghost thus denounces the exclusion of the Chinese in 1930s Australia, as well as the gaps that exist in Australian national history. Because the presence of the Chinese was rejected by the Australian authorities, the former can only be represented as ghosts who roamed the land but could never fully materialise or truly come into being. The ghosting of Swan is therefore an aesthetic representation of her exclusion from the national imaginary. As Jennifer Rutherford has argued, "She can never take form in that she cannot mirror a culture that does not include her in its imaginings" (Castro 94).

Castro's characterisation of Swan as a ghost serves another function, since the image of the ghost is also associated with Aboriginal victims in the novel. After the death of their daughter Penny, Darcy chooses to bury her in what he believes to be a place of peace. When Swan is informed of the location of her daughter's grave, she deplors the fact that Darcy unknowingly chose Aboriginal burial grounds: "It was not a place of peace. She had been down before and had heard the dead, the indigenous dead, crying in their bark shrouds, from trees and caves" (Castro 139). Symbolically, Swan is more sensitive to Aboriginal presence than Darcy, whose lack of spirituality keeps him from truly belonging to the Australian landscape. Her ability to feel Aboriginal souls in the many layers of the Australian bush symbolically justifies the legitimacy of her presence on Australian soil. *The Garden Book* thus significantly characterises both Chinese residents and Aborigines as ghosts, both groups being legitimate in Australia, yet both being excluded from national narratives and existing only as ghostly presences in the Australian landscape.

By way of conclusion, *The Garden Book* offers a reflection on the difficulty of writing the history of those excluded from the Australian national imaginary. The novel focuses on ghosts –the forgotten ghosts of the Chinese residents who experienced systematic discrimination, exclusion and social marginalisation under the White Australia Policy, as well as the ghosts resulting from the tragic massacres of Aborigines on Australian soil. Beside didactic, factual statements about Chinese presence in 1930s Australia, the novel addresses the reality of exclusion in very nuanced terms. While the relationship of Darcy and Swan functions as an allegory of Australian nationalism in the first half of the twentieth century, Swan’s ambivalence and doubtful existence evoke the difficulty of representing those who were excluded from national imaginings and mirrors the fragmentary nature of the material available on their lives. In the end, it is the aesthetic form of the novel –its fragmentary nature, its shifts in point of view and voice, its structural uncertainties– that provides a critique of the White Australia Policy, the novel being articulated around a reflection on the impact of institutionalised racism in Australia. As Baba suggests “The day Australia woke to a national identity, it fell asleep on the thorn of racial prejudice. It was defined by its wound” (229). It is this wound that is recorded, in all its nuances, complexity and inconsistencies, in *The Garden Book*.

### Bibliography

- Bernard, Michel, *L'Âge d'or australien : La ruée vers l'or et ses conséquences*, 1851, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Brennan, Bernadette, *Brian Castro's Fiction: The Seductive Play of Language*, Amherst, N.Y., Cambria Press, 2008.
- Castro, Brian, *The Garden Book*, Artarmon, NSW, Giramondo, 2005.
- Choy, Elsie, *Leaves of Prayer: The Life and Poetry of He Shuangqing, a Farmwife in Eighteenth-Century China*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2000.
- Hornadge, Bill, *The Yellow Peril: A Squint at Some Australian Attitudes Towards Orientals*, Dubbo, NSW, Review, 1976.
- Jones, Paul, “What Happened to Australia’s Chinese between the World Wars?”, in *After the Rush: Regulation, Participation and Chinese Communities in Australia 1860-1940*, Sophie Couchman, John Fitzgerald and Paul MacGregor (eds.), *Otherland Literary Journal* 9, 2004, p. 217-236.
- Kafka, Franz, *Letters to Milena*, Trans. Philip Boehm, New York, Schocken, 1990.
- Markus, Andrew, “Reflections on the Administration of the ‘White Australia’ Immigration Policy”, in *After the Rush: Regulation, Participation and Chinese Communities in Australia 1860-1940*, Sophie Couchman, John

- Fitzgerald and Paul MacGregor (eds.), *Otherland Literary Journal* 9, 2004, p. 51-58.
- Pan, Lynn (éd.), *Encyclopédie de la diaspora chinoise*, Paris, Les Éditions du Pacifique, 2000.
- Rickard, John, *Australia: A Cultural History*, New York, Longman, 1996.
- Ropp, Paul S., *Banished Immortal: Searching for Shuangqing, China's Peasant Woman Poet*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002.
- Rutherford, Jennifer, "Flaubert in the Garden: Brian Castro's Melancholy Encryptions", *Heat* 18, Dec. 2008, p. 79-96.
- Shen, Yuanfang, *Dragon Seed in the Antipodes: Chinese-Australian Autobiographies*, Carlton South, VIC, Melbourne University Press, 2001.

## Littérature australienne : Espace et Identité

*Salhia Ben-Messaïel*  
*Université Charles-de-Gaulle Lille 3*

**Résumé :** Depuis l'arrivée des Britanniques sur le continent australien, la question de l'espace et de l'appartenance à l'environnement ne cesse de préoccuper bon nombre de romanciers australiens. Les thèmes qu'ils abordent (hybridité, identité, territoire, représentation culturelle), s'articulent sur les mutations et changements sociaux en contexte multiculturel, sur l'histoire des migrants et du colonisé, sur la sociologie culturelle, sur la coopération économique et sur le développement d'une société dite postcoloniale, prenant en compte le sujet indigène et son rapport à l'environnement, proposant ainsi une écriture de l'écologie, qui permet de repenser l'identité et créer un « espace-Je ». Le rapport de l'individu à son environnement est régi par des schèmes culturels, qui se manifestent dans la représentation de l'environnement physique, social, psychologique, spirituel, et par le biais de pratiques d'appropriation, d'adaptation, et de transformation. L'espace occupé et la représentation de l'individu au sein même de celui-ci, ne sont-ils pas, au-delà d'une interrogation sur le colonialisme et d'une transformation postcoloniale visible, une manière de redéfinir l'appartenance à un objet-terre et ainsi, de tenter de « s'identifier » à un Autre, marginal, nomade et sujet déplacé en Asie-pacifique ? La question de l'identité, d'absence ou de déchirement d'identité est à la fois synonyme d'inclusion et d'exclusion ; elle transcende les oppositions et divisions, encourage les conditions d'adaptation et d'acculturation, d'ethnocentrisme et d'assimilation, de création et de destruction, l'unité dans la diversité. Le prolongement du littéraire dans la société et l'histoire dessine une cartographie du sujet migrant, nomade, une géographie identitaire d'une société en quête de définition.

La position géographique de l'Australie en Asie-pacifique et son héritage culturel, avant-poste de la culture anglophone, est problématique tant elle pose la question du regard et de la trajectoire du regard posé sur l'Autre culturel. Le regard de l'Australie est-il toujours tourné vers l'extérieur, le Centre, la Grande-Bretagne, Terre-Mère, et l'Europe ou vers l'intérieur, les espaces isolés, arides, sauvages, pour se définir comme une île-continent off-shore dont le destin est inéluctablement lié à la civilisation occidentale et l'Europe ?

Pour aborder la question d'espace et d'identité, je souhaiterais commencer par une remarque faite, il y a quelques années, par le romancier australien Tim Winton, auteur à succès de romans et nouvelles pour adultes et enfants. Interrogé sur la question du peuple aborigène, de la culture aborigène et de son lien à l'environnement, Winton indique qu'il envie le peuple aborigène pour son lien intrinsèque avec l'environnement mais qu'il n'envie pas leur désarroi et leur malheur. Il ajoute être lui-même lié à la terre, au paysage et à l'océan, aux contrastes de la lumière, à l'odeur des eucalyptus ; que cela correspond à un sentiment d'appartenance, mais qu'il ne définirait pas cet attachement à une nouvelle forme d'aboriginalité (Ben-Messahel, 107-108). Les remarques de Winton ouvrent une perspective (un espace d'échanges ?) sur l'importance de l'espace dans la conscience collective et sur la notion d'identité. En effet, l'arrivée des colons britanniques est marquée par la doctrine légale de la *Terra Nullius* dont l'objectif est de réifier les Indigènes, qui ne peuvent avoir d'existence étant donné qu'ils n'occupent pas et n'exploitent pas l'espace selon la conception européenne. Le terme « country » (pays) renvoie, pour les Indigènes, à « environnement » et appartenance à la terre, à l'habitat, à l'esprit et au Temps du Rêve.

Ainsi, depuis l'arrivée des Britanniques sur le continent australien, la question de l'espace et de l'appartenance à l'environnement n'a cessé de préoccuper les romanciers australiens. Le roman de Kate Grenville, *The Secret River* (2005), exprime clairement le désintérêt pour la faune et la flore locale de la part du colonisateur, au profit d'une volonté d'exporter les valeurs et symboles de la Terre-Mère dans la colonie pénitentiaire du dix-neuvième siècle :

Sal made a place she called *the yard*, a patch of earth that she scraped and swept until it was smooth. Within its boundary she made something domestic: the fireplace, ringed with stones, where the kettle and the pot sat on the coals, the water barrel filled from the rivulet, a slab of log laid on a couple of stones that did duty as a table. She cooked and washed and swept, and sat on a log to mend the children's clothes or grind up the hominy, like any other housewife. Beyond the yard she went only for a call of nature, and did not dally. Thornhill would see her come back, her glance sliding over the forest, the rocks, the cliffs, the sky until it came to the table, or tent, or child. Those things she could see. What was beyond was invisible to her. He

watched her, the way she kept her face turned away from where the trees soughed in the wind. (150)

L'espace est donc vu comme lieu hostile qu'il est nécessaire de domestiquer, marquant ainsi, de la part du colonisateur, un désintérêt pour la topographie, l'approche et la connaissance écologique d'un environnement différent.

Les récits d'explorateurs respectent la convention littéraire héritée de la vieille et authentique Europe et de la Terre-Mère britannique, dans une perspective coloniale, ils s'intéressent à la destinée de l'homme blanc dans la grande terre du sud (*Great Southern Land*) ; une destinée qui trace les contours d'un empire continental le long des côtes australiennes et qui délimite l'intérieur du pays (*The Dead Heart*) comme un espace hostile et aride – espace qui fait obstacle à l'idéal européen de la nature et de l'occupation du territoire, mais qui stimule la production artistique à partir de la fin du dix-huitième siècle, devenant une part intégrante de la civilisation matérielle et de la culture importée. Les récits du début de la colonisation font état d'un territoire enchanteur, romantique et mélancolique alors que l'Aborigène, le *Noble Sauvage*, est décrit comme l'indigène insouciant et vivant dans un environnement conradien, à la fois fantastique et fantasmagorique. Ainsi, le centre et l'inconnu renferment les merveilles cachées d'un nouveau monde et permettent d'imaginer une communauté antipodéenne d'un point de vue utopique. Dans *Moondyne : A Story from the Underworld* (1880), roman semi-autobiographique, John Boyle O'Reilly, présente une vision déformée de l'altérité, un récit romantique d'une expérience dans le Bush australien à caractère orientaliste :

Graver than the sedateness of civilization was the dignified bearing of this powerful and famous barbarian. His erect stature was touched by his great age, which outran, it was said, all the generations then living. His fame as a ruler was known throughout the whole Western country; and among the aborigines even of the far Eastern slope, two thousand miles away, his existence was vaguely rumoured, as in former times the European people heard reports of a mysterious oriental potentate called Prester John. (30)

Le roman de Boyle s'inscrit dans la tradition du récit lémurien<sup>1</sup>, qui tente de concrétiser l'exploration de l'intérieur d'un point de vue romantique, espace borné perdu dans l'extrême sud austral. Les récits lémuriens qui alimentent l'expansion coloniale pendant les périodes edwardienne et victorienne, s'appuient sur la thématique de l'exploration du vide et de la rencontre avec l'Autre pour soutenir l'idée qu'une civilisation ancienne

---

<sup>1</sup> En référence au continent mythique, Lémurie, qui aurait jadis occupé l'océan Indien et qui incorpore l'Australie.

était sur le déclin et combler, ainsi, une anxiété coloniale par rapport à une destinée politique et sociale incertaine.

L'espace, tel qu'il a été conçu à l'époque, repose sur une vision ambivalente qui marque l'émergence d'une littérature qui s'étend du mythe du Bushman au discours nationaliste porté, en premier lieu, par les romanciers et intellectuels. En effet, la thématique du développement industriel, de la conquête du continent, tant célébrée par les auteurs lémuriers, reprend la vision de l'eldorado américain et du grand recommencement d'une Atlantide située dans le désert. Elle est également marquée par un retour aux sources et à la réalité du Bush, selon la vision anglo-centrique de romanciers tels que Henry Lawson et A.B. Paterson qui invitent les auteurs à penser la société et l'environnement de manière non plus romantique et déformée, mais d'un point de vue réaliste. Les images du mythe de la frontière et de la noirceur australienne de l'intérieur laissent place à une description à la fois nostalgique et optimiste de la vie dans le Bush, approche de l'ailleurs et de l'autre qui, dans le même temps, permet de poser les jalons d'un nationalisme littéraire et d'un canon littéraire australien, afin d'échapper au joug colonial.

Le développement de la colonie montre, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que l'Australie est à la fois devenue une Arcadie économique, mais également l'espace d'une écriture qui célèbre un environnement et une culture australienne distincts du Royaume-Uni. La figure du héros de la classe ouvrière marque l'avènement d'un réalisme social et la reconfiguration du Bush comme domaine d'un patriarcat anglo-australien. La colonie pénitentiaire et l'expansion de l'Empire sont objets de rédemption et de construction discursive, autorisant la réécriture d'une page blanche ainsi que la territorialisation de l'espace social et culturel. L'espace est occupé et devient le lieu de la revendication identitaire.

Élu à la tête du gouvernement fédéral en 1901, Edmund Barton fait une remarque qui dit le rapport de l'espace à l'identité, déclarant : « *For the first time in history we have a nation for a continent and a continent for a nation* ». La remarque de Barton, bien qu'elle énonce clairement la particularité topographique du pays et sa différence avec la Terre-Mère, suggère que l'espace sera politique et économique. La présence des Indigènes est toujours liée au concept de *Terra Nullius* et l'environnement, le Bush et le désert australiens, sont toujours définis comme des endroits arides et stériles. L'urbanisation des quelques villes, le long des côtes, s'oppose à la ruralité et aux endroits désertiques que l'on qualifie de « vide ». Il faudra, en dépit des productions littéraires abondantes qui ont précédé, attendre la fin des années soixante pour percevoir un changement de perception de l'Autre culturel et de son environnement. L'anthropologue William Edward Hanley Stanner, auteur de la très célèbre expression « Le Grand Silence Australien » en référence à l'incomplétude de l'histoire australienne, considérait que les Aborigènes étaient sous-représentés : « *a*



"*melancholy footnote*" » (214), dans une histoire de la colonisation glorifiée. Le point de vue de Stanner suggère que l'exclusion des premiers habitants de l'Australie des pages de l'histoire nationale, permettait d'occulter la réalité, l'histoire et la mémoire nationale. Stanner faisait référence au déni des crimes perpétrés et au refus de reconnaissance des droits du peuple aborigène par la majorité blanche. Ses remarques générèrent de nombreux débats, elles marquent toujours les formes et le discours littéraires d'auteurs qui s'intéressent à la diversité de l'espace extérieur comme représentation du chaos intérieur. L'espace mouvant n'est plus le grand vide qu'il faut écrire, mais la grande inconnue qu'il faut redécouvrir, car l'Autre n'est toujours en rien célébré pour lui-même ; il n'est que l'image projetée d'un idéal forgé par l'ethnocentrisme héritée de la vieille Europe, il a été, comme le territoire, physiquement et psychologiquement colonisé.

La poétesse Judith Wright, figure de proue d'un mouvement vers l'espace de l'Autre, prend l'Indigène et l'environnement comme sujets afin de concilier passé et présent, réalité et imagination. Elle met l'accent sur l'unité visible entre les Indigènes et la terre, sur la colonisation qu'ils ont été contraints d'endurer, d'un point de vue écologique.

Dans un article sur le statut post-colonial de l'Australie, Wright insiste sur la nature décentrée des Australiens, sur le déplacement de l'espace et de la géographie, qu'elle perçoit comme territoire d'expression et espace narratif pour les futurs romanciers. Elle déclare :

Australia is still, for us, not a country but a state –or states– of minds. We do not yet speak from within her, but from the outside: from the state of mind that describes, rather than expresses, its surroundings, or from the state of mind that imposes itself upon, rather than live through, landscape and event [...] We are caught in the old nineteenth-century split of consciousness, the stunned shock of those who cross the seas and find themselves, as the Australian ballad puts it, in a "hut that's upside down". (30)

La poésie de Wright est principalement ancrée dans les montagnes, au sud de l'état du Queensland, elle repose sur la notion d'écologie au sens le plus large, comme signifiant de « maison », « domicile » « lieu de vie ». Fervente opposante à la politique ultraconservatrice de son état, Wright quitte son univers pour s'isoler dans la zone rurale de Canberra, capitale du pays, dans les années soixante-dix, d'où elle écrit la plupart des poèmes liés à l'espace, l'écologie, la relation du sujet à son environnement, pour interroger la nature et l'identité des Australiens. Son recueil *Cry for The Dead*, publié en 1981 dépeint le traitement des Aborigènes et la destruction de l'environnement par les fermiers, au centre de l'état du Queensland, entre 1840 et 1920. L'attachement à la terre et la volonté de déterrer le passé générèrent un espace narratif qui relie tout organisme à

l'environnement, comme le suggérait déjà le poème suivant, intitulé « Woman to Child », publié en 1963 :

You who were darkness warmed my flesh  
 where out of darkness rose the seed.  
 Then all a world I made in me:  
 all the world you hear and see  
 hung upon my dreaming blood.  
 [...]

I wither and you break from me;  
 yet though you dance in living light  
 I am the earth, I am the root,  
 I am the stem that fed the fruit,  
 the link that joins you to the night.  
 (Wright 1994, 28)

L'écriture engagée de Judith Wright est ancrée dans un entre-deux qui combine une forme romantique, héritée de la poésie anglaise et de la tradition pastorale, à une approche métaphysique et spirituelle de la création artistique, de la perception de l'altérité pour rendre la réalité présente. L'hymne à la nature de Wright suppose qu'il n'y a donc plus aucune frontière entre espace extérieur et intérieur, qu'il est question d'équilibre et de réconciliation à une époque où bon nombre de ses pairs décident de s'expatrier vers la Terre-Mère, en quête de reconnaissance. Wright défend son caractère hybride, elle ne rejette pas ses origines européennes, mais les associe à son identité australienne, tentant de mettre en exergue le passé au travers de son expérience de la nature. Elle transcende l'espace de l'Un pour recréer un espace de l'Autre ; elle permet le dialogue et la reconnaissance en dessinant un espace discursif et subversif commun.

Ainsi, sa collaboration et son amitié avec Oodgeroo Noonuccal (Kath Walker), attestent de la volonté de croiser deux cultures et deux imaginaires par le biais d'une vision écologique commune. Le poème « Two Dreamtimes », en référence au Temps du Rêve et de la Création aborigène, articule le physique avec le social et le spirituel, dans une perspective où l'espace, tel qu'il est évoqué par Pierre Bourdieu, est abordé dans un sens métaphorique, en dehors de l'espace concret mais reflétant, somme toute, la triste réalité des crimes de l'histoire, l'aliénation du sujet colonisé (Walker) et postcolonial (White) :

The knife's between us. I turn it round,  
 the handle to your side,  
 the weapon made from your country's bones.  
 I have no right to take it.  
 But both of us die as our dreamtime dies.

I don't know what to give you  
 for your gay stories, your sad eyes,  
 but that, and a poem, sister.  
 (Wright 1994, 316)

La poésie de Wright rompt les lignes de démarcation Noir/Blanc et propose une dialectique qui anticipe les actes politiques qui auront lieu après son décès, en 2000, lorsque la Haute Cour de Justice réfute le concept même de *Terra Nullius*, reconnaissant le droit à Eddie Koiki Mabo, indigène des îles du Détroit du Torres, de reprendre possession de sa terre ; décision qui quelques années plus tard, est suivie par le geste symbolique très attendu du premier ministre fédéral, Kevin Rudd, de présenter des excuses publiques au peuple indigène, reconnaissant la violence des actes perpétrés à leur rencontre.

Judith Wright partage pleinement les arguments avancés par Val Plumwood, écologiste et philosophe, qui considère qu'il est important de décoloniser le concept européen d'« environnement sauvage », que cela ne peut se faire qu'en rétablissant la longue histoire de l'occupation de la terre par les Indigènes et en redonnant à l'espace son identité réelle :

the naming practices of non-indigenous Australians tend to be eurocentric and to register a monological or non-interactive relationship with a land conceived as passive and silent [...]  
 [while] Aboriginal narrative patterns can help to show us possibilities for a richer dialogical relationship which our dominant conceptual schemes obscure. (Hill & Mulligan, 288)

Le prolongement du littéraire dans la société et l'histoire esquisse, dès lors, une géographie identitaire du sujet, qui erre dans un espace que Patrick White a qualifié de « Grand Vide Australien », et qui rappelle également le « Grand Silence Australien » de Stanner. Patrick White, comme Randolph Stowe, s'intéresse à la complexité et à la multiplicité inhérente du Bush, dans une approche métaphysique. Il considère que le rapport de l'individu à son environnement est régi par des schèmes culturels qui se manifestent dans la représentation de l'environnement physique, social, psychologique, spirituel, mais également par le biais de pratiques d'appropriation, d'adaptation et de transformation. La quête vers le grand vide australien permet de transcender la noirceur (physique et psychologique) intérieure pour accéder à l'illumination spirituelle et le moi profond, un moi qui est et n'est pas, qui appartient et n'appartient pas au continent. L'autre, comme l'Indigène, n'est pas réellement connu ni reconnu ; il n'existe que de manière relative, appréhendé au travers des catégories et des valeurs de la société, il est dans un espace symbolique mouvant, intemporel et infini. L'écriture de Patrick White, comme celle de Judith Wright, décloisonne les disciplines ; elle génère une cartographie du

sujet migrant et nomade, elle dessine l'expérience australienne de l'environnement spirituel comme expression d'une identité autre. Les récits de Patrick White remplissent un espace vidé à la fois par le passé colonial et le dénigrement de l'Autre culturel, mais également par la modernité d'une société matérialiste qui se rapproche des États-Unis et se vide de sens.

Bill Ashcroft, rendu célèbre par ses travaux sur le post-colonialisme s'attarde, dans son ouvrage *Post-Colonial Transformations*, sur la nature de liens entre les sociétés post-coloniales et le lieu, l'histoire, la langue, les allégories de l'Empire. Ashcroft indique que l'habitat post-colonial n'est jamais simple synonyme de « résidence », mais que le terme implique une extériorité, la transformation de frontières qui tend toujours vers la problématique de la limite. Il ajoute que l'horizon est une frontière libre (204-205).

Les idées énoncées par Ashcroft illustrent le roman de Nikki Gemmell, *Cleave*, publié en 1998, qui s'articule sur le voyage ou déplacement au cœur de l'Australie, dans le désert ardu d'Alice Springs, pour signifier ce que le romancier David Malouf a défini, parlant du « destin complexe d'être un enfant de deux mondes, d'avoir deux origines, deux côtés dans la tête » (79). L'introduction du roman, rythmée à la manière d'un chœur shakespearien ou d'une ballade australienne, résume le style de vie nomadique et la personnalité de Snip Freeman, femme libérée dans une société patriarcale :

She was a painter with a waitressing problem, a wanderer. [...] She wasn't anchored, she touched the earth lightly, she'd visit a place and find a man and a studio and a scrap of a job until the zing of uncertainty pulled her on. [...] then on a warm Spring night [...] she packed her swag and moved on. (Gemmell, 3)

Snip Freeman ne semble avoir d'identité qu'en errant d'un endroit à l'autre, subissant les mensonges d'une histoire familiale difficile et, dans le même temps, l'histoire de la *Terra Nullius*. Gemmell insiste sur l'incapacité de son personnage à s'adapter dans un espace non-indigène et anglophone, suggérant que la ville est synonyme d'enfermement, alors que le désert et la culture indigène traduisent une liberté infinie et la possibilité de vivre non pas une dualité mais une hybridité mouvante, hybridité signifiée par une onomastique symptomatique d'une trans-culturalité. Ainsi, le personnage porte de manière simultanée son surnom, son patronyme : Snip/Philippa Freeman, ainsi que son nom d'adoption indigène Napaljarri (69). Les occupants du désert portent, comme elle, l'histoire de la colonisation, de l'interaction culturelle, l'américanisation rampante de la société australienne, ayant hérité de noms à la fois multiples et qui comportent, parfois, des sonorités aborigènes sur la dernière syllable :

Everyone of this place has a skin name. A European too. Gideon, Zacharia, Noah –The missionary way. But now the missionaries are gone and some of the children have names from TV –Elvis, Sylvester, Scully, Bart. Or vivid hybrids– Gregwyn, Cindywin. (69)

La quête d'identité et du paradis perdu s'effectue à travers l'expérience du désert et de l'unité avec le centre du pays (Alice Springs), elle ne peut se réaliser que dans l'espace de l'altérité, c'est-à-dire le lieu sacré du Temps du Rêve aborigène. L'entrecroisement du réel et du sacré propose une perspective dialectique de la notion d'espace – espace qui est à la fois compris comme le produit de ceux qui l'occupent et le façonnent, et qui peut être conçu comme une entité ayant un degré de réalité et d'autonomie suffisant pour contribuer à produire ou à transformer les sujets qui l'occupent. L'identité sociale du sujet et de l'espace se construisent, ainsi, dans la dialectique espace/sujet.

Le vide de la modernité et la nostalgie d'une Australie jadis optimiste, dynamique et égalitaire, illustrent les romans et nouvelles de Tim Winton, romancier qui s'est érigé en spécialiste du paysage, signifiant qu'il hisse au rang de personnage principal dans l'ensemble de son œuvre. Le parcours de Winton des zones côtières au désert d'Australie Occidentale est jalonné par un engagement pour la primauté et la protection de l'environnement physique, qui passe par l'acceptation de l'Autre et l'interrogation du passé colonial, dans une perspective qu'il définit lui-même comme postcoloniale. Dans son roman, *Dirt Music*, publié en 2002, il reprend le thème de la quête vers le désert et la découverte spirituelle de la nature. Winton utilise la figure de l'Indigène, qui se situe à mi-chemin entre « intégration et marginalité » pour la confronter à la représentation d'un Anglo-Australien, nomade des temps modernes, et ce faisant donne voix à deux types d'altérités : l'Autre indigène marginalisé et l'Autre anglo-australien, marginal en fuite, dans une perspective de réconciliation avec le passé, de découverte de la culture ancestrale indigène, et une symbolique que l'on peut qualifier de moderne-sacré. L'Anglo-Australien est ainsi présenté comme un Aborigène (Ab-origine) qui coexiste avec l'Indigène sans être toujours en phase avec lui. L'échange verbal entre les représentants de deux Australie montre, pour reprendre les idées de Paul Ricœur (1990, 137-198), que l'identité prend forme à travers un discours, le « récit identitaire » ; que c'est ce discours qui permet à l'identité de se définir, de se structurer, que c'est ce discours qui trace les contours d'une identité narrative qui fait le lien entre « l'identité-mêmeté » et « l'identité-ipsité » et exprime naturellement le « soi-même comme un autre ». Ainsi, l'on retrouve dans le roman de Winton la question qu'avait déjà posée Ricœur dans *Temps et récit* (355), qui est de savoir si les identités construisent les territoires, ou si les territoires construisent les identités. Le déroulement de l'histoire telle que posée par Winton soulève une interrogation qui comporte un aspect méta-théorique qui est, d'une part,

une sorte de détermination des symbolisations humaines par les lieux (ou les territoires), appréhendés comme étant extérieurs et séparés des hommes ; d'autre part, au contraire, l'affirmation que ce sont les hommes qui construisent les lieux (ou les territoires), sans qu'il y ait d'effet de lieu (*Temps et Récit*, 355). L'approche sociale, spirituelle et écologique de Winton atteste d'une écriture de la marge qui repense l'identité, génère un espace-Je dans le vide australien, et marque la volonté d'un écrivain engagé pour les questions liées à l'environnement, l'individu et la société, de concevoir l'univers comme « objet de pensée, autant que moyen de satisfaire des besoins » (Levi-Strauss, 5).

À partir de la fin des années quatre-vingt dix, la sphère sociale est fortement marquée par des événements liés aux migrations, aux réfugiés, aux droits et sort des Indigènes, au rôle de la monarchie britannique et au débat républicain, à la place de l'Australie en Asie-pacifique, dans un contexte multiculturel et de coopération internationale. Ces questions sont au centre de nombreux domaines, elles occupent l'imaginaire australien qui croise réalité et fiction pour former une écriture du roman à thèse.

*Dirt Music* de Tim Winton, comme *The White Earth* (2004) d'Andrew McGahan et *The Secret River* (2005) de Kate Grenville, abordent, sous l'angle du sacré, la réconciliation, la question d'identité et de l'appartenance à la terre colonisée. Les concepts de « lieu » et d'« appartenance » découlent d'un dialogue interculturel avec la terre, de la représentation culturelle anglo-australienne et de la nécessité d'intégrer la culture indigène dans l'espace culturel national. Le paysage australien est antinomique, il est à la fois prison/dépositaire du colonialisme et lieu d'exil/Paradis ; signifiant d'un espace géographique qui unifie l'intérieur et l'extérieur, en d'autres termes une Australie blanche (visible) et une Australie noire (cachée), un centre marginal (Australie par rapport au Centre/Royaume-Uni) et marginalisé (Australie Indigène par rapport à l'Australie non-Indigène). Les trois romans se déroulent dans des états distincts de l'Australie, Nouvelle-Galles du Sud, Australie Occidentale et Queensland, lieux de l'histoire de la Fédération, de l'opposition de l'Australie Occidentale et du Queensland à un système de représentation nationale.

Les romanciers entendent la relation entre l'espace physique et l'espace social comme tension au fondement de la recherche d'identité culturelle et sociale. Les personnages principaux de chacun des romans sont rattachés à un lieu spécifique : « White Point », « Kuran Station », « Thornill's Point », qui renferme leur histoire personnelle et l'histoire du pays. L'estampillage du nom des lieux, qui découle de la colonisation, porte la marque d'un espace ambivalent (et manichéen), lieu du Moi et de l'Autre, de l'environnement colonisé/domestiqué, et sauvage/naturel. *The*

*Secret River*<sup>2</sup> de Grenville dramatise, d'un point de vue historique, le rêve du colon et pionnier ; d'un point de vue géographique, il dénonce le cauchemar de l'histoire et met l'accent sur le caractère marginal et hybride d'une Australie en quête de définition. L'interaction de Dick, le fils de Thornhill, avec de jeunes Indigènes, génère un espace interculturel qui pose à la fois la question de l'altérité et de l'hybridité :

At other times Dick went down to the river. Thornhill had seen him there more than once, around on the other side of the point. *The blacks' side* was what they called it. He had seen Dick there on a spit of sand, playing with the native children, all bony legs and skinny arms shiny like insects, running in and out of the water. Dick was stripped off as they were, to nothing but skin. His was white and theirs was black, but shining in the sun and glittering with river-water it was hard to tell the difference. He ran and called and laughed with them, and he could have been their pale cousin. (211)

Dick est le produit inéluctable d'une transformation coloniale, il fait un avec l'autre et appartient désormais, au grand dam de son père, à un espace intermédiaire qui signifie que l'environnement physique et spirituel libère l'individu des structures et de la connaissance européenne du lieu et de l'étranger ; qui prône la diversité et le différent culturels.

*The White Earth* associe le lieu à la personne et, par ce biais, à une réalité à la fois mythologique, politique et sociale. L'un des personnages principal, l'Oncle John, fait partie intégrante d'un espace spirituel par attachement ombilical à la terre (98), bien qu'il soit membre du mouvement *White Australia*, faction du très nationaliste *One Nation*, parti politique australien d'extrême droite, influent à la fin des années quatre-vingt dix. L'Oncle John encourage son héritier potentiel, le jeune William, à faire un avec la terre, écouter et lire le langage de l'espace géographique personnifié, considérant qu'il est non pas Indigène mais Aborigène, objet du lieu depuis son origine et pouvant percevoir ce que l'Autre perçoit :

This country will speak to you too, if you listen. The blacks say it flows into you through your feet, and they're right. But it's not an Aboriginal thing. It's not a white thing either. It's a human thing. Not everyone has it. But I do. And you have it too. (295)

Attaché à un espace qu'il s'est approprié sans vergogne, le vieil homme revendique un attachement au territoire et à l'espace de l'Autre, comme l'expression d'une identité.

---

<sup>2</sup> Le titre du roman fait référence à la phrase de l'anthropologue W.E.H. Stanner en 1968 : « the secret river of blood in Australian history » pour décrire la violence envers les Aborigènes, le génocide perpétré à leur égard et le silence entretenu.

Comme dans le roman de Patrick White, *Voss* (1957), et celui de Randolph Stow, *To The Islands* (1958), on retrouve la volonté de l'Anglo-Australien d'être en mesure, comme l'Indigène, de faire un avec l'espace géographique, d'un point de vue spirituel et culturel.

McGahan met en regard la dualité de la géographie et le caractère hybride du personnage, suggérant que l'expression de l'identité ne peut se faire que dans le contexte d'un espace physique, social et politique (extérieur) émergeant comme métaphore de l'être devant tenir compte des besoins propres à l'individu (intérieur). McGahan, Grenville et Winton utilisent la rhétorique de l'espace et du territoire comme moyen de retracer les lignes complexes de l'histoire d'une Australie post-coloniale, et ce bien que le sujet subalterne ne puisse généralement s'exprimer qu'au travers du discours dominant.

L'espace de la fiction permet donc de fouiller la mémoire et le passé pour repenser l'appartenance au lieu et à l'histoire sans permettre d'incorporer pleinement le sujet colonisé et déplacé. L'inclusion et l'exclusion du personnage mettent en exergue une vision ethnocentrique de la société, mais également une identité flottante de l'individu, une absence ou un déchirement d'identité de la condition post-coloniale, condition qui repose à la fois sur une acculturation et une adaptation, car l'espace de Soi et de l'Autre est création et destruction.

## Bibliographie

- Ashcroft, B., *Post-Colonial Transformations*, London, Routledge, 2001.
- Edmund Barton, "Meeting in Ashfield, New South Wales", 1893, in R. R. Garran, *Prosper the Commonwealth*, Sydney, 1958.
- Ben-Messahel, S., *Mind The Country, Tim Winton's Fiction*, Nedlands, UWAP, 2006.
- Gemmell, N., *Cleave*, Milsons Point, New South Wales (Australia), Vintage, 1998.
- Grenville, K., *The Secret River*, Melbourne, Text Publishing, 2005.
- Hill, S., Mulligan, M., *Ecological Pioneers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Levi-Strauss, C., *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Malouf, D., *A Spirit of Play*, Boyer Lectures, Sydney, ABC Books, 1998.
- McGahan, A., *The White Earth*, Sydney, Allen & Unwin, 2004.
- O'Reilly, J.B., *Moondyne : an Australian story*, Melbourne, George Robertson, 1880.
- Ricœur, P. *Temps et récit III, Le temps raconté*, Paris, Le Seuil. 1985.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
- Stanner, W.E.H., *After the Dreaming*, Boyer Lecture, Sydney, ABC Books, 1979.
- Winton, *Dirt Music*, Sydney, Picador, 2001.



Wright, J., "The Upside-Down Hut", *Australian Letters*, 3, 4, 1961.

—, *Cry for the Dead*, Melbourne, Oxford University Press, 1981.

—, *Collected Poems: 1942-1985*, Pymble, New South Wales (Australia), Angus & Robertson, 1994.



## Palimpsestes historiques dans la trilogie djiboutienne d'Abdourahman A. Waberi

Mohamed Aït-Aarab  
Université de La Réunion

**Résumé :** La trilogie djiboutienne d'Abdourahman A. Waberi – *Le Pays sans ombre* (1994) ; *Cahier nomade* (1996) et *Balbala* (1997) – tente de (re)construire l'histoire d'un pays dont le passé est enfoui dans les sables du désert et les identités falsifiées. Mais comment sortir de l'impasse engendrée par la situation coloniale et postcoloniale, comment lutter contre l'amnésie collective, comment tenter une relecture constructive du passé lorsque triomphe « la sclérose des intelligences et des imaginations » (Jean-Marc Ela) ? Waberi inscrit son projet dans les marges et entre les lignes d'une histoire officielle (souvent écrite ailleurs) mensongère et mystificatrice. La parole de Waberi, qui use de tous les moyens littéraires à sa disposition, vise la déconstruction du projet de mythification instauré par l'histoire coloniale et le pouvoir postcolonial pour y substituer de nouvelles références symboliques fondatrices d'une dignité nouvelle des peuples. En d'autres termes, de doter Djibouti d'une « identité narrative » (Ricoeur) qui prenne en compte aussi bien les hauts faits d'armes que les « vies minuscules ».

Abdourahman Ali Waberi, écrivain djiboutien, entre en littérature, en 1994, avec la publication d'un recueil de nouvelles, *Le Pays sans ombre*, suivi, deux ans plus tard, d'un second recueil, *Cahier nomade*, puis d'un roman, *Balbala* (1997). Ces trois fictions composent la « trilogie de Djibouti » qui, selon les déclarations de Waberi, est « une tentative de définition de Djibouti, de ce que nous avons fait de nos vingt années d'indépendance » (Tervonen 1997). Et le constat est amer, pour ne pas dire désespéré. Le regard rétrospectif que Waberi porte sur les premières années de la jeune République lui permet de « dire le monde tel qu'il boite »

(Waberi 2006). Car la société djiboutienne que Waberi met en scène est triplement malade : d'une indépendance confisquée par le Père de la Nation ; de la peur qui étouffe toute velléité de contestation, toute revendication d'un ordre plus juste ; et de l'amnésie qui lui a fait oublier le goût de la parole poétique et de l'imaginaire.

Les dictatures ubuesques qui, par le biais du parti unique, d'un culte extravagant de la personnalité et d'une répression sanguinaire, permettent au(x) « Père(s) de l'Indépendance » et autre(s) « Libérateur(s) de la Nation » de se maintenir au pouvoir durant des décennies, sont légion dans les littératures africaines. La particularité, et sans doute l'originalité, de Waberi est, qu'au-delà de la dénonciation, il tente, par la mise en fiction, de doter Djibouti d'une histoire qui ne soit plus écrite ailleurs et par d'autres, mais ici et maintenant. Même si cette histoire doit, dans un premier temps, s'inscrire dans les marges, entre les lignes, d'une histoire dominante, celle des vainqueurs<sup>1</sup>.

Dresser l'état des lieux et tenter de comprendre ce qui a pu mener le pays vers un tel état de déréliction ; remodeler, grâce à l'écriture, une mémoire fragmentée et éparpillée ; ressusciter l'espoir là où le *khamsin*, vent de sable sec et brûlant, a balayé toute foi en l'avenir, telle est l'entreprise à laquelle se vouent les trois textes qui, en dotant Djibouti d'une identité narrative, peuvent à la fois dire l'absence, retrouver les traces d'un passé peut-être glorieux et (re)composer la trame d'une histoire enfin acceptée et partagée.

### « Le désert des dérélictions absolues »<sup>2</sup>

Le roman *Balbala* emprunte son titre au bidonville situé au sud de Djibouti-ville, sur la rive gauche de l'oued Ambouli. « Balbala », selon la croyance populaire, serait la déformation du mot « barbelé ». Vraie ou fausse, cette étymologie, que le romancier ne peut ignorer, est révélatrice et symbolique de l'atmosphère carcérale qui imprègne les trois textes. Le bidonville, par synecdoque, devient l'image du pays entier livré à la violence d'un satrape d'autant plus redouté qu'il n'est que rarement mis en scène dans la fiction.

À diverses reprises, Waberi use de la toponymie pour suggérer vers quelle tragique destinée avance inexorablement le pays. Ainsi, les premières pages de « L'ogresse des origines » (*Le Pays sans ombre*) révèlent que Djibouti, « ou plus exactement "Jabouti" » (Waberi 1994, 32), doit son nom à l'ogresse (*Bouti*) qui « est donc la mère nourricière, le saint

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'essai de Nathan Wachtel, *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole (1530-1570)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1999 [1971].

<sup>2</sup> Nous devons cette expression à Joseph Malègue, écrivain chrétien (1876-1940), auteur notamment du roman *Augustin ou le Maître est là* (1932).

patron de cette ville centenaire » (Waberi 1994, 32). Mais plutôt que de mère nourricière, ne conviendrait-il pas de parler, avec Denise Paulme, de « mère dévorante » ? « L'ogresse était passée par là : depuis, tout est famine et anarchie, guerre et division » (Waberi 1994, 34).

Le pays et ses habitants sont engloutis « dans les sables mouvants de la désespérance » (Waberi 1994, 32) à tel point que la mort est ardemment désirée. Nulle lueur d'espoir dans ce pays qui semble avoir signé un pacte diabolique avec on ne sait quelle puissance maléfique<sup>3</sup>. Terre maudite, – « Ce que nous endurons aujourd'hui est un jour de déveine devenu éternité » (Waberi 1996, 54) – elle voit fuir ses fils qui lui préfèrent des contrées moins ingrates<sup>4</sup>. Ceux qui restent savent qu'« ici, la terre a un parfum d'apocalypse » (Waberi 1996, 112) et attendent la fin du monde dans la trompeuse euphorie procurée par la consommation de khat<sup>5</sup>. Les « brouteurs du quotidien »<sup>6</sup>, comme les désigne péjorativement le texte, n'ont d'autre horizon, ni d'autre projet d'avenir, que la bouteille de Coca-Cola et le verre de thé chaud qui accompagnent, de treize heures à vingt heures, la mastication journalière et anesthésiante, activité à laquelle se livre la majorité de la population adulte et masculine de la ville. La nouvelle « La Galerie des fous » (Waberi 1994) décrit avec un luxe de détails, pour ne pas dire une complaisance mortifère, un pays-fantôme peuplé d'ombres à la dérive. La déchéance, tant physique que morale, est inscrite dans chaque pan de mur, dans chaque rue d'une « ville miasmatique » (Waberi 1996, 90) où seuls les fous de toute espèce semblent encore avoir droit de cité. Et lorsque la démence devient la norme, le sage est qualifié de fou. Pourtant, sa parole, même déconsidérée, dévalorisée, est à méditer. Le « fou raisonneur », – et n'est-il pas plus grande folie que de vouloir réfléchir, penser, dans un monde incohérent ? – avec une inconscience suicidaire, « fouille dans le passé pour déterrer des secrets enfouis, des histoires camouflées, des identités falsifiées ou des épisodes tus » (Waberi 1994, 26). Et lorsque la parole du fou est étouffée, s'élève la voix de « l'idiot du quartier » (Waberi 1994, 146) qui, à son tour, profère des vérités qu'un peuple absent à lui-même préfère ne pas entendre.

La nouvelle « Askar-des-ordures » (Waberi 1994) retrace la vie et la fin misérable du dénommé Askar, autrefois « l'un des plus brillants élèves chez les Pères rédemptoristes de Notre-Dame-de-Dikhil » (Waberi 1994, 140), militant infatigable de l'Indépendance dont chaque séjour en prison

<sup>3</sup> Voir la nouvelle « Vortex » (Waberi 1994, 161).

<sup>4</sup> « Que penser de ce désert sans Tartares boudé par sa progéniture qui lui préfère les grasses plaines du Canada, les volutes de Londres ou la bohème d'Amsterdam [...] » (Waberi 1996, 150).

<sup>5</sup> Plante aux vertus psychotropes que l'on mâche accompagnée alternativement de thé chaud et d'une boisson glacée. La consommation en est très répandue dans la Corne de l'Afrique et au Yémen.

<sup>6</sup> Titre d'une nouvelle du recueil *Le Pays sans ombre*.

renforçait la foi en des « lendemains rayonnants [de] justice et [d']égalité » (Waberi 1994, 141), devenu clochard. L'itinéraire suivi par celui que l'instituteur du quartier Samaleh appelle « Askar le fou, Askar le sage »<sup>7</sup>, signe, une nouvelle fois, que sagesse et folie parfois se confondent, peut être lu et interprété comme emblématique du destin de la jeune République contrainte de se nourrir des « abats offerts par les sociétés bienfaitrices » (Waberi 1994, 121).

C'est donc un pays marqué par « la sclérose de ses intelligences et de ses imaginations », selon la formule du sociologue et théologien camerounais Jean-Marc Ela (1994), que Waberi donne à voir. Et contrairement à bien des écrivains africains, Waberi ne renvoie pas toute la responsabilité de l'état pitoyable de la nation à l'ex-colonisateur. Au moment où Waberi publie le premier volet de sa trilogie, Djibouti sort à peine de trois années d'une guerre civile meurtrière suscitée par les appétits de pouvoir des uns et des autres. Le romancier est sans illusion aucune sur ceux qu'il nomme « les irresponsables politiques »<sup>8</sup> qui ont mené le pays au chaos. C'est donc bien « la chiennerie des hommes » (Waberi 1996, 54) et les démagogues qui « écoulent la fausse monnaie de leur incurie » (Waberi 1996, 94) que les textes mettent en accusation, davantage que le maître d'hier auquel la trilogie ne consacre qu'une seule nouvelle, « Août 1966 » (Waberi 1996).

La dénonciation d'une classe politique incapable de se hisser à la hauteur des enjeux auxquels doit faire face la République passe également par le regard oblique de l'ironie. Là où le Christophe de Césaire entendait bâtir une citadelle, symbole d'une Négritude debout et projet né de sa volonté de monumentalisation de l'histoire, les personnages de Waberi édifient un... « Monument aux Mots » (Waberi 1996, 39), allégorie de tous les discours creux et de toutes les vaines paroles dont le peuple a été bercé. La même nouvelle met en scène le Président inaugurant une éolienne et consacrant ce prosaïque objet emblème national. Il est vrai que le « Père confectionneur de la nation » (Waberi 1996, 47) possède une redoutable capacité à brasser de l'air et à faire du surplace tout en faisant croire au peuple crédule que le pays avance sur la voie du développement et de la démocratie.

La désespérance est d'autant plus forte que le destin rabougri auquel semble condamnée la République n'était pas une fatalité. La nouvelle

---

<sup>7</sup> Référence à peine voilée au roman du marocain Tahar Ben Jelloun, *Moha, le fou, Moha le sage* (1978).

<sup>8</sup> Voir la nouvelle « L'éolienne » (Waberi 1996, 48). Dans « La Galerie des fous » (Waberi 1994), le narrateur constate amèrement que « la France est partie depuis Giscard, mais depuis c'est le grand abîme noir » (22). Et dans *Balbala*, Waïs avoue : « Depuis que les puissances européennes ont saucissonné l'Afrique, les territoires de la douleur sont légion dans cette Corne déshéritée. Ce legs lourd à porter, nous l'avons surchargé encore ; nous l'avons alourdi jour après jour » (22).

« Odéon, Odéon ! » (Waberi 1996) évoque le temps où la ville, dix ans plus tôt, disposait de sept cinémas, depuis le très chic « Odéon » diffusant des films français jusqu'au populaire « Hilal », refuge des amateurs de films indiens et égyptiens. Époque bénie où le rêve et l'imagination étaient encore au pouvoir. La disette d'images qui, depuis, s'est installée révèle un « pays sans âme » (Waberi 1996, 91) dont toute la sève a été absorbée par « le désert chafouin » (Waberi 1996, 95) et qui n'a d'autre recours que le khat pour tenter de recouvrer un semblant de rêve et d'espoir.

Et si, comme le dit le narrateur paraphrasant Gilles Vigneault, « mon pays n'est pas un pays, c'est le khamsin de l'extrême Sahel » (Waberi 1996, 89 et 95), la sécheresse qui y règne est autant climatique qu'intellectuelle, morale et politique. La nouvelle « Gens de D. », autre signe intertextuel adressé, cette fois-ci, à James Joyce et à son *Gens de Dublin* (1914), témoigne d'une identité imprécise, tremblotante, floue, non fondée. Le pays, en proie à une indicible malédiction, semble vivre dans un état intermédiaire entre vie et mort, sorte de limbes ou de non-lieu dont seule l'écriture, elle-même soumise à la tentation du silence et de l'effacement, peut le faire émerger.

À l'écriture incombe donc le devoir de ravauder une mémoire disloquée.

### **Ravauder une mémoire disloquée**

Le mot « mémoire » est omniprésent dans la trilogie, souvent d'ailleurs accompagné de qualificatifs dépréciatifs : « mémoire fossilisée » (Waberi 1994, 43) ; « mémoire rabotée » (Waberi 1997, 23) ; « mémoire occultée » (Waberi 1997, 35) ; « mémoire [...] malmenée » (Waberi 1997, 60) ; etc. À la mémoire, est associée systématiquement la notion d'écriture annoncée comme une urgence, une nécessité vitale. Le chapitre un de *Balbala* s'ouvre et se clôt sur une double déclaration proclamant l'impérieuse exigence de la parole : « Dire le désespoir à mots découverts » (Waberi 1997, 14) ; « Waïs se doit d'écrire. [...] Écrire pour tous et toutes » (Waberi 1997, 18). Mais il s'agit cette fois d'une parole de vérité, dévoilante, dont le personnage se veut porteur, et non de la parole fallacieuse des politiques.

Contrairement à d'autres sociétés postcoloniales qui ont le choix entre l'amnésie et l'hypermnésie, entre l'occultation d'un passé douloureux et le ressassement de ce même passé, au risque d'être, selon la formule de Marx, le prisonnier perpétuel des morts, la société djiboutienne n'a pas le choix. Privée de son passé – « cela n'est écrit nulle part dans les cahiers d'écoliers et dans les archives de la petite République » (Waberi 1997, 97) –, elle est ce « pays sans stèles » évoqué par le *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire 1939, 26).

La pratique romanesque de Waberi se présente donc comme une tentative pour sortir de la non-histoire ou de l'infra-histoire et accéder au temps réel d'une mémoire et d'une identité reconquises. Mais parce qu'il est romancier et non pas historien<sup>9</sup>, Waberi travaille au recouvrement de la mémoire en s'appropriant ce que Pierre Michon a appelé les « vies minuscules ». La trilogie de Djibouti peut se lire comme la tentative d'ériger un monument mémoriel dont le socle est constitué de vies anonymes, de destins brisés, d'ambitions avortées dont l'Histoire ne gardera jamais la trace. Waberi pourrait faire sienne cette phrase du narrateur des *Vies minuscules* : « Qui, si je n'en prenais ici acte, se souviendrait d'André Dufourneau [...] ? » (Michon 31-32). Qui, si la « trilogie de Djibouti » n'en prenait acte, se souviendrait du docteur Yonis, d'Anab, de Jilaal, de Marwo, et de tant d'autres à qui la fiction offre une accession à la dignité littéraire, donc à l'immortalité.

Waberi, à la suite de Ricœur, pense qu'il n'est « de temps pensé que raconté » (Ricœur 1985, 343)<sup>10</sup>. Et s'il est vrai que les modes de transmission de la mémoire collective sont multiples (Valensi 499), alors l'histoire du temps présent, temps non clôturé et histoire en devenir, n'est jamais mieux raconté que par la littérature<sup>11</sup>. Derek Walcott, prix Nobel de littérature en 1992, n'affirmait-il pas que l'histoire restait le territoire de l'imagination et de la mémoire ? Pour ce faire, Waberi joue sur le double registre de la « fictionnalisation de l'histoire » (Ricœur 1985, 264) et de l'historicisation de la fiction<sup>12</sup>, l'objectif étant de construire une identité narrative à laquelle chaque citoyen de la République puisse s'identifier :

La nation est un corps habitable, ouvert à tous et non une demeure close, un patio réservé au cercle du patriarcat. Nous voulons inaugurer un banquet de la parole où tout le monde serait convié, où chacun trouverait sa place avec ses mots et son passé, bref avec toute sa mémoire nomadisante. Nous voulons une parole déligotée, dirigée vers les autres, une parole qui soit lien, pont, arborescence et prise de conscience à la fois. L'apprentissage de la fraternité passe par cette conquête, cette parole aux accents pluriels (Waberi 1997, 87-88).

La parole libérée circule et devient trace écrite qui se glisse dans toutes les marges, dans tous les interstices du discours dominant. Elle se fait palimpseste et s'inscrit entre les lignes d'un manuel d'histoire, le

<sup>9</sup> Paul Ricœur dénonçait, dans un article intitulé « Objectivité et subjectivité en histoire », le travers de certains historiens qui cèdent trop facilement à « la fascination d'une fausse objectivité : celle d'une histoire où il n'y aurait que des structures, des forces, des institutions et non plus des hommes et des valeurs humaines » (Ricœur 2001, 50).

<sup>10</sup> Voir également le chapitre « L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction » (Ricœur 264-279).

<sup>11</sup> *Texaco* de Patrick Chamoiseau est un bel exemple d'une littérature assumant la fonction de transmission mémorielle.

<sup>12</sup> Voir Bordas 2002.



fameux Oberlé et Hugot qui a longtemps constitué l'unique référence en matière d'histoire de Djibouti<sup>13</sup>. Elle se fait coupures de presse pour dire le malheur d'un peuple en éternel exil sur sa propre terre<sup>14</sup>. Elle se fait conte et légende<sup>15</sup> quand le réel trop oppressif ne laisse d'autre issue que la fuite dans le rêve, tout au moins pour ceux qui refusent les paradis artificiels de la feuille de khat. Elle se fait graffiti sur les murs de la prison, témoignant de « la rage d'inscrire dans la pierre l'écheveau des paroles évanouies, des rêves naufragés et des êtres disparus » (Waberi 1997, 94). Mais quelle que soit la forme qu'elle emprunte et malgré la douleur qu'elle suscite – « Chaque page est un pas vers la mort » (Waberi 1997, 19) – l'écriture est présentée comme l'unique possibilité de figuration du temps présent et passé<sup>16</sup>.

L'entreprise scripturaire de Waberi consiste à rechercher des traces pour recomposer une trame, à arracher au pays sans ombre les pages occultées du passé, en passant par la médiation de l'imaginaire. Ce programme narratif, inscrit dans les titres des différentes parties qui composent les deux recueils de nouvelles, place les fictions sous le signe du déracinement, de l'errance, de la quête quasi obsessionnelle de la mémoire et de la volonté d'ancrer un peuple dans sa terre, une terre même marâtre, même ingrate et peu nourricière.

L'ancrage est donc aussi, et avant tout, enracinement. Et prendre littérairement en charge les destins broyés et les vies minuscules ne suffit sans doute pas à produire une identité narrative satisfaisante. « Nous sommes en peine de mythes capables d'attirer sur nous les yeux du monde. Nos voisins s'étaient inventé pour l'éternité les noces métisses du roi Salomon et de la reine de Saba » (Waberi 1997, 64) reconnaît, amer, le narrateur de *Balbala*. Aussi, doit-il donner aux personnages de son roman une dimension qui leur permette d'accéder au rang de mythe. En d'autres termes, et pour reprendre la formule de Cilas Kemedjio, il s'agit de construire une « mythologie postcoloniale », c'est-à-dire de rechercher « des références symboliques fondatrices de la nouvelle dignité des peuples » (Kemedjio 5). En cela la geste de Dilleyta, poète et opposant inflexible au régime, a valeur d'*exemplum*, dans sa propension à être magnifiée en légende : « Dilleyta aujourd'hui invisible qu'on aurait néanmoins vu dans toute la région : un jour dans le Mabla, le lendemain dans le Goda et le surlendemain aux alentours d'Obock. Aurait-il eu

<sup>13</sup> « Anab aurait vu des pattes de mouche camouflées entre les lignes d'un exemplaire fatigué de l'*Histoire de Djibouti* par Oberlé et Hugot » (Waberi 1997, 14-15).

<sup>14</sup> Voir la nouvelle « Vortex » (Waberi 1994, 153 *sqq.*).

<sup>15</sup> Voir les nouvelles « Le Peintre de la mer et le Buveur de vent », (Waberi 1994) et « La Légende du soleil nomade » (Waberi 1996).

<sup>16</sup> « Écrire, voilà mon ultime parapet contre l'ennui, le silence et la béance infinie de la nuit » (Waberi 1997, 19).

l'occasion d'enfourcher Bouraq<sup>17</sup>, la jument ailée du prophète Mohammed – béni soit son nom ? » (Waberi 1997, 121).

En faisant cohabiter, dans la trilogie, récit de vies minuscules et élaboration d'une mythologie postcoloniale, réconciliant ainsi Michel de Certeau et Paul Ricœur, Waberi prend acte de ce qui fut et ouvre une perspective vers ce qui sera. Son écriture acquiert de la sorte une triple dimension : cathartique (« Waïs se doit d'écrire une longue et interminable lettre, une logorrhée pour ne plus penser, ne plus gémir, ne plus frémir, ne pas fermer les yeux, se soustraire au temps et à ses contingences matérielles » (Waberi 1997, 18) ; testimoniale :

Surtout ne rien écrire, ne rien dire : la vieille peur de toutes les autocraties. Ne rien garder, tout doit disparaître. Falsifier, oublier. Faire mentir l'encre et les papiers, faire mentir les tampons, les sceaux, les passeports qu'on vient de commander pourtant à une imprimerie française. Faire mentir les fiches d'état civil, les armoiries de la nation. Faire mentir les morts, le drapeau à peine hissé. Faire mentir une mémoire dont les protagonistes sont encore vivants, bon pied bon œil (Waberi 1997, 98).

et monumentale.

Waberi, comme nombre d'écrivains postcoloniaux, est confronté au détournement et à la confiscation de l'histoire, manipulation qui s'opère en deux phases : la puissance coloniale construit, dans un premier temps, une Histoire qui sert et justifie ses actions passées, présentes et à venir, ce que de Certeau nomme « l'écriture conquérante » (9) ; puis le pouvoir postcolonial, que ce soit en rupture ou dans une continuité inavouée avec la période précédente, élabore une nouvelle Histoire, souvent mythique pour peu qu'une guerre de libération plus ou moins héroïque, plus ou moins longue, ait ponctuée la marche vers l'indépendance. Mais dans tous les cas, il s'agit d'une réalité mensongère qui est ainsi proposée aux populations. Or la mémoire sociale et l'identité des peuples sont travaillées par des questions devant lesquelles l'historiographie, sommée de répondre, reste muette. Il en est ainsi des grands traumatismes porteurs d'une dimension morale ou d'une complexité qu'il est parfois difficile de prendre en compte. Face à de tels événements qui relèvent de l'indicible, la « neutralisation éthique » prônée par Ricœur (1985, 272) permet de faire face à l'Histoire.

<sup>17</sup> Le Bouraq ou Burak est, selon la tradition islamique, un coursier fantastique venu du paradis, dont la fonction est d'être la monture des prophètes. Selon l'histoire la plus connue, au VII<sup>e</sup> siècle, le Bouraq fut amené par l'archange Gabriel pour porter le prophète de l'islam, Mahomet, de La Mecque à Jérusalem, puis de Jérusalem au ciel avant de lui faire effectuer le voyage de retour au cours de l'épisode dit *Isra* et *Miraj* (signifiant respectivement en arabe : « voyage nocturne » et « échelle, ascension », qui est le titre d'un des chapitres du Coran). Le Bouraq a aussi porté Ibrahim (Abraham) lorsqu'il rendit visite à son fils Ismaïl (Ismaël), à la Mecque. Il est un sujet d'iconographie fréquent dans l'art musulman, où il est généralement représenté avec une tête de femme, des ailes et une queue de paon.

Et, en de telles circonstances, la littérature a tout loisir pour se déployer et tenter de rendre intelligible, grâce au détour fictionnel, ce qui ne va pas de soi de prime abord. Car seule la fiction peut prendre en charge la « mémoire de l'horrible » (Ricœur 1985, 274) ; la médiation fictionnelle permet à la fois d'appréhender et de tenir à distance des événements qu'il serait difficile d'aborder sans ce procédé de louvoisement<sup>18</sup>. De la sorte, Waberi met en représentation la scénographie d'une indépendance avortée non pour produire, comme peut le faire l'historien un « savoir froid » (Valensi 1993), mais pour participer à la construction et à la transmission d'une mémoire.

À « l'écriture conquérante », celle qui trace sur le corps colonisé une histoire qui ne lui propose que le rôle de vaincu ou de victime<sup>19</sup>, Waberi oppose la dialectique de l'entrecroisement de la fiction et de l'histoire. Ainsi, l'écrivain peut faire émerger une identité narrative telle que définie par Paul Ricœur :

Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*. [...] Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action ? *qui* en est l'agent, l'auteur ? (1985, 355).

Mais toute identité, que ce soit celle d'un individu ou d'une communauté, n'est jamais figée ; elle est dynamique. Et seul le récit, parce qu'il est « le gardien du temps » (Ricœur 1985, 349), est à même de rendre compte des multiples trajectoires d'une vie. À la question « qui ? », la seule réponse possible, acceptable et, en fin de compte, satisfaisante, est celle qui propose de raconter. Raconter, en fusionnant histoire et fiction, n'est-ce pas, d'une certaine manière, renouer avec l'épopée. Mais l'épopée waberienne ne se construit pas sur les hauts faits d'armes de personnages glorieux. C'est l'épopée des humbles qu'il met en scène. Et sa parole n'en est pas moins forte car elle répond au vœu d'un peuple en déshérence qui souhaite se forger une identité narrative au sein de laquelle puissent vivre des héros auxquels s'identifier.

La « trilogie de Djibouti » est, enfin, un magnifique hommage à la littérature et une réflexion puissante sur ses pouvoirs, mais aussi ses limites. Par le biais de multiples citations et références qui inscrivent dans le texte wabérien des auteurs aussi divers que Tahar Djaout, Aimé Césaire ou Mia Couto, la trilogie répond au vœu programmatique formulé par l'épigraphe du *Cahier nomade* : « chaque nouvelle est une caravane, cap

<sup>18</sup> Voir Aït-Aarab 2008.

<sup>19</sup> À l'expression « l'histoire des vaincus », Ricœur préfère « l'histoire des victimes », « car les vaincus sont, pour une part, des candidats à la domination qui ont échoué » (1985, 273).

sur le monde ». Mais ceci est déjà un autre voyage car ce qui nous importait ici était la manière dont Waberi faisait sienne une maxime de Paul Ricœur selon laquelle « il y a des crimes [...], des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit » (Ricœur 1985, 275).

## Bibliographie

- Aït-Aarab, Mohamed, « Le Syndrome d'Ulysse : le récit carcéral marocain, in C. Duboin / M. Aït-Aarab (éd.), « Récit, Mémoire, Histoire », *Travaux et Documents* 34, novembre 2008, p. 129-147.
- Bordas, Éric, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 25 / 2002, [en ligne]. URL : <http://rh19.revues.org/index420.html>. Consulté le 06 juillet 2010.
- Certeau, Michel (de), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1975].
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1995 [1939].
- Ela, Jean-Marc, *Afrique : l'irruption des pauvres. Société contre ingérence, pouvoir et argent*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Joyce, James, *Gens de Dublin*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994 [1914].
- Kemedjo Cilas, « Mythologies postcoloniales. Entre défaitisme de l'histoire et syndrome de la citadelle », *Présence francophone*, n°62, 2004, p. 5-11.
- Michon, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1984].
- Paulme, Denise, *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1976].
- Ricœur, Paul, *Histoire et Vérité*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 2001 [1955].
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome III : Le Temps raconté*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985.
- Tervonen, Taina, « La quatrième génération d'auteurs africains ». Entretien avec Abdourahman A. Waberi. *Africultures*, décembre 1997 [en ligne]. URL : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=280>. Consulté le 24 septembre 2010.
- Valensi, Lucette, « Présence du passé, lenteur de l'histoire », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 3, 1993, p. 491-500.
- Waberi, Abdourahman Ali, « L'écrivain dans l'espace francophone. Un auteur et ses éditeurs ». Forum organisé par la Société des Gens de Lettres les lundi 27 et mardi 28 mars 2006 à l'Hôtel de Massa [en ligne]. <http://www.sgd.org/la-documentation/lesdossiers/257?1f378a47b733c0dcd5b334d850ee4020=68e23de34788bb869734a1c645446b9b> Consulté le 10 octobre 2010.
- Waberi, Abdourahman Ali, *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2000 [1994].
- Waberi, Abdourahman Ali, *Cahier nomade*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2002 [1996].
- Waberi, Abdourahman Ali, *Balbala*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1997].

# Repenser l'histoire coloniale à travers l'historiographie subalterniste et la littérature « indienne »<sup>1</sup>

*Yves Clavaron*

*EA 3069, Université Jean Monnet Saint-Étienne*

**Résumé :** Au-delà des différences entre historiographie et fiction, histoire et littérature, l'objet de cet article est d'étudier comment s'opère la relecture de l'histoire coloniale à travers la reprise du discours des historiens subalternistes par quelques romanciers du monde indien. Les historiens subalternistes visent à décentrer le regard et à saisir l'histoire d'en bas pour redonner la parole à ceux qui en furent privés. Nous pouvons ainsi repérer trois procédés par lesquels l'historiographie subalterniste est transposée dans le roman indien : la fictionnalisation de la démarche par Amitav Ghosh, la prédilection pour les faits divers et les « petits riens » et, enfin, la « chutnification » de l'histoire par Salman Rushdie et Arundhati Roy. Parmi tous les assujettis et oubliés de l'histoire, Gayatri Spivak insiste sur la situation de la femme du Tiers-monde, subalterne au carré dans une société patriarcale et (post)coloniale. Comment ce personnage exclu de la sphère du discours et de la représentation prend-il corps et voix dans le roman postcolonial indien ?

À travers le concept de « subalterno », Antonio Gramsci défendait l'idée que l'intellectuel avait un rôle à jouer dans l'avènement d'une conscience de classe et l'élaboration d'une action politique au sein de la paysannerie italienne. Repris et élargi par des historiens marxistes indiens dirigés par Ranajit Guha, le terme désigne de manière polémique, l'ensemble des sujets, dont l'action a longtemps été passée sous silence par l'historiographie, coloniale ou nationaliste, surtout intéressée par les élites,

---

<sup>1</sup> Nous utilisons les guillemets car la littérature dite indienne n'est pas facile à délimiter et relève souvent de la « world literature », comme avec Rushdie, citoyen britannique.

et dont la voix a été étouffée ou transformée par la grammaire des textes officiels (Guha 1988, 37-44). Pour remédier à cet état de fait, le *Subaltern Studies Group* souhaite redonner leur place aux dominés dans le récit de l'Histoire et, en cherchant à se dégager d'une grille analytique exclusivement fondée sur les rapports de classes, les structures sociales et les références aux strictes logiques économiques, il explore une ligne explicative faisant une place plus large à la culture, la conscience, l'autonomie de l'action et la différence, visant également à rompre avec la représentation globalisante du colonisé. Comme le précise Jacques Pouchepadass, la subalternité n'est pas une catégorie sociologique, ni une substance, mais une relation, et n'a d'existence qu'en tant qu'elle est constituée comme force de résistance au discours hégémonique de l'élite (coloniale et nationaliste).

La narration de l'histoire de mouvements jusque-là négligés comme les révoltes paysannes anticoloniales pose un problème majeur : l'absence de traces écrites ou l'intégration de ces traces au sein des archives coloniales, suspectes de paternalisme ou considérées comme des « résidus d'humanisme » par Gayatri Spivak (1988, 3-32). Face aux archives coloniales, les subalternistes préconisent une autre méthode de lecture, *against the grain*, « à contre-fil », dont les principes furent exposés et mis en application par Ranajit Guha (1999, XII).

La question de la représentation du subalterne, de l'exhumation de sa voix, part d'une préoccupation historiographique, mais rejoint des questions d'écriture littéraire et de texte. Les variations tiennent à l'effet de réel accordé à chaque type de discours – l'un, documentaire, étant plus vraisemblable que l'autre, fictionnel – et à la méthodologie de la discipline : tandis que l'historiographie tend à essentialiser les identités et à distinguer des types, la littérature relativise et vise les particularités du sujet. Dans l'article consacré à une nouvelle de Maswatha Devi, Gayatri Spivak (1987, 241-268) insiste sur la grande similarité entre texte de l'histoire et texte littéraire d'une part, entre travail de l'historien et travail du critique, d'autre part, pour lesquels Spivak use du même terme anglais *unravel*, qui signifie à la fois « effiloche », « défaire », et « démêler », « dénouer » (le tissu-texte). Au-delà des différences entre historiographie et fiction, archive historique et représentation littéraire de l'Inde, l'objet de cet article sera d'observer comment s'opère la relecture de l'histoire coloniale, à travers les discours des historiens subalternistes et de quelques romanciers du monde indien.

### **L'historiographie subalterniste au filtre du roman**

Dans *Provincialiser l'Europe*, Dipesh Chakrabarty montre, de manière provocatrice, que les catégories de pensée et outils conceptuels politiques européens continuent de régir les sciences sociales et l'historio-

graphie alors que l'Europe n'incarne plus l'histoire universelle. C'est pourquoi les historiens subalternistes jugent nécessaire de décentrer le regard et de saisir l'histoire d'en bas (« history from below ») pour redonner la parole à ceux qui en furent privés. Nous distinguerons trois procédés par lesquels l'historiographie subalterniste semble transposée dans le roman indien : la fictionnalisation de la démarche par Amitav Ghosh, l'intérêt porté aux faits divers et aux « petits riens » et, enfin, la « chutnification » de l'histoire par Salman Rushdie et Arundhati Roy.

### *Transposition romanesque de l'historiographie subalterniste*

La méthode subalterniste a été illustrée en littérature dans *In an Antique Land*<sup>2</sup> par Amitav Ghosh, qui joue au savant orientaliste en Égypte, mais venu d'Inde et non d'Europe. Le roman superpose en fait deux aventures et deux récits : le voyage contemporain qui conduit l'anthropologue indien à pratiquer une enquête de terrain dans un petit village du Delta du Nil, le voyage ancien des marchands médiévaux amenés à parcourir l'océan Indien, de l'Inde au Yémen et parfois même jusqu'à l'Égypte. Cette double enquête s'inscrit dans la forme narrative du roman policier (Tadié 62-73). Le texte, équipé d'un large appareil de notes, correspond à la fictionnalisation d'une enquête anthropologique, qui tente de reconstituer le récit de la vie d'un esclave au XII<sup>e</sup> siècle, figure du subalterne muet par excellence. Ce dernier apparaît dans une lettre écrite en 1148 par Khalaf ibn Ishaq, un négociant d'Aden, à Ben Yijû, un marchand juif de Tunisie installé en Inde, document répertorié sous le numéro MS. H.6 du catalogue de la Bibliothèque nationale et universitaire de Jérusalem. L'esclave réapparaît à l'époque moderne grâce à un article de 1942 sur les nouvelles sources de l'histoire juive au Moyen-Orient, puis dans une seconde lettre de 1139, incluse dans un recueil et traduite en anglais par un professeur de Princeton. À chaque fois, l'esclave – désigné comme « l'esclave du MS. H.6 » par les scientifiques – est cité par son nom tout à la fin de la missive en tant que destinataire des salutations de l'auteur, Khalaf ibn Ishak. Il faut néanmoins attendre le dernier tiers du roman pour voir le narrateur aborder la question de l'identité de l'esclave qui commence précisément par l'énigme de son nom et de l'acronyme qui le représente, « BMA », que le narrateur finit par identifier à Bomma (Ghosh 246-250). Amitav Ghosh marque les particularités de l'esclavage dans les sociétés médiévales du Moyen-Orient et du monde indien, où les hiérarchies sociales sont plus flexibles et où le rapport maître-esclave s'apparente à une relation patron-employé (Ghosh 259-263). Malgré une

---

<sup>2</sup> Amitav Ghosh avait déjà publié l'histoire de l'esclave dans « The Slave of MS. H.6 » in Partha Chatterjee & Gyanendra Pandey (eds.), *Subaltern Studies VII : Writings on South Asian History and Society*, New Delhi, Oxford University Press, 1983, p. 159-220.

lecture très attentive des traces, le narrateur apprend peu de choses de cet esclave sinon qu'il fut un bon vivant, amateur de vin de palme.

En introduisant des échanges entre Inde et Égypte qui excluent la médiation européenne, A. Ghosh tente de reconstituer le cosmopolitisme existant dans l'océan Indien d'avant la colonisation européenne. Les tribulations de l'esclave, agent de commerce pour son maître Ben Yijû, permettent à A. Ghosh de traiter aussi de la grande histoire et notamment celle de la colonisation, par laquelle le Portugal détruisit les équilibres commerciaux entre Inde et Arabie, pour y imposer son hégémonie par la violence. Le dernier témoignage que le narrateur recueille de Bomma, c'est à l'*Annenberg Research Institute* de Philadelphie, à travers la mention d'une somme d'argent due par son maître. Raccourci ironique : ce dernier fragment de mémoire de l'esclave subsiste dans un institut créé grâce à l'immense fortune générée par un magazine de télévision américain, *TV Guide*, ou quand l'anthropologie dépend des produits dérivés de « Dallas » ou de « Dynasty » (Ghosh, 349, trad. 315) !

Une autre coïncidence apparaît à la fin : le narrateur découvre que le tombeau de Sidi Abu-Hasira à Damanhour, si puissamment gardé par la police égyptienne, est en fait celui d'un Juif, ce qui lui fait dire alors : « a small remnant of Bomma's world had survived, not far from where I had been living »<sup>3</sup> (Ghosh, 342). L'œuvre d'A. Ghosh, tiraillée entre histoire et imagination, passé et présent, est marquée par une dissonance qui signifie l'impossibilité de recoller les morceaux, de reconstituer une narration complète de la vie de cet esclave, dont l'histoire est comme redoublée par l'histoire de Nabeel, Égyptien contemporain, dont on perd la trace en Irak au moment où éclate la guerre du Golfe : « [he] had vanished into the anonymity of history »<sup>4</sup> (Ghosh 353).

#### *Faits divers et « petits riens »*

L'historiographie subalterniste tend à repenser l'histoire coloniale en portant une attention particulière aux histoires de villages, qui prennent souvent la forme du fait divers tragique et dont on trouve des traces dans les archives coloniales (Sarkar). Comme l'observe Priyamvada Gopal (230), les historiens subalternistes ont une prédilection pour la mise en scène de la violence et la construction narrative du crime : c'est le cas par exemple de l'histoire de la jeune veuve Sandra qui, vers 1850, se trouve enceinte de son beau-frère et meurt d'un avortement imposé par ce dernier et organisé par sa mère et sa sœur. Les membres de la famille sont arrêtés par la police et leurs déclarations consignées dans les archives coloniales

<sup>3</sup> « Un petit bout de l'univers de Bomma avait survécu, non loin de l'endroit où j'avais vécu » (trad. 307).

<sup>4</sup> « Nabeel avait disparu dans l'anonymat de l'Histoire » (trad. 319).



(Guha 1987, 136). La prédilection de l'historiographie subalterniste pour le fait divers se trouve transposée dans le roman *Shame* de Salman Rushdie, inspiré précisément par un acte sanglant qui se déroule dans la diaspora pakistanaise de l'*East End* de Londres. Un père tue sa fille qu'il suspecte, à tort, d'avoir couché avec un jeune Blanc. Le narrateur avoue alors, très gêné, avoir partagé l'émoi de sa communauté et comprendre le geste du père (Porée & Massery 66). L'honneur perdu d'Anna Muhammad constitue la matrice du roman hanté par son histoire et produit une série de figures féminines qui semblent des avatars de la jeune morte. Ainsi Sufiya Zinobia, dont l'érubescence malade symbolise la honte injustement subie, fait à la fois renaître Anna et la venge. Le Pakistan, pays des Purs, devient chez S. Rushdie le « Peccavistan », embrasé par le feu apocalyptique qui émane de Sufiya à l'heure du Jugement dernier (titre du dernier chapitre).

Alors que V. S. Naipaul est parfois accusé d'avoir succombé à l'historicisme critiqué par Dipesh Chakrabarty, notamment dans sa relation à l'Afrique et aux Caraïbes, l'histoire dans *Les Versets Sataniques* cesse d'être euro-centrée, même si l'action se passe essentiellement à Londres. L'histoire est vue soit d'en haut – les héros Chamcha et Gibreel tombent d'avion – soit depuis les souterrains du métro. Ce serait même ici la revanche du subalterne avec Chamcha qui, alors qu'il est transformé en bouc, rêve de s'unir à la Reine, « the body of Britain, the avatar of the State »<sup>5</sup> (Rushdie 1988, 169). À la manière des romans de S. Rushdie, l'histoire ne se limite pas, chez Arundhati Roy, aux grands événements, l'Indépendance, la Partition, ou l'état d'urgence des années 1975-77, mais observe leur articulation avec la petite histoire, vécue au niveau local et dans le cercle intime. Le roman, dont le titre invite à porter attention aux « petits riens », oppose le « Grand Dieu » « [of] the vast, violent [...] public turmoil of a nation » au « Petit Dieu », « private and limited »<sup>6</sup> (Roy 1997, 19). L'épopée de la nation est donc relue au filtre des petits récits du désespoir individuel, miroir dérisoire et ironique des drames nationaux. A. Roy déclare pratiquer une esthétique de la mise en relation : « The God of Small Things is a book which connects the very smallest things to the very biggest »<sup>7</sup> (Roy 2004, 11).

#### *La « chutnification » de l'histoire*

Manière ironique sans doute de « pimenter » l'histoire et de se conformer à ce que l'on peut attendre de romans « indiens » piquants pour le lecteur, S. Rushdie et A. Roy mettent en scène des usines de conserve – *Braganza Pickles* dans *Les Enfants de Minuit*, *Paradise Pickles &*

<sup>5</sup> « Le corps de la Grande-Bretagne, l'avatar de l'État » (trad. 189).

<sup>6</sup> « des déchirements publics démesurés [...] d'un pays tout entier », « intime et circonscrit » (trad. 39).

<sup>7</sup> « *Le Dieu des petits riens* est un livre qui relie les très petites choses aux très grandes ».

*Preserves* dans *Les Dieux des petits riens* – pour métaphoriser le rapport à l’histoire. D’ailleurs, le roman d’A. Roy produit un discret effet de citation lorsque Mammachi écrit au directeur régional des Conserveries Padma de Bombay – nom d’un personnage des *Enfants de minuit* de Rushdie – pour obtenir des conseils sur la manière de faire de meilleures conserves. Mammachi rencontre, en effet, deux difficultés dans sa pratique artisanale ; d’abord, un problème de consistance et de classification : sa confiture de banane est « *too thin for jelly and too thick for jam* »<sup>8</sup> (Roy 1997, 30), ensuite, un problème de contenance et d’étanchéité : « *Paradise Pickles’ bottles still leaked a little* »<sup>9</sup> (Roy 1997, 167). L’histoire de l’Inde est difficile à représenter de manière équilibrée et encore plus difficile à contenir ou maîtriser, et donc à mettre en « bocaux ». À l’évidence, la construction de la nation relève d’une cuisine périlleuse, où les épices doivent être soigneusement sélectionnées et dosées.

S. Rushdie utilise la conserve comme une métaphore de la conservation dans la fiction de la spécificité de l’Histoire indienne : « All the six hundred million eggs which gave birth to the population of India could fit inside a single, standard-sized pickle-jar » tandis que « *Every pickle-jar [...] contains, therefore, the most exalted of possibilities: the feasibility of the chutnification of history* »<sup>10</sup> (Rushdie 2006, 529). Par ailleurs les épices ont pour fonction de corriger « *the inevitable distortions of the pickling process* »<sup>11</sup> (Rushdie 2006, 531). Cette « chutnification » de l’histoire représente à la fois l’espoir de distiller l’histoire de la nation indienne et le désir de ressaisir le passé afin de reconquérir la mémoire perdue selon un processus par lequel le roman devient une sorte de fixateur. Si, pour S. Rushdie (2006, 631), la conserve est finalement un moyen de gagner l’immortalité – « *to pickle is to give immortality, after all* », pour A. Roy, la fabrique de conserves et de condiments – nom donné à la grande cuisine de Mammachi transformée en usine – correspond davantage à l’idée d’autosuffisance de l’Inde indépendante encouragée par Gandhi et Nehru. L’échec de l’entreprise de Mammachi, précipité par l’industrialisation de la fabrique voulue par Pappachi, symbolise ainsi la difficulté de préserver la vision économique défendue par les leaders du mouvement de libération de l’Inde.

Les romanciers indiens jouent donc avec virtuosité sur certaines modalités de l’historiographie subalterniste pour subvertir l’histoire coloniale telle qu’elle s’est inscrite dans l’histoire nationale de l’Inde indépendante. Leurs objectifs demeurent les mêmes : redonner pleinement

<sup>8</sup> « trop liquide pour de la gelée, trop épaisse pour de la confiture » (trad. 54).

<sup>9</sup> « Les conserves Paradise fuyaient toujours un peu » (trad. 228).

<sup>10</sup> « Les six cents millions d’œufs qui ont donné naissance à l’Inde tiendraient dans un seul bocal de conserve » ; « Chaque bocal de conserve [...] contient donc la plus exaltante des possibilités, la chutnification du temps » (trad. 663).

<sup>11</sup> « Les inévitables distorsions dues à la conservation » (trad. 665).

la parole au subalterne et à sa culture et prouver sa capacité d'agir (*agency*), pour reprendre la terminologie de Gayatri Spivak.

### **Le personnage du/de la subalterne : classe et genre**

Parmi tous les assujettis et oubliés de l'histoire, Gayatri Spivak insiste sur la situation de la femme du Tiers-monde, subalterne au carré dans une société patriarcale et (post)coloniale, exclue de la sphère du discours et de la représentation par le patriarcat local, par le colonisateur, mais aussi par le féminisme occidental (Spivak 1993a, 83). Évincée de l'espace public, vouée à la marge dans les décisions sociales et familiales, dépossédée de son propre désir, elle se caractérise par l'invisibilité. En cela, cette position se démarque d'une vision marxiste qui fait du subalterne un sujet nécessairement doté d'une conscience politique. Ensuite, Gayatri Spivak révisé son jugement et, dans un essai plus récent, affirme que le nouveau ou la nouvelle subalterne n'est plus coupé(e) des grands réseaux technologiques du capitalisme global, qu'il/elle a désormais les moyens de parvenir au centre (Spivak 2000, 326). Ainsi, le personnage d'Arundhati Roy, Baby Kochamma, « *presided over the World in her drawing room on satellite TV* »<sup>12</sup> (Roy 1997, 27), par la grâce d'une antenne parabolique qui lui donne accès à la culture télévisuelle mondiale.

Dans *Les Enfants de minuit* de S. Rushdie, le personnage de la révérende mère, victime de tous les processus d'assujettissement et de réduction au silence apparaît comme un personnage de subalterne confronté à la violence de la modernité occidentale incarnée par son mari, médecin formé à la science européenne à l'université de Heidelberg. Le conflit est fort entre Naseem, figure de la tradition, « *[who] does not flaunt her body under the noses of strange men* »<sup>13</sup> (Rushdie 2006, 19) et Aziz, récemment de retour d'Europe, qui ne comprend plus la nécessité du *pardah* et se trouve obligé d'ausculter sa future épouse à travers un drap troué. Plus tard, elle hurle d'horreur quand son mari lui demande de « bouger » lors de leur seconde nuit commune (Rushdie 2006, 31, trad. 46). La recollection de la femme, « *whom he had made the mistake of loving in fragments* », aboutit finalement à « *the formidable figure she would always remain, and who was always known by the curious title of Reverend Mother* »<sup>14</sup> (Rushdie 2006, 39). Contrainte de vivre sans son voile, elle s'enferme sur elle-même et dans l'espace de sa cuisine – « *an ironclad citadel of traditions and certainties* ». Pour elle, la tradition est mutilante car ce n'est pas « *a system*

<sup>12</sup> « Elle présidait aux destinées du monde par satellite » (trad. 50).

<sup>13</sup> « Elle ne fait pas l'étalage de son corps sous le nez d'étrangers » (trad. 38).

<sup>14</sup> « Naseem Aziz qu'il avait fait l'erreur d'aimer par fragments [...] » ; « la formidable silhouette de ce qu'elle serait toujours, et qu'on connaissait sous le nom étrange de Révérende Mère » (trad. 56).

*of self-defense [...], but a means of defense against herself*»<sup>15</sup> (Rushdie 2006, 40). Être à la dérive (« *adrift in the universe* », Rushdie 2006, 41), le personnage de Naseem compense sa mutité par une agressivité défensive et pétrifiante. Même si G. Spivak décerne un relatif *satisfecit* à S. Rushdie pour la place qu'il donne à la subalterne et à la femme en général (Spivak 1993b, 223), reconnaissons malgré tout la tendance du romancier à tomber dans le stéréotype de la femme dévoratrice et castratrice.

A. Roy utilise à la fois l'essai et le roman pour critiquer la situation sociale et politique du subalterne en Inde. *Les Dieux des petits riens* n'est pas un pamphlet explicite contre le système des castes qui crée des parias, des intouchables, mais il est ancré dans une protestation contre des structures sociales traditionnelles du Kerala, qui ne sont pas fondamentalement modifiées par la greffe du marxisme. Une idéologie *a priori* progressiste comme le marxisme finit par s'inféoder à la tradition et devenir partie prenante d'un pouvoir oppresseur. Ainsi, le roman met au jour les contradictions idéologiques du camarade Pillai qui, aliéné par les valeurs bourgeoises, pérennise les clivages de genre et caste, en traitant sa femme comme une domestique et en refusant de reconnaître les intouchables comme des citoyens à part entière. En Inde, outre l'oppression de la femme, la forme la plus visible d'inégalité sociale réside, en effet, dans le système des castes. Ce sont précisément ces deux aspects que le roman d'A. Roy met en scène à travers le couple formé par Ammou, jeune femme divorcée et étouffée par son milieu social et Velutha, l'Intouchable<sup>16</sup>. Faute d'avoir reçu une véritable éducation – « *Pappachi insisted that a college education was an unnecessary expense for a girl* »<sup>17</sup> (Roy 1997, 38) –, Ammou ne peut trouver de travail, ni assumer ses jumeaux. Face au confinement domestique et moral de la femme indienne, c'est l'Anglaise Margaret Kochamma, qui incarne les valeurs d'émancipation et de liberté, notamment grâce à son divorce, tandis qu'Ammou, par son divorce même, subit la désapprobation générale et comprend que sa vie sociale est « finie » car elle s'est « trompée » d'homme. Symboliquement, elle se retrouve sans nom et sans statut – « *no Locusts stand I* »<sup>18</sup> (Roy 1997, 57), comme ses enfants, produits hybrides d'un père hindouiste et d'une mère chrétienne syrienne, car elle hésite entre reprendre son nom de jeune fille ou garder le nom de son mari, même si ce choix lui paraît bien réducteur pour une femme.

<sup>15</sup> « une citadelle blindée de traditions et de certitudes » ; « un système d'autodéfense [...], mais un moyen de se défendre contre elle-même » (trad. 56-57).

<sup>16</sup> Un roman de l'ère coloniale avait pris pour sujet les hors-castes, faisant écho aux idées de Gandhi qui avait fait campagne pour l'intégration des « intouchables » : Mulk Raj Anand, *Untouchable* (1935).

<sup>17</sup> « Pappachi estimait que l'Université représentait une dépense superflue pour une fille » (trad. 64).

<sup>18</sup> « pas de Statue l'Égale » (trad. 89). La formule utilisée en anglais vient d'une déformation de la formule latine « locus standi ».

Les femmes, réduites au statut de subalterne, trouvent un épanouissement paradoxal dans l'intériorisation de la répression et l'application des lois, c'est-à-dire dans une complicité avec le système patriarcal qui les écrase. C'est ainsi que Mammachi retourne contre Velutha l'Intouchable, amant de sa fille, des préjugés et une violence qui trahit toute la répression sexuelle qu'elle a subie : « *How could she stand the smell ? Haven't you noticed ? They have a particular smell, these Paravans* »<sup>19</sup> (Roy 1997, 257). Elle imagine alors sa fille et Velutha en train de s'accoupler : « *Like animals, Mammachi thought and nearly vomited. Like a dog with a bitch on heat* »<sup>20</sup> (Roy 1997, 257-258). La création du terme antonyme, « *touchable* », par Baby Kochamma révèle la phobie du contact – notamment sexuel – contenue dans « *intouchable* », représentation de l'altérité absolue : « *They were not allowed to touch anything that Touchables touched. Caste Hindus and Caste Christians* »<sup>21</sup> (Roy 1997, 73).

La répression s'avère donc universelle et réunit femmes et hors-castes victimes d'une société patriarcale attachée à préserver les valeurs et les privilèges par la lignée (Baneth-Nouailhetas 100). Velutha, qui n'existe que par son corps et par le discours des autres – la peur ou les désirs suscités – représente une figure de la subalternité, « *the small voice of history* », qui paraît d'autant plus dangereuse aux autres qu'il refuse d'être interpellé en tant que Paravan, c'est-à-dire d'être assigné socialement à une place fixée et inamovible (Dingwaney Needham 374). Ce subalterne se fait donc entendre par une stratégie de résistance au système. Par ailleurs, l'acte sexuel transgressif accompli librement par Ammou avec Velutha peut passer pour une revendication politique (Bose 63), qui se paie cependant au prix de la vie, suivant le topos romanesque qui veut que la femme coupable soit nécessairement et durement châtiée<sup>22</sup>. L'invisibilité de l'Intouchable, dont Margaret Kochamma ne conserverait aucun souvenir, c'est « *The God of Loss. The God of Small Things, [who] left no footprints in sand, no ripples in water, no image in mirrors* »<sup>23</sup> (Roy 1997, 265). La capacité à agir (*agency*) de l'Intouchable, fictionnalisation de la figure du subalterne, reste faible, même si sa mort sous les coups de la police est de nature à former un événement susceptible de faire bouger les lignes de la société.

<sup>19</sup> « Mais comment a-t-elle fait pour supporter l'odeur ? Tu n'as jamais remarqué ? Ils ont une odeur bien particulière, ces Paravans » (trad. 338).

<sup>20</sup> « Comme des animaux, pensa Mammachi, prête à vomir. Comme un chien et une chienne en chaleur » (trad. 339).

<sup>21</sup> « On interdisait à ces gens-là tout contact avec ce que touchaient les Touchables, les chrétiens tout autant que les hindous » (trad. 110).

<sup>22</sup> Ammou meurt à l'âge de trente et un ans, totalement abandonnée. Elle s'inscrit dans la lignée romanesque d'Emma Bovary, de Tess d'Urberville ou d'Effi Briest.

<sup>23</sup> « Le Dieu du Deuil. Le Dieu des Petits Riens », « qui ne laissait ni empreintes sur le sable, ni rides sur l'eau, ni reflets dans les miroirs » (trad. 347).

## Conclusion

À la manière du projet de l'historiographie, les romans d'A. Ghosh, S. Rushdie ou d'A. Roy déconstruisent le récit de l'histoire coloniale en assaisonnant le roman d'un mélange de petite et grande histoire ou en construisant des personnages qui font figure de subalternes absolus dans l'Inde indépendante, qu'il s'agisse de femmes ou d'intouchables. Tout comme la pratique historiographique vise à remettre en cause les récits monolithiques de l'histoire coloniale puis nationale, l'écriture littéraire multiplie les récits et désarticule la structure narrative selon l'esthétique relativiste du postmodernisme, qui tend à minorer les grands récits. Contre l'historicisation qui procède d'un désenchantement de l'univers par une éradication de toute forme de merveilleux et une laïcisation forcée des concepts, les passés subalternes résistent à la rationalité tout en nourrissant le préjugé qui fait du discours du subalterne, un discours forcément magique et pré-rationnel.

Se pose alors une question épistémologique : le théoricien ou le romancier du Tiers-Monde occidentalisé est-il habilité à représenter le subalterne ? Ceux qui possèdent le pouvoir de le représenter et de le décrire contrôlent manifestement la manière dont les subalternes seront vus. En fait, le pouvoir de la représentation en tant qu'outil idéologique menace de reproduire le mécanisme de création de « l'autre », ce qui est propre au discours colonial hégémonique. On songe aussi à Graham Huggan (12) qui évoque « *a cosmopolitan alterity industry*<sup>24</sup> », une marchandisation de la différence culturelle qui va des vacances aux Caraïbes aux sauces indiennes au curry en passant par la « *world literature* » !

Quoi qu'il en soit, la littérature qui peut paraître occuper une position ancillaire face à la théorie, y compris subalterniste, finit par s'imposer, car elle permet de représenter esthétiquement ce que la théorie ne peut que conceptualiser.

## Bibliographie

- Baneth-Nouailhetas, Émilienne, *The God of Small Things. Arundhati Roy*, Paris, Armand Colin, CNED, 2002.
- Bose, Brinda, "In Desire and Death : Eroticism as Politics in Arundhati Roy's *The God of Small Things*", *ARIEL*, 29 (2), 1998, p. 59-72.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference* [2000], Princeton (N. J.), Princeton University Press, 2007 ; *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

---

<sup>24</sup> « une industrie de l'altérité cosmopolite ».

- Dingwaney Needham, Anurada, "The Small Voice of History in Arundhati Roy's *The God of Small Things*", in *Interventions : International Journal of Postcolonial Studies* 7.3, November 2005, p. 369-391.
- Ghosh, Amitav, *In an Antique Land*, New York, Vintage Departures, 1994 [1992] ; *Un infidèle en Égypte, Récit*, trad. C. Besse, Paris, Seuil, 1993.
- Gopal, Priyamvada, « Lire l'histoire subalterne », in *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Neil Lazarus (éd.), trad. M. Groulez, Ch. Jaquet, H. Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [*The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, 2004 ], p. 229-258.
- Guha, Ranajit, "Chandra's Death", in *Subaltern Studies V: Writings on South Asian History and Society*, Ranajit Guha (ed.), New Delhi, Oxford University Press, 1987, p. 135-165.
- Guha, Ranajit, "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India", in *Selected Subaltern Studies*, Ranajit Guha & Gayatri Chakravorty Spivak (eds.), New York, Oxford University Press, 1988 [1982], p. 37-44.
- Guha, Ranajit, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, New York, Duke University Press, 1999 [1983].
- Huggan, Graham, *Postcolonial Exotic : Marketing the Margins*, London, Routledge, 2001.
- Porée, Marc & Massery, Alexis, *Salman Rushdie*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1996.
- Pouchepadass, Jacques, « Les *Subaltern Studies* ou la critique postcoloniale de la modernité », *L'Homme*, 156, octobre-décembre 2000, p. 161-186.  
<http://lhomme.revues.org/index75.html>. Consulté le 19 février 2011.
- Roy, Arundhati, *The God of Small Things*, London, Flamingo, 1997 ; *Le Dieu des Petits Riens*, trad. Claude Demanueli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.
- Roy, Arundhati, *The Chequebook and the Cruise Missile*, London, Harper Collins, 2004.
- Rushdie, Salman, *Shame*, London, Jonathan Cape, 1983 ; *La Honte*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Stock, 1984.
- Rushdie, Salman, *The Satanic Verses*, London, Viking Press, 1988 ; *Les Versets sataniques*, trad. A. Nasier, Paris, Ch. Bourgois, 1989.
- Rushdie, Salman, *Midnight's Children*, New York, Random House, 2006 [1981] ; *Les Enfants de minuit*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Plon, Livre de Poche, 2008 [1983].
- Sarkar, Sumit, "The Decline of the Subaltern in Subaltern Studies" in *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*, Vinayak Chaturvedi (ed.), London & New York, Verso, 2000 [1996], p. 300-323.
- Spivak, Chakravorty, Gayatri, "A Literary Representation of the Subaltern : Mahasweta Devi's 'Stanadayini'" in *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*, London & New York, Routledge, 1987, p. 241-268 ; *En d'autres mondes, en d'autres mots. Essais de politique culturelle*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2009.
- Spivak, Chakravorty, Gayatri, "Deconstructing Historiography", in *Selected Subaltern Studies*, Ranajit Guha & Gayatri Chakravorty Spivak (eds.), New York, Oxford University Press, 1988 [1984], p. 3-32.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, "Can the Subaltern Speak ?" in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*, P. Williams, L. Chrisman (eds.), Hemel Hempstead,

Harvester Wheatsheaf, 1993a [1988], p. 66-111 ; *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Outside the Teaching Machine*, London & New York, Routledge, 1993b

Spivak, Gayatri Chakravorty, "The New Subaltern : A Silent Interview", in *Mapping Subaltern Studies and The Postcolonial*, Vinayak Chaturvedi (ed.), London, Verso, 2000, p. 324-340.

Tadié, Alexis, « Amitav Ghosh : les nuances de l'histoire », in *Esprit* 281, 2002, p. 62-73.



## Repenser la condition féminine dans *Desirable Daughters* de Bharati Mukherjee

Natasha Lavigilante  
CRLHOI, Université de La Réunion

**Résumé :** Bharati Mukherjee, immigrante indienne et auteur naturalisée américaine, est très engagée dans le combat des féministes issues des minorités ethniques. Son roman, *Desirable Daughters* (2002), qui associe faits historiques et fiction, alterne entre l'Inde du XIX<sup>e</sup> siècle et l'Amérique du XX<sup>e</sup> siècle, afin de revisiter l'idéologie patriarcale transmise par les écritures sacrées indiennes. Cet article examine la représentation de la conscience féminine au croisement des idéologies de l'Orient et de l'Occident dans *Desirable Daughters*. La première partie porte sur la représentation des structures patriarcales dans l'Inde du XIX<sup>e</sup> siècle, illustrée par la légende de Tara Lata. La deuxième partie s'attachera à analyser la révision de l'héritage culturel dans la mentalité immigrante du XXI<sup>e</sup> siècle.

Bharati Mukherjee, auteure contemporaine, immigrante indienne et naturalisée américaine, est très engagée dans le combat des féministes issues des communautés de minorités ethniques. Cette implication, sociale et politique, résulte de sa naissance au sein de la plus haute caste hindoue, les Brahmines. De par ses origines religieuses, elle intègre le rang social supérieur de la société indienne. Cependant, en tant que femme bengalie brahmine, elle est condamnée à être assujettie à ses compatriotes masculins.

Ce contexte d'inégalité incite l'écrivaine à s'inspirer de sa mère, qu'elle définit comme : « *a feminist hero without ever having known the word feminist, or hero* »<sup>1</sup> (Ruta 13). En effet, la mère de Bharati Mukherjee a bravé les épreuves quotidiennes, physiques et psychologiques, pour élever ses trois filles dans une culture qui vénère les hommes. Dans *Desirable*

---

<sup>1</sup> « une héroïne féministe sans jamais avoir entendu le mot féministe ou le mot héroïne ».

*Daughters*, publié en 2002, l'auteure adopte une vision féministe comme thématique majeure et rend hommage à un féminisme avant-gardiste, non reconnu par l'Histoire.

Dans ce roman, Mukherjee met en scène la condition des femmes bengalies dans les sociétés indienne et américaine, à travers les expériences de la narratrice, Tara. Tara est une immigrante indienne qui vit aux États-Unis. Après dix ans de mariage avec l'homme que son père lui a choisi pour mari, Bishwapriya Chatterjee, elle ne supporte plus les exigences des traditions patriarcales et divorce de ce dernier. Elle est perdue entre le désir d'intégrer la société américaine en tant que femme libre de ses choix et son devoir moral de maintenir les pratiques et les croyances indiennes. C'est alors qu'elle décide de faire des recherches sur son ancêtre homonyme, Tara Lata, afin de comprendre les forces sociales, religieuses et politiques qui façonnent la vision et la mentalité de la société indienne.

Ainsi, le roman *Desirable Daughters* permet d'interroger la représentation de la condition féminine construite dans un jeu de moralité, c'est-à-dire les normes qui régissent les règles de conduite de la société. Dans la première partie, nous étudierons la représentation des structures patriarcales illustrée par la légende de Tara Lata dans l'Inde du XIX<sup>e</sup> siècle. Puis, dans la deuxième partie, nous analyserons la négociation de l'héritage culturel dans la légende et dans la mentalité immigrante du XXI<sup>e</sup> siècle.

### **La représentation des traditions patriarcales**

Le récit que fait Tara sur Tara Lata est issu de la tradition orale, plus particulièrement des légendes que la narratrice a retenues de sa mère. Cette légende est en fait un conte que Mukherjee a inventé et qu'elle a publié, peu avant la sortie de *Desirable Daughters*, sous le titre « *A Wedding* » dans l'édition « *On Inequality* » de la revue *Daedalus* (2002, 131-138). La légende de Tara Lata est inscrite comme un hypotexte fictif au début du roman *Desirable Daughters*. Selon la définition de Gérard Genette, l'hypotexte est la relation unissant un texte antérieur à un texte contemporain appelé hypertexte « sur lequel il se greffe de manière qui n'est pas celle du commentaire » (12).

La légende fictive de Tara Lata sert surtout à mettre en lumière un hypotexte diffus, ou « le langage impersonnel des mythes » (Miguet-Ollagnier 445). En d'autres termes, l'hypotexte diffus est une vision dominante du monde, qui apparaît en filigrane dans les œuvres et les discours littéraires. Dans *Desirable Daughters*, l'accent est porté sur le mythe de subalternité, qui découle des traditions patriarcales.

Selon Frédéric Regard, le patriarcat est une stratégie de pouvoir « déterminée par un ensemble de discours, tenus par les hommes sur les femmes » (106). Ces discours sont inscrits dans les textes littéraires ou les contes oraux, et jouent un rôle social et moral en transmettant des valeurs et

des normes qui dictent les comportements. Ainsi, le mythe de subalternité est perpétué dans le temps et est reproduit dans différents espaces.

### *Le pouvoir patriarcal*

Dans *Desirable Daughters*, Tara, la narratrice, fait face à l'angoisse de la répétition des traditions patriarcales dans l'Amérique du XXI<sup>e</sup> siècle. La perpétuation des coutumes est imagée en des termes religieux de dévotion, par l'éternelle présence du portrait du mari : « *Last icon before falling asleep, first worshipful image of the morning. The countries, the apartments, the houses all changed, but the portrait remained* »<sup>2</sup> (Mukherjee 7). Tara, qui avait imaginé le mariage et l'immigration comme des actes d'émancipation, est déçue par sa vie d'épouse indienne aux États-Unis. Son mari, un grand inventeur de nouvelles technologies, s'est transformé en un conservateur des traditions. Tara, quant à elle, est réduite à un objet d'exposition, parfait modèle de l'éducation des femmes bengalaises : « *showing off [...] what a good cook, what an attentive wife and daughter-in-law* »<sup>3</sup> (Mukherjee 82).

Alors que son mari devient un membre influent de la société américaine, le rôle de Tara est restreint à celui de porteuse d'identité culturelle et au maintien des traditions dans l'espace étranger. Ne supportant plus les faux-semblants et l'indifférence de son mari, elle commet l'impensable en demandant le divorce. L'échec de son mariage, ainsi que son mal-être dû à sa condition de subalterne, incitent Tara à entreprendre des recherches sur les forces qui tentent d'assujettir les femmes indiennes. Elle se plonge alors dans l'histoire de son ancêtre Tara Lata, dont la vie est devenue une légende.

La légende de Tara Lata est ancrée dans l'Histoire de la nation indienne. Celle-ci se déroule entre 1874 et 1944, durant le règne du « *British Raj* ». Les impérialistes britanniques ont à cette époque déjà instauré leur pouvoir par la diffusion dynamique de la révolution industrielle et culturelle de l'Europe au sein de la nation indienne considérée comme sous-développée. Agissant en maîtres et patriarches, ils soumettent les Indiens à leurs enseignements modernes. Leur emprise culturelle discrédite parallèlement les croyances indiennes – « *Everyone knew that the Indian past was a rubbish heap of shameful superstition* »<sup>4</sup> (Mukherjee 8) – et divise la nation entre les traditionalistes et les modernistes. La haute société indienne, les « *bhadra lok* » (Mukherjee 7),

<sup>2</sup> « La dernière image avant de s'endormir, la première à vénérer le matin. Tout change, les pays, les appartements, les maisons, mais le portrait demeure » (les traductions sont les miennes).

<sup>3</sup> « se vantant [...] quel cordon bleu, quelle épouse et belle-fille attentionnée ».

<sup>4</sup> « Tout le monde savait que l'héritage culturel indien n'était qu'un tas de superstitions honteuses ».

majoritairement des hindous bengalis, se laissent porter par une transformation mimétique de la culture européenne.

Cependant, le père de Tara Lata, Jai Krishna Gangooly, un avocat bengali, refuse d'abandonner ses origines, sa culture, son identité, sa religion et sa langue pour être à l'imitation du colon britannique. Il refuse cet espace liminal, où il ne sera plus Indien et ne sera jamais vraiment Britannique, car il sera maintenu comme inférieur à celui-ci. Homi Bhabha explique cette situation comme suit : « le mimétisme colonial est le désir d'un Autre réformé, reconnaissable, *comme sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait* » (148).

De plus, les nouvelles lois impérialistes, particulièrement celles interdisant le mariage des jeunes indiennes, dépossèdent les Indiens de leur virilité et de leurs positions de patriarches dans leur communauté. Selon les textes sacrés hindous, le mari est un mandataire de Dieu sur terre, qui doit être vénéré, afin que l'âme de la femme puisse être purifiée et libérée du cycle de réincarnation. Si elle accepte les lois britanniques, la communauté indienne, basée sur la religion, sera totalement déstabilisée et les Indiens perdront par là-même leur dernier pouvoir, celui d'assujettissement des femmes indiennes.

#### *La reconquête du pouvoir patriarcal*

Le rejet des coutumes indiennes par les progressistes bengalis et la répression coloniale ne font alors que renforcer la vision traditionnelle du père de Tara Lata. Se tournant vers l'« *Upanishad* » (Mukherjee 3), le texte sacré qui renferme les enseignements religieux, mystiques et philosophiques de l'hindouisme, il rejette entièrement la société britannique paternaliste et autoritaire qui le réduit à un presque-homme. Il choisit de vivre selon les préceptes hindous qui lui redonnent sa position de mâle, d'incarnation de Dieu sur terre. Il peut ainsi affirmer son rôle de patriarche qui maintient la stabilité sociale et spirituelle de sa communauté.

Cette stabilité se traduit par le mariage qui concrétise le pouvoir patriarcal. Par l'organisation du mariage en accord avec les rituels sacrés de l'hindouisme, tels que le respect des castes, des prédictions astrologiques et de l'offrande de la dot, le père de Tara Lata explique le rôle passif de ses filles et la position servile exigée des femmes dans cette société :

His two older daughters, seven and nine, were successfully married and would soon be moving to their husbands' houses and living as wives, then as mothers. They were placid and obedient daughters who would make loving and obedient wives. Tara Lata, his favorite, would be no exception<sup>5</sup>.  
(Mukherjee 10)

---

<sup>5</sup> « Ses deux filles aînées, âgées de sept et neuf ans, avaient été mariées avec succès et allaient bientôt aménager dans la demeure de leur mari afin de vivre comme des

Le mariage est ici symbole de la soumission totale de la femme indienne. Elle n'a pas d'identité individuelle, mais passe du statut de fille à celui d'épouse et finalement à celui de mère, permettant à l'homme de conserver le pouvoir patriarcal. Dans ce but, le père de Tara Lata recherche un époux influent et de la même caste pour sa fille, alors âgée de cinq ans.

Cependant, lorsque le futur époux de Tara Lata est tué par un serpent, peu avant la cérémonie, elle devient victime de la deuxième circonstance fatale la plus rejetée de la société indienne ; elle n'est pas vraiment une veuve, ce qui est une malédiction pour toute femme bengalie, mais elle est une femme porteuse de malheur et de mort. Dans une communauté qui ne tolère pas les femmes célibataires, Tara Lata est devenue une femme immariable. Elle est systématiquement accusée d'être responsable de la mort de celui qui aurait eu toute autorité sur sa personne. Cette mort a mis en péril la stabilité sociale. Tara Lata, la femme maudite qui a survécu à l'homme, a dévié des règles hiérarchiques et doit donc mourir pour que l'ordre soit rétabli : « "*Hang a rope around her neck !*" "*May she have the good sense to drown herself !*" »<sup>6</sup> (Mukherjee 12), hurlait la famille du futur mari. Ils clament une « justice poétique » (Williams-Wanquet 46), qui soumet celui qui déstabilise la société à des sanctions conduisant à la mort.

Cet extrait de l'hypotexte fictif, publié sous le titre « *A Wedding* », s'achève sur la décision du père de Tara Lata de protéger sa fille suite à la mort du futur jeune marié. Afin de subvertir la « justice poétique », il choisit de la donner comme épouse à un arbre. Cette union excentrique permet, d'une part, de préserver la jeune fille de la mort et de la malédiction de la réincarnation perpétuelle et, d'autre part, de perpétuer les normes des traditions indiennes contre le pouvoir britannique. Ce dénouement fatal illustre un ordre social qui triomphe toujours.

Tara découvre donc que les légendes, comme celle de Tara Lata, renforcent les forces politiques et religieuses. Elles font partie des modes de transmission du pouvoir patriarcal. Ainsi, le pouvoir émanant du plus fort, l'idéologie établie sera celle du vainqueur. Cet enchaînement suit les réflexions du philosophe Louis Althusser. Il explique que l'idéologie est conçue par les « construction[s] imaginaire[s] » (209) qui interpellent le sujet humain, à l'instar des mythes, « comme une parole choisie par l'histoire » (Barthes 182). Dans *Desirable Daughters*, l'autorité du mari sur la femme orientale est maintenue par le rôle sacré que lui procurent les textes religieux. Ce pouvoir est renforcé par sa répétition dans les contes oraux et les légendes. Ceux-ci transmettent alors des mythes fondateurs, qui façonnent la vision du monde par des stéréotypes identitaires féminins ou

---

épouses, puis des mères. Ce sont des filles douces et obéissantes qui feront des épouses aimantes et dociles. Tara Lata, sa préférée, ne fera pas exception ».

<sup>6</sup> « "Passez-lui la corde autour du cou !" . "Qu'elle ait le bon sens de se noyer !" ».

masculins. Les discours sont ainsi manipulés pour devenir des outils politiques afin de soumettre les plus faibles.

### La négociation de l'héritage culturel

Le sujet humain est donc façonné par les discours qui l'entourent. Selon Christian Moraru, les mythologies et les légendes sont des textes fondateurs qui influencent les mentalités et représentent l'histoire de l'humanité :

These are our mythic stories since they « explain » us – they represent our *legends*, literally, the founding texts, that, etymologically, we are to *read*. They literally *tell* us. They tell (us) who we are and how we have come to be what we are<sup>7</sup>. (8)

La négociation de l'héritage culturel implique alors une révision des discours, ainsi que du modèle idéologique et politique de la société. Dans son article intitulé « L'éthique de la métafiction », Eileen Williams-Wanquet explique le fonctionnement des discours comme suit : « Si le monde en amont nous est transmis par le filtre de textes qui nous façonnent, si le monde est langage, il peut être réécrit et retransmis au monde en aval » (11). L'homme est donc à la fois assujéti par le langage, et sujet agissant par le langage. Par conséquent, les discours du pouvoir peuvent être contredits, subvertis ou réformés, afin d'être adaptés à l'évolution des mentalités et aux nouvelles conditions des sociétés.

#### *La subversion du mythe de subalternité*

Dans *Desirable Daughters*, Tara relate la légende de Tara Lata telle que sa mère la lui a racontée durant son enfance. L'hypotexte ne s'arrête pas à la scène de malédiction relatée dans « *A Wedding* », mais se poursuit avec la cérémonie de mariage avec l'arbre. Au début, Tara Lata ne comprend pas ce qu'elle fait dans une forêt. Ses tantes lui expliquent qu'elle paye pour les péchés de ses précédentes réincarnations et que grâce à la perspicacité de son père, elle sera sauvée d'une destinée de damnation. Alors que la jeune Tara Lata se dirige vers le prêtre, elle ne peut chasser les chuchotements de tristesse et d'angoisse des invités : « *the cursed girl, the unlucky child* »<sup>8</sup> (Mukherjee 15).

---

<sup>7</sup> « Ce sont nos histoires mythiques puisqu'elles "expliquent" qui nous sommes – elles représentent littéralement nos *légendes*, les textes fondateurs qu'étymologiquement nous devons *lire*. Littéralement, elles nous racontent. Elles (nous) disent qui nous sommes et comment nous sommes devenus ce que nous sommes ».

<sup>8</sup> « la fille damnée, l'enfant maudit ».

À l'heure du « *shubho-drishti* » (Mukherjee 16), c'est-à-dire le rite du dévoilement de la mariée, afin qu'elle puisse apercevoir son mari pour la première fois, Tara se met lentement à regarder à qui elle devra plaire et obéir pour l'éternité. Levant les yeux et portant son regard de jeune mariée vers son mari, l'arbre, elle le définit comme courageux et fort. Elle admire son physique imposant et élancé, ses bras puissants qui l'enlacent et qui la protègent de toutes brutalités éventuelles.

Au cours de la cérémonie, la malédiction de Tara Lata, dont le nom, d'origine bouddhiste, signifie « *cheater of death* »<sup>9</sup> (Kinsley 168), est transformée en un événement positif :

She is not a woman cursed by a goddess and shunned like an outcast by her community. She takes her greedy fill of the auspicious initial glimpse. And now she recognizes her bridegroom. He is the god of Shoondar Bon, the Beautiful Forest, come down to earth as a tree to save her from a lifetime of disgrace and misery<sup>10</sup>. (Mukherjee 16)

La légende se termine sur la jeune héroïne devenue la protégée des Dieux, subvertissant dans le même temps le rapport entretenu avec l'origine sacrée du pouvoir patriarcal.

En lui permettant d'échapper à l'emprisonnement et aux supplices imaginés par la famille, ce mariage correspond plutôt à une libération. Tara Lata est soulagée de l'épuisement émotionnel et physique du rôle de belle-fille, d'épouse et de mère imposé dans la société indienne du XIX<sup>e</sup> siècle : « *never having to please a soul* »<sup>11</sup> (Mukherjee 17) précise la conteuse. La solitude qui lui est imposée est subvertie en deux étapes. Dans un premier temps, après la cérémonie de mariage avec l'arbre, Tara Lata se transforme en une sainte accueillant dans sa demeure les opprimés de sa communauté : « *She grew up and grew old in a single house in an impoverished village in the poorest place on earth, and in that house, the world came to her. She lived there seventy years and gradually changed the world* »<sup>12</sup> (Mukherjee 17). Dans un deuxième temps, au fil de ses recherches, Tara découvre que le mariage de Tara Lata, qui à l'origine est symbole de subalternité et de concrétisation de la stabilité sociale, est transformé en un engagement politique pour déstabiliser le pouvoir en place.

---

<sup>9</sup> « trompe-la-mort ».

<sup>10</sup> « Elle n'est pas une femme maudite par une déesse, rejetée telle une intouchable par sa communauté. Elle profite pleinement de son premier aperçu positif. Et maintenant elle reconnaît son mari. Il est le Dieu de Shoondar Bon, la Forêt Magnifique, venu sur terre réincarné en arbre afin de la sauver d'une vie de déshonneur et de souffrance ».

<sup>11</sup> « ne jamais avoir à plaire à qui que ce soit ».

<sup>12</sup> « Elle grandit et vieillit dans une maison isolée, dans le village le plus pauvre de la terre et dans cette maison le monde vint à elle. Elle y vécut soixante-dix ans et progressivement changea le monde ».

L'arbre symbolisant l'enracinement dans la terre-patrie, la signification du mariage de Tara Lata est revisitée en une alliance avec la nation indienne. Au fil des années, elle devient une engagée politique contre le Raj : « *Tara Lata the virgin, the untouched, who opened the house to beggars, then to the sick, then to the young soldiers fighting the Raj [...]* *Tara Lata the saint, the freedom fighter* »<sup>13</sup> (Mukherjee 17). De sa demeure, située dans l'état du Bangladesh, l'ancien Bengale, elle participe au combat pour libérer l'Inde du joug colonial. Par son engagement politique, Tara Lata prône aussi une vision d'union entre la nation indienne et le Bengale, afin de tenter d'éviter la sanglante Partition entre Hindous et Musulmans.

Tara se rend compte que son ancêtre, Tara Lata, la femme orientale, doublement marginalisée, soumise aux traditions indiennes et à la société impérialiste, considérée comme inoffensive dans l'ordre patriarcal est une rebelle, une engagée, une sainte, une héroïne et une féministe invisible à l'Histoire. Par la continuité de la légende, cette héroïne du XIX<sup>e</sup> siècle révèle la possibilité d'une remise en question des discours culturels et de la condition féminine qui en découle. Ainsi, Tara Lata incarne le rôle du « *triskter* ». Elle symbolise le combat dissimulé des féministes indiennes dont Tara devra s'inspirer pour créer la nouvelle identité des femmes immigrantes, unissant alors les traditions et la modernité.

#### *Vers une nouvelle condition féminine*

En relatant la suite de la légende officielle à sa fille, la mère de Tara lui a révélé la manipulation des discours. Cette révélation démontre qu'il existe des vérités et non une vérité essentialiste, donc une conjugaison infinie de possibilités. La mère de Tara, dans son rôle de conteuse, est comme l'héroïne Tara Lata, une féministe non reconnue pour son engagement dans des combats subtils. La critique féministe Chandra Talpade Mohanty confirme la présence de ces femmes au croisement des discours historiques, sociaux et culturels : « *It is possible "to locate traces and testimony of women's voice on those sites where women inscribed themselves as healers, ascetics, singers of sacred songs, artisans and artists"* »<sup>14</sup> (Brooks 111). Ces femmes font figures d'illusionnistes, de « *trickster* » face à ceux qui détiennent le pouvoir ; tout en usant d'ingéniosité, elles ouvrent la voie de la libération de l'esprit et tentent de réviser les mentalités. Outre l'idéologie patriarcale véhiculée par la légende, la mère de Tara, en précisant la subversion qu'effectue Tara Lata

<sup>13</sup> « Tara Lata la vierge, la femme pure, qui a ouvert les portes de sa maison aux mendiants, puis aux malades et aux soldats combattants le Raj [...] Tara Lata la sainte, la combattante de la liberté ».

<sup>14</sup> « Il est possible "de retracer l'existence et les témoignages des femmes inscrites dans les champs culturels tels que les guérisseuses, les ascètes, les chanteuses d'hymnes sacrés, les artisanes et les artistes" ».



et son habile engagement politique, essaye d'inculquer à sa fille comment réagir et affronter la dure réalité de la condition féminine.

Au départ, Tara, qui a grandi sous le joug du discours patriarcal, pense qu'il suffit simplement de rejeter les idéologies culturelles et sociales de ses origines indiennes et de se créer une identité féminine individuelle en relation avec le pays d'accueil. Après son divorce, elle adopte un style de vie à l'américaine qui prône la liberté. Elle s'installe, avec son amant, à San Francisco, la ville symbolique de l'émancipation. Cependant, lorsqu'elle décide d'entreprendre des recherches sur ses origines, une démarche qu'elle qualifie d'impulsion typiquement américaine, elle se rend compte qu'elle est prise dans un conflit entre deux cultures. Elle désire intégrer la nation américaine en tant que femme libre : « *a California Girl* »<sup>15</sup> (Mukherjee 63), mais ne peut s'affranchir de l'héritage et de l'identité culturelle indienne pour en adopter une autre. Elle se retrouve exclue de toute appartenance.

Afin de sortir de sa condition d'isolement, Tara doit refaçonner son identité en incluant ses nouvelles expériences américaines, sans pour autant abandonner ses origines indiennes. Cette démarche, qui opte pour une double appartenance, s'inscrit dans la lutte des féministes postcoloniales, telles que Mohanty, Suleri, Gunew ou Spivak, qui bâtissent des alternatives aux identités féminines dans un contexte d'immigration. Ces féministes issues de l'immigration représentent par ailleurs un engagement dans le champ politique du pays d'accueil et du pays d'origine. Elles participent à la déconstruction des discours dominants qui les privaient jusqu'alors de parole et exigent aussi l'éradication des aspects sexistes de leur culture. Tara revêt ainsi l'identité culturelle d'un sujet hybride, en étant à la fois porteuse de l'héritage du passé et libre témoin du combat pour une nouvelle condition féminine. En tant que femme immigrée, son identité culturelle ne suit pas les valeurs d'une tradition particulière, mais incarne plutôt la fluidité et l'adaptabilité, qui lui permet de faire converser ses deux modes de vie, américain et indien.

Tara est finalement perçue comme : « *so American, but [with] an obsession with India, a very strange aspect of India* »<sup>16</sup> (Mukherjee 145). Sa redécouverte d'elle-même et de son histoire lui permet de rendre hommage à ses ancêtres féminins, tout en incluant de nouveaux modes de pensée. Suite aux actions subversives de Tara Lata et au combat subtil de sa mère, Tara comprend que ses précédentes réactions étaient le produit des discours patriarcaux. Elle se rend aussi compte que la société étant influencée par les discours, elle peut en réviser le contenu. En réussissant à contrôler le langage et en inscrivant la légende ainsi que ses expériences

---

<sup>15</sup> « une Californienne ».

<sup>16</sup> « tellement américaine, mais [avec] une obsession de l'Inde, un aspect très étrange de l'Inde ».

d'immigrante bengalie dans un roman qu'elle écrit, Tara redonne la parole à celles qui en ont été privées : « *If I didn't write their stories, I'd explode ; there'd be no one to mark their passing* »<sup>17</sup> (Mukherjee 280). Tara Lata, connue sous le surnom de « *The Tree Bride* »<sup>18</sup> (Mukherjee 18), ainsi que les femmes indiennes nées un siècle plus tard, comme Tara et sa mère, sont toutes témoins et actrices de la transformation des traditions et de l'Histoire. Alors que les traditions laissent place à la modernité, la mémoire culturelle garde une place très importante pour repenser les injustices. Dans sa quête identitaire, Tara a reconstruit une narration féminine, qui entrecroise activement le passé et le présent, l'Histoire et la modernité.

## Conclusion

*Desirable Daughters* est construit sur un dispositif textuel qui révèle la manipulation et la subjectivité du langage. Mukherjee a inventé la légende de Tara Lata et y a inscrit un discours patriarcal qui conditionne les comportements dans la société indienne. En publiant un extrait de l'hypertexte fictif sous le titre « *A Wedding* », elle met en scène une officialisation d'une partie de ce discours, qui clame en particulier l'idéologie au pouvoir, à savoir la subalternité de la femme. Elle représente, dans cette première partie de la légende, l'absence des témoins gênant de l'Histoire, des « *Jarring Witnesses* », pour reprendre le titre de l'œuvre de Robert Holton, qui menacent les discours dominants et le pouvoir en place. En deuxième partie de la légende, Mukherjee démontre une subversion de l'autorité et de l'Histoire par la révision des discours. Finalement, dans l'hypertexte *Desirable Daughters*, l'écrivaine illustre la reprise de parole, par les questionnements des conditions des femmes indiennes au XXI<sup>e</sup> siècle. Bharati Mukherjee a ainsi employé une technique d'écriture qui croise la fiction et l'Histoire, la vérité et le mensonge, les normes et les choix.

En refusant à Tara une émancipation selon un mode de pensée américain, Mukherjee incite à une remise en question de la mentalité hégémonique, qui identifie les Anglo-Américaines comme porteuses du combat féministe. En focalisant les recherches de Tara sur l'Histoire coloniale, le passé familial et la légende, l'auteure choisit de mettre en avant la différence entre les cultures indienne et anglo-américaine dans le contexte de l'immigration. Le déroulement des événements du roman *Desirable Daughters* insiste sur le fait que le combat des femmes immigrantes indiennes ne peut s'effectuer de la même manière que celui des femmes occidentales. L'engagement politique des féministes indiennes a débuté depuis la période coloniale, avec pour objectif majeur la libération

---

<sup>17</sup> « Si je n'écrivais pas leurs histoires, j'exploserais ; personne d'autre ne notera leurs passages dans la société ».

<sup>18</sup> « L'épouse de l'arbre ».

du peuple, avant celle de la libération de la femme. En ce XXI<sup>e</sup> siècle, la nouvelle génération de femmes indiennes doit gérer son questionnement féministe entre la vision postcoloniale et postmoderniste, tout en défiant la dynamique patriarcale et impérialiste qui perdure.

## Bibliographie

- Althusser, Louis, *Sur la reproduction*, Paris, PUF, 1995.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.
- Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, [1994].
- Brooks, Ann, *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London, Routledge, 1997.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Holton, Robert, *Jarring Witnesses. Modern Fiction and the Representation of History*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Kinsley, David, *Hindu Goddesses. Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1998, [1987].
- Miguet-Ollagnier, Marie, Limat-Letellier, Nathalie, *L'intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- Moraru, Christian, *Rewriting Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, Albany, New York Press, 2001.
- Mukherjee, Bharati, *Desirable Daughters*, New York, Hyperion, 2002.
- , « A Wedding », *Daedalus*, Vol. 131, 1, Winter 2002, p. 131-38.
- Regard, Frédéric, *L'écriture féminine en Angleterre*, Paris, PUF, 2002.
- Ruta, Suzanne, « Decoding the Language », *The Women's Review of Books*, Vol. XIX, 10-11, July 1992, p. 13.
- Williams-Wanquet, Eileen, *Éthique de la métafiction : éléments pour un « postréalisme » en littérature anglaise*, Document de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches, Sous la direction du Professeur Frédéric Regard, Université Lumière Lyon 2, décembre 2006.
- , « L'éthique de la métafiction », Communication orale, Colloque international, *Les valeurs dans le roman : conditions d'une « poétique » romanesque*, Université de Nancy, mai 2010.



## **De la mère-témoin à la figure nationale : crise du sujet féminin et réaffirmation du « moi » dans *Mother to Mother* (1998) de Sindiwe Magona**

*Emmanuelle Nélaupé*  
*Université de La Réunion*

**Résumé :** En 1998 alors que les Commissions pour la Vérité touchent à leur fin en Afrique du Sud, *Mother to Mother* de Sindiwe Magona revient sur l'histoire d'Amy Biehl, étudiante américaine tuée dans un township au Cap en 1993. Ce roman, écrit sous la forme d'un témoignage émis par la mère fictive du meurtrier, fait entendre la voix de la femme noire, souvent opprimée et peu évoquée dans l'Histoire officielle. Cette approche subversive permet de mettre en exergue les problèmes de représentation de la femme dans la littérature, mais également de confronter Histoire et fiction. Offrant des perspectives nouvelles, féminines mais également féministes, le roman replace au centre du discours la femme noire, marginalisée par les discours patriarcaux et racistes dominants pendant l'Apartheid.

*Mother to Mother* (1998) de l'écrivaine noire sud-africaine Sindiwe Magona s'inspire d'un fait réel, le meurtre d'Amy Biehl en août 1993 au Cap. Dans cette œuvre littéraire qui participe à la phase de réconciliation et de reconstruction d'une nation multiraciale, un dialogue fictif s'ouvre entre la mère du meurtrier noir et celle de la victime blanche. Nous verrons comment le roman, au travers de la voix féminine qu'il fait entendre, participe à la réécriture de l'Histoire sud-africaine, longtemps contrôlée par le régime d'apartheid, et déconstruit ainsi l'idéologie coloniale blanche et ses mythes relayant un discours patriarcal dominant. Nous montrerons également comment la romancière place au centre de son récit une catégorie de la population sud-africaine fortement marginalisée et incarnée par la femme noire. Nous examinerons dans un premier temps la représentation fictionnelle du moi, mettant en exergue la position ambiguë

et la remise en question du sujet féminin dans le roman. Puis nous étudierons comment, par le biais du personnage central de Mandisa, l'auteure parvient à faire se croiser féminisme et nationalisme en rejetant des stéréotypes identitaires sexistes et racistes en faveur d'une nouvelle représentation de la femme noire au sein de la société sud-africaine, lui conférant un rôle actif et central à jouer dans la (re)construction de la nation.

Dans *Mother to Mother*, le personnage principal, Mandisa, double fictif de la mère du meurtrier d'Amy Biehl, Evelyn Manqina, s'adresse à la mère de la victime et lui raconte sa vie dans les townships et la difficile évolution de son fils dans un environnement où règne une violence écrasante. Présenté comme un récit intime, livrant les pensées et les sentiments de la narratrice et faisant ainsi écho aux témoignages de mères durant les Commissions pour la Vérité, le roman n'a pourtant de cesse de combattre le mythe de la mère rédemptrice souvent exploité lors des Commissions (*Truth and Reconciliation Commissions*). En effet, comme l'a souligné Meg Samuelson, en énonçant son prénom par syllabes distinctivement séparées, « MA-NDI-SA » (Magona 20), Mandisa place le pronom personnel « *Ndi* » (« je » en Xhosa) entre la syllabe MA (mother) et la syllabe SA (South Africa) (Samuelson 2007, 169). En plaçant au centre le sujet « *Ndi* » pour contredire le statut de « *Mother of South Africa* », Mandisa revendique sa place à part entière et rejette également le stéréotype du fils sacrificiel qui pèse sur son enfant. Celui-ci, ironiquement baptisé Mxolisi (Celui qui apporte la paix), est châtié par la nation suite au lynchage d'Amy Biehl. Cette opposition entre sujet et communauté se répète tout au long du roman et illustre la primauté du groupe sur l'individu dans la société africaine. Au début du récit de la vie de Mandisa, la collectivité est dépeinte comme solidaire, unie par le principe d'« ubuntu », philosophie de compassion et de partage propre à la société sud-africaine.

Mais ce principe fondateur de la société sud-africaine est ensuite fortement remis en question. L'arrivée de Mandisa au sein de sa belle-famille après son mariage témoigne de façon très explicite de la difficulté à s'imposer et de l'impossibilité de l'affirmation du moi. Des formes verbales passives telles que « *I'd been brought* »<sup>1</sup> (Magona 133), « *I was then dressed* »<sup>2</sup> (Magona 134), « *I was being led* »<sup>3</sup> (Magona 134), font apparaître Mandisa comme une marionnette, dirigée, manipulée mais jamais agissante. L'association de la voix passive à des symboles récurrents de subordination vise à souligner la position ambiguë de la femme au sein d'une société patriarcale. Durant toute la scène où Mandisa intègre sa nouvelle famille, le personnage oscille entre des sentiments de vulnérabilité, d'aliénation et de perte totale d'identité. La tenue

<sup>1</sup> « J'avais été emmenée » (toutes les traductions sont de nous).

<sup>2</sup> « On m'a ensuite habillée ».

<sup>3</sup> « J'étais guidée ».

traditionnelle de la « *makoti* » (la jeune femme nouvellement mariée), qui, selon les proches de son mari, l'a « avalée » (« *the German-print dress has swallowed her up* »<sup>4</sup>, Magona 134), recouvre ses yeux et laisse à penser qu'en se mariant, en adoptant la tenue de la « *makoti* », Mandisa est dépossédée de tous ses moyens et perd tout pouvoir sur sa vie de femme. Dans une relation métonymique, elle ne fait plus qu'une avec sa tenue, elle est « *makoti* » avant d'être elle-même.

Tout au long de *Mother to Mother*, le sujet « *I* » disparaît en faveur du « *we* » qui exprime la voix de la communauté. L'effacement de l'individu sous la pression de la communauté apparaît à travers la représentation symbolique récurrente de l'individu isolé face aux mouvements de masse. En effet, de nombreux passages du roman mettent en scène Mandisa perdue dans la foule décrite comme étouffante et oppressante : « *jungle* »<sup>5</sup> (Magona 34; 37), « *ants* »<sup>6</sup> (Magona 37), et comme dangereuse et génératrice de violence : « *I had to get out before I was trampled to my death by the brainless throng* »<sup>7</sup> (Magona 39). C'est en partie contre cet environnement instable et cette violence collective que Mandisa se bat dans le roman, voyant son rôle de mère compromis et son fils emporté par ce mouvement de masse et ses débordements : « *The group opens up and swallows him. In their midst, he is lost* »<sup>8</sup> (Magona 11). Au début du roman, elle exprime sa crainte de perdre son influence sur ses enfants et se dit « *reassured, deeply gratified that once again, [her] power has worked* »<sup>9</sup> (Magona 7). Cette crainte de perdre toute autorité motive alors son récit qui devient un moyen de revendiquer un pouvoir en tant que sujet, de par son statut de mère qu'elle utilise pour s'adresser à Mme Biehl au travers de termes récurrents tels que « *mother* » et « *Sister-Mother* ». Des passages en italique placés au début de certains chapitres délimitent un espace intime où elles peuvent se comprendre, au-delà de leurs différences et de toute question de race ou de classe. Mandisa s'adresse directement à Mme Biehl au travers du pronom « *you* », mis en parallèle au sujet « *I* », donnant un effet-miroir à son discours. Au début du chapitre 8, il devient évident que Mandisa se sert de leur condition commune de mère pour interpeler Mme Biehl. Des images telles que « *Mother of the beast* », « *Mother of the serpent* », « *The puffader's mother* » ou « *Satan's mother* »<sup>10</sup> (Magona 115) font référence au lexique religieux, renvoyant au serpent biblique, symbole du mensonge et du péché sur Terre, auquel

<sup>4</sup> « La robe à imprimé germanique l'a avalée ».

<sup>5</sup> « jungle ».

<sup>6</sup> « fourmis ».

<sup>7</sup> « Il fallait que je sorte de là avant d'être piétinée par cette foule sans cervelle ».

<sup>8</sup> « Le groupe s'écarte et l'engloutit. Au milieu de celui-ci, il est perdu ».

<sup>9</sup> « rassurée, profondément satisfaite de voir qu'une fois de plus, [son] pouvoir a fonctionné ».

<sup>10</sup> « Mère de la bête », « Mère du serpent », « Mère de la vipère », « Mère de Satan ».

Mandisa ajoute l'image de la mère au cœur percé, « *mother's pierced heart* » et de la mère nourricière, « *He who was first upon my nipple* »<sup>11</sup> (Magona 115).

Les chapitres 11 et 12 mettent ensuite en parallèle les perspectives d'avenir qui s'offraient à Amy Biehl en tant que jeune fille blanche, « *She had so much to live for... [...] She had a tomorrow. Much to look forward to* »<sup>12</sup> (Magona 198) et l'avenir de Mxolisi, qui au contraire, était déjà compromis d'avance, « *And my son ? What had he to live for ? My son. His tomorrows were his yesterday. Nothing. Stretching long, lean, mean, and empty. A glaring void* »<sup>13</sup> (Magona 203). Ces espaces narratifs permettent à Mandisa de s'adresser à Mme Biehl en évaluant les points communs qui les unissent mais aussi les différences qui les séparent :

Magona does not simply develop motherhood as a new counter identity (as opposed to that of race) but as a vehicle which allows her to keep the pertinent differences alive while simultaneously finding a common ground upon which to begin speaking<sup>14</sup>. (Samuelson 2000, 232)

Le personnage de Mandisa inverse le schéma narratif développé par la majorité des femmes lors de leur témoignage devant les Commissions pour la Vérité. En effet, en mai 1996, cinq mois après le début des audiences, Beth Goldblatt et Shiela Meintjes soulignaient que la majorité des femmes témoignaient en premier lieu de l'expérience de leurs pairs masculins, mari ou fils, évoquant ainsi à demi-mots leur propre vécu. Au contraire, Mandisa parle ici principalement de sa propre histoire pour ensuite évoquer celle de son fils. Son expérience personnelle est donc placée au premier plan et celle de son fils, au second plan. Contrairement à la réalité, la femme dans le roman de Magona n'est pas une subalterne, elle est sujet s'exprimant à la première personne. La fiction devient alors un moyen de combler les lacunes de l'Histoire et des TRC.

La volonté constante de Sindiwe Magona de contredire les stéréotypes portant sur la femme noire, véhiculés par une société sud-africaine patriarcale et raciste, s'inscrit dans un effort commun de la part de plusieurs auteurs dans la littérature postapartheid d'associer la femme noire sud-africaine à l'Histoire de l'Afrique du Sud. Comme nous l'avons

<sup>11</sup> « le cœur percé d'une mère », « Lui qui fût le premier sur mon sein ».

<sup>12</sup> « Elle avait tant de choses à vivre. Elle avait un lendemain et beaucoup de choses à attendre de la vie ».

<sup>13</sup> « Et mon fils ? Quelle raison de vivre avait-il ? Mon fils. Ses lendemains étaient comme les jours d'avant. Rien. Longs à n'en plus finir, difficiles, misérables et vides. Un vide flagrant ».

<sup>14</sup> « Magona ne développe pas seulement la notion de maternité en tant que contre-identité (opposée à la notion de race) mais en tant que vecteur qui permet de maintenir les différences pertinentes tout en trouvant une base commune sur laquelle un dialogue peut s'ouvrir ».



précédemment souligné, le recours à la voix plurielle (« we ») dans le roman souligne l'importance de la collectivité dans la société sud-africaine mais permet également à l'auteure, à plusieurs reprises, de pointer du doigt le peuple sud-africain et le rôle joué par chacun dans le meurtre d'Amy Biehl et dans l'Histoire violente de l'Afrique du Sud : « *For years... many, many years, we have lived with violence. This was nothing new to us* »<sup>15</sup> (Magona 69, nous soulignons). Mandisa blâme ainsi la communauté noire pour la violence qu'elle a banalisée au fil des années et qui a engendré une génération de meurtriers à laquelle son fils appartient. Elle dénonce : « *So, yes our children grew up in our homes, where we called white people dogs as matter of idiom... heart-felt idiom, I can tell you. Based on bitter experience* »<sup>16</sup> (Magona 75).

En montrant comment la violence dans les townships est devenue un fait divers du quotidien, le roman n'est pas sans rappeler l'appel de Njabulo Ndebele à un retour à « l'ordinaire » dans *Rediscovery of the Ordinary*. Selon Ndebele, la lutte anti-apartheid a été grandement marquée par une littérature du spectacle caractérisée par un manque de subtilité, de sentiments et de finesse d'analyse, dans laquelle le groupe prime sur l'individu. Pour Ndebele, les auteurs postapartheid se doivent de redécouvrir une écriture davantage tournée vers l'individu, l'intériorité et « l'ordinaire ». En centrant son roman sur la vie ordinaire d'une femme dans les townships et sa lutte quotidienne contre la violence de l'apartheid, Magona se refuse à faire usage du « spectaculaire ». Elle présente la technique du « *necklacing* », moyen de torture utilisé pendant l'apartheid consistant à placer un pneu imbibé d'essence autour du cou de la victime et à l'enflammer, comme une entrée du dictionnaire :

THE NECKLACE. A new phrase was coined. Verb: To necklace. Necklacing. Necklaces. Necklaced. A new phrase was born. Shiny brand new – necklace. More deadly than gun. The necklace. That is what we chose to call our guillotine. Necklace. What an innocent-sounding noun<sup>17</sup>. (Magona 77)

L'utilisation de phrases courtes traduit la froideur, l'horreur et la barbarie qui se cachent derrière ce terme. Cependant, présenté comme un mot du dictionnaire et donc du langage courant, le terme et, de fait, la

<sup>15</sup> « Pendant des années... plusieurs années, nous avons vécu dans la violence. Cela n'avait rien de nouveau pour nous ».

<sup>16</sup> « Oui, nos enfants ont grandi dans nos foyers, où nous appelions les blancs des chiens comme une expression courante.... Une expression qui venait du fond du cœur, je peux vous le dire. Née d'une expérience amère ».

<sup>17</sup> « LE COLLIER. Une nouvelle expression était inventée. Verbe : mettre un collier. La pose d'un collier. Colliers... Une nouvelle expression était née. Flambant neuve – collier. Plus mortelle qu'une arme. Le collier. C'est ainsi que l'on a choisi d'appeler notre guillotine. Collier. Comme ce nom semble innocent ».

technique de torture elle-même, semblent être banalisés, voire même popularisés. Magona rompt ainsi avec une tradition littéraire réaliste s'attardant sur des détails sordides et une mise en spectacle voyeuriste de la violence générée par le régime d'apartheid en rendant compte du quotidien ordinaire de Mandisa. Pour reprendre Ronit Fainman-Frenkel, « *this combination of the ordinary with the spectacular is, in a sense, a strategy to capture both the absurdity of Apartheid and its devastating impact on everyday life* »<sup>18</sup> (59). L'écriture fait plus que dénoncer et afficher les horreurs de l'apartheid au service d'un engagement politique, elle sert la réflexion et l'analyse et n'offre pas une vision manichéenne du monde. Sindiwe Magona ne fait pas que déconstruire des stéréotypes imposés par l'homme blanc sur la femme noire ; elle déconstruit aussi la logique binaire développée par les mouvements de résistance noirs pendant l'apartheid et selon laquelle tous les Blancs seraient coupables et tous les Noirs innocents.

Le roman de Sindiwe Magona participe d'une littérature qui se démarque d'une production littéraire anti-apartheid fortement politisée à une époque où l'écrivain noir se devait d'être engagé pour la cause noire. Magona incite davantage à une prise de conscience générale nécessaire à la reconstruction d'une nation plurielle responsable. Pour ce faire, elle fait référence à des faits historiques dans le roman, notamment à l'épisode du « cattle-killing », marqué par le personnage féminin historique de Nongqawuse qui a incité le peuple Xhosa à décimer tout son bétail avec la promesse d'une vie meilleure. Magona se veut porteuse de la véritable histoire de cette femme, longtemps dépeinte comme la cause des malheurs du peuple Xhosa. Elle fait apparaître Nongqawuse, dans un passage où Mandisa enfant discute avec son grand-père de l'épisode du « cattle-killing », comme une prophétesse ayant prévenu le peuple Xhosa des malheurs que la colonisation apporterait dans le pays. Mandisa conclut à la fin du récit que lui fait son grand-père à propos de Nongqawuse : « *He explained what had seemed stupid decisions, and acts that had seemed indefensible became not only understandable but highly honourable* »<sup>19</sup> (Magona 183). Dans ce passage fictif où la jeune Mandisa discute avec son grand-père de l'Histoire telle qu'elle lui est enseignée à l'école, Histoire collective et fiction se rencontrent « *in the form of the confusion of a child faced with the inexplicable [...] destabilizing the opposition between*

---

<sup>18</sup> « Combiner l'ordinaire et le spectaculaire sert en quelque sorte de stratégie afin de rendre compte à la fois de l'absurdité de l'Apartheid et de ses effets dévastateurs sur la vie de tous les jours ».

<sup>19</sup> « Il m'expliqua ce qui avait semblé être des décisions stupides, et des actes qui avaient semblé indéfendables devinrent non seulement compréhensibles mais extrêmement honorables ».

*history and fiction* »<sup>20</sup> (Fainman-Frenkel 59). Cette perspective en contrepoint place les laissés-pour-compte au centre (ici la femme noire), en faisant entendre leur voix et vaut à la littérature féminine noire post-apartheid son statut de littérature postcoloniale.

D'autres auteures, telles que Zoë Wicomb écrivant après l'apartheid, se mettent à revendiquer la place de la femme dans la politique en combinant l'idéologie raciale du *Black Consciousness* de Steve Biko à un discours féministe. Driver explique :

Wicomb embraced a feminism that was thus in turn informed by Black Consciousness. From the angle afforded her by the intersection of these two separate historical movements, Wicomb developed strategies to subvert entrenched classifications and dichotomies, and to open up new spaces for subjectivity<sup>21</sup>. (46)

Lorsque Magona met en scène Mandisa dans un jeu de piste, guidée par des indices la conduisant à l'endroit où son fils se cache, le personnage féminin n'est plus ici simple témoin ou spectateur, elle devient actrice et résistante. Magona s'oppose ainsi à la vision offerte par les théories postcoloniales occidentales selon lesquelles les femmes du tiers-monde seraient « *tradition-bound, domestic [...] victimized* »<sup>22</sup> (Mohanty 243). Belinda Bozzoli avance l'idée qu'en osant pénétrer l'espace clos, réduit, et souvent peu attrayant, dans lequel évoluent les minorités, on peut accéder à des « vérités cachées », (« *hidden truths* ») et envisager les événements sous un autre angle, « *view from below* »<sup>23</sup> (19). En pénétrant dans la vie quotidienne de Mandisa, on accède à cet espace intime où l'on se rend compte que l'expérience de la femme du tiers-monde pendant l'apartheid ne se résume pas uniquement à cet espace domestique, mais s'étend bien au-delà et implique une forme de résistance et de lutte peu évoquée lors de la phase de reconstruction de la nation. Empruntant la forme d'un témoignage et structuré tel un journal intime, le roman place le sujet féminin actant et écrivant au centre du texte. Cette forme d'écriture proche du témoignage et de la confession, qui se développe dans les écrits postapartheid, s'inspire des Commissions pour la Vérité qui ont lieu au moment où Magona écrit *Mother to Mother* (1998). Cette perspective nouvelle visant à écrire une Histoire du sensible, à hauteur d'homme, n'est

<sup>20</sup> « sous la forme de la confusion d'un enfant qui fait face à l'inexplicable [...] déstabilisant ainsi l'opposition entre histoire et fiction ».

<sup>21</sup> « Wicomb adopta un féminisme qui portait ainsi à son tour la marque du Black Consciousness. La perspective offerte par ce croisement entre deux mouvements historiques distincts a permis à Wicomb de développer des stratégies afin de subvertir des classifications et des dichotomies profondément ancrées et d'ouvrir de nouveaux espaces pour la subjectivité ».

<sup>22</sup> « attachées aux traditions et au foyer [...] victimisées ».

<sup>23</sup> « une vue d'en bas ».

pas sans lien avec l'approche subversive de la littérature postcoloniale qui révisé l'Histoire officielle, offrant la possibilité aux marginaux, aux « ex-centriques » de se réapproprié un espace au sein duquel ils peuvent s'exprimer.

Le récit de l'intrusion de la police à son domicile un soir, plonge le lecteur dans l'intimité même de la narratrice et nous introduit dans sa chambre, espace privé par excellence, où son mari dort « *naked as the day he was born* »<sup>24</sup> (Magona 81). Le lecteur partage les pensées de Mandisa qui se bousculent et l'alternance du présent et du passé témoigne de la façon dont elle se remémore cet épisode traumatisant. En utilisant le présent, la narratrice semble revivre le traumatisme, incapable de le concevoir comme un événement passé, comme s'il continuait à se répéter dans le temps. Dori Laub nous explique :

Trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect<sup>25</sup>. (69)

Le présent nous donne également l'illusion de visualiser l'action à travers le regard de Mandisa et accélère le rythme d'énonciation. Le prétérite est utilisé sous forme de questions, Mandisa s'interrogeant sur le sens de cette intrusion. Ses souvenirs entourant cet épisode se concentrent sur la lumière oppressante des torches et les bruits effrayants créés par les policiers et leurs bottes qui martèlent le sol alors qu'ils fouillent son domicile, comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

All the while, an unholy din dyes the air. Boots hammer the floor, boots kick at what furniture there is in the house, sending things crashing against the walls, colliding with each other and clattering onto floor. Planks creak and groan. Walls reverberate while the very air grows thick and warm. [...] Enough torches in steady hands beam here. A whole *klomp* of policemen line the room, doing nothing except hold their torches high<sup>26</sup>. (Magona 85)

---

<sup>24</sup> « nu comme au premier jour ».

<sup>25</sup> « Les survivants d'un traumatisme ne vivent pas avec des souvenirs du passé, mais avec un événement qui n'a pas pu achever son processus, n'a pas eu de fin, n'a pas atteint son point de clôture, et qui, par conséquent, continue à être présent dans chaque aspect de la vie de ces survivants ».

<sup>26</sup> « Pendant tout ce temps, un vacarme sans nom emplit l'air. Des bottes martèlent le sol, des bottes tapent dans tous les meubles de la maison, envoyant les objets s'écraser contre les murs, se cognant les uns aux autres et heurtant violemment le sol. Les planches craquent et gémissent. Les murs retentissent pendant que l'air-même s'épaissit et se réchauffe. [...] Plusieurs torches maintenues fermement rayonnent ici. Une horde toute entière de policiers s'aligne dans la pièce, ne faisant rien d'autre que de brandir haut leurs torches ».

Dans ce passage, l'atmosphère auparavant calme du domicile est remplacée par un environnement vivant, comme si le lieu tout entier s'animaient (« *Planks creak and groan. Walls reverberate [...] the very air grows thick and warm* ») et devenait une menace pour Mandisa. Les bottes et les torches que les policiers prennent soin de brandir bien haut, « *in steady hands* » (Magona 85), symbolisent le pouvoir abusif et l'attribut sexuel masculin. Mandisa se sent alors dévisagée, salie par la forte présence masculine intrusive. La violation du domicile s'apparente ici très fortement à un viol. Elle ne parvient plus à voir ces intrus comme des humains et son imagination les transforme en monstres ou en animaux :

« Where is he ? » The voice is raised and angry. It is a hideous voice, quite startling. There is something not human about it. And one look at his face and you know he robbed some poor bull frog of his... and an ox of his neck and eyes.

« Where is he ? » bullfrog-face snarls at me. Only, the snarl is not at all successful – it is a cross between a growl and a bray. The voice comes straight from a donkey<sup>27</sup>. (Magona 85)

Ce mécanisme de défense développé suite à l'épisode traumatique empêche Mandisa d'affronter la réalité de l'événement, mais témoigne également de sa volonté d'éluder la violence du traumatisme en ayant recours à l'humour, déguisant ses agresseurs en bêtes grotesques et difformes. Mandisa réalise à la fin de cette scène que son corps est exposé aux yeux de tous, baignant « *in that pool of light with nothing on but the flannel petticoat, thin with wear, that doubles as nightie by night* »<sup>28</sup> (Magona 86). Grâce aux techniques narratives employées par l'auteure pour nous livrer les pensées de son personnage, l'on a accès à l'expérience, fréquente durant l'apartheid, d'un raid policier à domicile vécu par une femme.

Une fois de plus, le roman répond à l'appel de Ndebele en se recentrant sur la vie quotidienne d'individus ordinaires. Pour Ndebele, « *If it is a new society we are seeking to bring about in South Africa then that newness will be based on a direct concern with the way people actually live* »<sup>29</sup> (57). En exposant la vie et la lutte quotidiennes d'une femme noire dans les townships, Magona offre une forme d'écriture engagée nouvelle

<sup>27</sup> « "Où est-il ?" La voix s'élève, en colère. C'est une voix hideuse, assez surprenante. Elle a quelque chose d'inhumain. Un seul coup d'œil à son visage nous permet de savoir qu'il l'a volé à un ouaouaron [...] et les yeux et le cou à un bœuf. "Où est-il ?" rugit la face de crapaud. Cependant, le rugissement échoue et devient un croisement entre un grommellement et un braiement. C'est la voix d'un âne qui nous parvient ».

<sup>28</sup> « dans ce bain de lumière, avec rien d'autre sur moi que le jupon de flanelle, élimé, qui sert de chemise de nuit le soir ».

<sup>29</sup> « Si c'est une société nouvelle que l'on cherche à apporter en Afrique du Sud, alors cette nouveauté sera en rapport direct avec la façon dont les gens vivent ».

pour la société sud-africaine qui combine à la fois engagement pour la cause noire et engagement pour la cause féminine sans tomber dans le travers dénoncé par l'écrivain Albie Sachs, selon lequel « *The more fists and spears and guns, the better* »<sup>30</sup> (239).

Alors que les Commissions pour la Vérité touchent à leur fin, *Mother to Mother* se situe dans la droite lignée des premiers romans postapartheid et ouvre la voie à une nouvelle écriture féminine. Le roman met tantôt en avant la difficulté d'une femme noire à s'affirmer dans un milieu patriarcal et tantôt revendique la place de cette femme en tant que sujet autoritaire. En déconstruisant les stéréotypes identitaires dont la femme noire est victime au sein de la communauté sud-africaine, Sindiwe Magona construit un contre-discours au travers de la voix de Mandisa. Ce contre-discours répond à la volonté exprimée au début des audiences de voir les femmes et leur expérience personnelle de l'apartheid intégrées au discours dominant véhiculé par les Commissions pour la Vérité, visant ainsi à faire participer la femme à l'Histoire mais également à la reconstruction d'une Nation jusque-là divisée.

L'euphorie apportée par l'annonce d'une nation arc-en-ciel est modérée par Sindiwe Magona qui laisse entrevoir au lecteur les défis qu'il reste à relever dans la « nouvelle » Afrique du Sud, tant d'un point de vue ethnique que d'un point de vue féministe ou artistique. Plus que le reflet d'une perspective féminine de l'Histoire, le roman réécrit l'Histoire et nous laisse également pressentir les perspectives d'une littérature féminine noire postapartheid qui s'attacherait davantage à parler de l'individu que de la politique et qui appellerait à la réflexion et au questionnement sur soi au lieu de servir un discours purement idéologique.

On voit aujourd'hui le succès d'auteurs comme Kopano Matlwa et Zukiswa Wanner qui introduisent un nouveau genre fictionnel féminin dans le paysage littéraire sud-africain en produisant ce qu'on appelle communément « *chik lit* » tout en continuant à soulever des questions raciales et identitaires au moyen de l'ironie et du sarcasme. Cette évolution progressive de la littérature sud-africaine, passant d'un outil de résistance à un moyen de divertissement subversif, atteste d'une appropriation de la littérature par les auteures noires et d'un renouveau littéraire apparenté au changement rapide de la Nation sud-africaine, perpétuellement en mouvement<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> « Plus il y a de poings, de lances et de fusils, mieux c'est ».

<sup>31</sup> Les travaux de recherche menés pour cet article ont reçu le soutien financier de la Région Réunion et de l'Union Européenne (Fonds Social Européen).

## Bibliographie

- Bozzoli, Belinda. *Theatres of Struggle and the End of Apartheid*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- Driver, Dorothy. « Transformation Through Art: Writing, Representation, and Subjectivity in Recent South African Fiction », *World Literature Today* 70.1, Winter 1996, p. 45-52.
- Fainman-Frenkel, Ronit. « Ordinary Secrets and the Bounds of Memory: Traversing the Truth and Reconciliation Commission in Farida Karodia's *Other Secrets* and Beverley Naidoo's *Out of Bonds* », *Research in African Literatures* 35.4, Winter 2004, p. 53-65.
- Goldblatt, Beth and Sheila Meintjes. « Gender and the Truth and Reconciliation Commission: A Submission to the Truth and Reconciliation Commission », *Indicator: Crime and Conflict*, Journal of the Centre for Social and Development Studies, University of Natal 6, May 1996.
- Magona, Sindiwe. *Mother to Mother*, Claremont, David Philip, 1998.
- Mohanty, Chandra Talpade. « Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses », in *Third World Women and the Politics of Feminism*. Eds. Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo, Lourdes Torres, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- Laub, Dori. « Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening ». *Testimony*. Ed. Shoshana Felman, London, Routledge, 1992, p. 57-74.
- Ndebele, Njabulo S. *Rediscovery of the Ordinary*. Johannesburg, COSAW (Congress of South African Writers), 1991.
- Sachs, Albie. « Preparing ourselves for freedom. » *Writing South Africa: Literature, Apartheid and Democracy*. Eds. Derek Attridge et Rosemary Jolly. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 239-248.
- Samuelson, Meg. *Remembering the Nation, Dismembering Women ?* Durban, University of KwaZulu-Natal Press, 2007.
- , « Reading the Maternal Voice in Sindiwe Magona's *To My Children's Children* and *Mother to Mother* », *Modern Fiction Studies* 46.1, Spring 2000, p. 227-245.





## Femmes, mythes et réécriture dans les nouvelles d'Ananda Devi

Vicram Ramharai  
Mauritius Institute of Education

**Résumé :** Cet article porte sur les nouvelles d'Ananda Devi. De « La cité Atlee » (1975) à « Une robe solaire » (2010), la romancière a écrit au moins cinquante-cinq nouvelles, si on inclut tous les récits qui figurent dans *Solstices* (1976), *Le Poids des êtres* (1987) et *La Fin des pierres et des âges* (1992). Cependant, si dans « La cité Atlee » elle nous présente des personnages féminins pris dans une culture patriarcale et bourgeoise, elle s'éloigne très vite de ces codes traditionnels pour mettre en scène des femmes rebelles qui défient les normes et les valeurs. Il s'agira de montrer qu'Ananda Devi ne se contente pas de s'éloigner d'une littérature coloniale qui a tendance à présenter la femme comme soumise et fidèle. Elle tente de réécrire l'histoire de la femme en l'associant à des mythes, qu'ils soient d'inspiration religieuse ou culturelle.

Après l'indépendance de l'île en 1968, la nouvelle génération d'écrivains mauriciens de langue française franchit une étape décisive dans la création, en coupant les liens avec une littérature coloniale qui dominait jusque-là le champ littéraire. Ainsi, dans sa quête d'une littérature mauricienne différente de celle qui existait auparavant, Ananda Devi, plus connue pour ses romans que pour ses nouvelles, innove avec des thématiques qui ont été peu traitées jusqu'alors, des thématiques souples et changeantes comme la réalité dans laquelle elle puise son inspiration. Ses recueils de nouvelles (*Solstices*, 1976, *Le Poids des êtres*, 1987 et *La Fin des pierres et des âges*, 1992) s'inscrivent parfaitement dans cette perspective. Elle interroge la société mauricienne et présente une image de la femme à la dérive, car les repères ont disparu et, avec eux, les éléments d'une tradition qui fonctionnait comme garde-fou. Ananda Devi ne décrit

pas la femme à la manière des romanciers coloniaux qui, imbus de préjugés, ne pouvaient concevoir la société que sous l'angle du patriarcat et des valeurs bourgeoises. Les femmes, dans les romans coloniaux, sont soumises, fidèles et respectueuses des valeurs traditionnelles, familiales et sociales. Ananda Devi modifie cette vision coloniale et insère l'image de la femme dans un univers plus large, témoignant de son désir de prendre ses distances avec ses prédécesseurs ; elle n'hésite pas à saisir la société mauricienne dans toute sa laideur, à travers une réécriture image à la fois de la femme et des mythes.

Dans ses récits, Ananda Devi présente des personnages féminins venant des marges et d'un espace éclaté parce que dégradé. Elle décrit une société à l'intérieur de laquelle la femme, la famille et la fille auraient dû se sentir en sécurité, mais qui, en fait, met en évidence les affrontements, le déchirement et la violence. Les stéréotypes féminins et masculins sont remis en cause et le lieu n'est plus un lieu identitaire. Aussi bien dans les nouvelles publiées en recueils — *Les Balançoires* (2006), *Nouvelles de l'île Maurice* (2007), *Pour une littérature-monde* (2007), *Escapes en mer indienne, Nouvelles d'Afrique. Nouvelles de foot. Enfants de la balle* (2010) — que celles de la Collection Maurice<sup>1</sup>, dans la revue *Francophonie* (2005) comme dans diverses publications, les contraintes sociales et culturelles sont rendues responsables de la dérive des uns et des autres. Il y a rupture avec l'histoire littéraire à Maurice, d'une part, et filiation avec les mythes, d'autre part.

En effet, la réécriture de l'histoire de la femme s'élabore aussi à partir des textes qui existent en amont, c'est-à-dire des mythes. Dans les nouvelles, tout un réseau constitué de codes linguistiques, rituels ou familiaux s'entremêlent, pour octroyer à cette réécriture une légitimité nouvelle. Ananda Devi reconsidère l'espace social, mettant en cause sa réalité et introduisant un jeu de miroir entre réel, irréel et mythe. Dans nombre de ses récits, elle évoque la femme en la rattachant essentiellement à la sexualité, à la prostitution, dans une île où les idées préconçues condamnent la femme à ne pas connaître le plaisir du corps. Parallèlement, elle mélange pensées hindoue, chrétienne et musulmane qui, parfois, sont vues comme empêchant la femme de se libérer de l'influence du patriarcat et des valeurs bourgeoises. Devi instaure ainsi un lien entre la femme et la pensée philosophique, ce qui lui permet de reconfigurer le mythe dans un

---

<sup>1</sup> La Collection Maurice, qui existe depuis 1994, est une publication annuelle de nouvelles sous forme de recueil thématique et éditée par Rama Poonoosamy. Celui-ci a aussi édité quelques numéros en collaboration avec Barlen Pyamootoo. Les nouvelles sont écrites soit en anglais, soit en créole, soit en français. Chaque année, une nouvelle thématique est proposée aux nouvellistes. Ananda Devi publie régulièrement des nouvelles dans cette collection. Deux nouvelles sont publiées en anglais dans cette collection : « The Message » (1996) et « Once the Silent Cry » (2001). « Dawn » (2009) est un extrait de son roman *Pagli* traduit en anglais.

univers réel ; le lien qu'elle établit entre ses personnages et les mythes permet de revoir la réalité des femmes. Si, dans les nouvelles d'Ananda Devi, la femme est un élément d'exploration des mythes, elle est, elle aussi, explorée par les mythes. Cette dimension mythique permet à l'auteure de sortir du cadre étroit de l'île, d'abolir les frontières spatiales et d'amener le lecteur à réfléchir à la condition féminine dans le monde.

### **La femme et la subversion du pouvoir patriarcal**

De la première nouvelle, « La cité Atlee » (1972), à la dernière, « Une robe solaire » (2010), Ananda Devi a écrit au moins cinquante-cinq nouvelles, si on prend en considération les dix qui figurent dans *Solstices*, treize dans *Le Poids des êtres*, neuf dans *La Fin des pierres et des âges*, et « Dawn », un extrait de son roman *Pagli*, traduit en anglais par l'auteure elle-même pour figurer dans le recueil *Arbre de nouvelles/Zistwar lanatir/Once upon a tree* (Collection Maurice, 2009). Parmi toutes ces nouvelles, seules sept portent un titre ayant un nom de femme : « Ophélie » dans *Solstices* ; « Le don de Lakshmi », « Pour Élise », « Portrait d'Éliza », et « Vasanti » dans *Le Poids des êtres* ; « La mort d'Anjalay » dans la Collection Maurice de 1996 ; et « Salma » dans la revue *Francofonia* de 2005. Le caractère féminin des nouvelles est souligné dans trois autres titres : « La Petite de Ganvié » dans *Le Poids des êtres*, « Le Sari »<sup>2</sup> dans la collection Maurice de 1999, et « Pour qu'elle ne meure seule » dans *Pour une littérature-monde*, 2007. Si ces dix nouvelles se réfèrent directement à la femme, en revanche, le personnage féminin se trouve être au centre de la nouvelle dans les dix-neuf autres. Les titres font référence aux différentes cultures présentes à Maurice : européenne, indienne et africaine. En outre, le titre « La mort d'Anjalay » inscrit la femme dans l'Histoire de Maurice. En effet, Anjalay a réellement existé : elle figurait parmi les manifestants sur lesquels les soldats britanniques ont ouvert le feu lors d'une manifestation des travailleurs à Belle Vue Harel en 1943 (Selvon 2003, 417).

Dans ces récits, la subversion de l'image de la femme se manifeste de différentes façons : (1) l'abandon de la maison ou du groupe social ; (2) le manque de respect pour les parents ; (3) le fait de défier sa famille ou son groupe d'appartenance ; (4) la conscience des besoins de son corps ; et (5) la prostitution, voire l'inceste. Dès son premier recueil, Devi offre aux lecteurs un aperçu d'une nouvelle perception de la femme, chez qui ces différents aspects sont souvent associés. L'amour et la mort s'associent dans un dérèglement des sens pour inciter les héroïnes à prendre des décisions irréversibles. Omniprésente dans *Solstices*, *Le Poids des êtres* et

---

<sup>2</sup> Le sari est le vêtement traditionnel que portent les femmes hindoues.

*La Fin des pierres et des âges*, la femme n'est plus vue comme un être destiné à souffrir, comme cela est le cas dans « La cité Atlee ». Elle se dresse contre la violence institutionnelle ou symbolique pour s'imposer par ses actes, quitte à en subir les conséquences.

À travers ses personnages féminins, Ananda Devi renouvelle la thématique de la sexualité et de la prostitution qui, jusque-là, était présente sous une forme plus allusive dans les romans mauriciens. Plusieurs nouvelles mettent en scène des adolescentes qui s'adonnent à la prostitution, et ce quel que soit leur âge ou leur groupe ethnique. Toutes assument leur sexualité très tôt et hors mariage. Elles obéissent à leur désir et non aux règles implicites et étanches imposées par la communauté. Celles qui se donnent par amour refusent d'être des objets et ce n'est que dans la mort qu'elles échappent à un avenir sans espoir. La communauté, qui considère l'acte sexuel comme synonyme de faute, est ainsi responsable d'une dérive sectaire.

Dans le discours subversif de Devi, la femme, qui ne veut plus être manipulée, instrumentalisée et banalisée par l'idéologie patriarcale, se réapproprie son corps, qui est la principale fondation sur laquelle repose la société traditionnelle. Si la mère de « Douce jeunesse » estime que le corps de la femme appartient au corps social, et si elle rêve d'un jeune homme qui viendra un jour la voir pour lui demander la main de sa fille (*Solstices* 1977, 19), la fille pense, au contraire, que son corps lui appartient. La mère, qui se plie à l'idéologie dominante, ne sait pas que sa fille s'est déjà réapproprié son corps, affirmant ainsi son autonomie. Dans « Salma », Ananda Devi va plus loin en montrant la confiscation totale du corps par le système politique en place, car celui-ci ne tolère aucune exposition du corps de la fille/femme en public. La jeune fille dans « Douce jeunesse », « La tourterelle » et « Ophélie » (*Solstices*) représente l'émergence d'une nouvelle génération de femme, qui exprime une volonté d'émancipation. Le sexe, la sexualité, la sensualité et la prostitution sont démythifiés : loin d'être subversifs, ils participent à la connaissance de soi. À travers la sexualité, la jeune fille re-naît. En même temps, cette re-naissance constitue, pour certaines d'entre elles, les premiers pas vers la dérive.

Contrairement à l'adolescente, la dérive chez la femme âgée s'exprime différemment. Dans « Le purgatoire » (*Le Poids des êtres*), Lucie est rejetée parce qu'elle est plus âgée que son époux de trente ans, et cette différence d'âge ne lui permet pas de connaître une vie sexuelle « normale ». Elle veut la mort de son époux qui l'a épousée pour son argent. Dans *Le Poids des êtres*, la mère de Ganesh est rejetée, d'abord, parce qu'elle tarde à avoir un enfant, puis parce qu'elle accouche d'un bébé aux cheveux crépus (« Ganesh » 18), enfant qui est immédiatement associé à une origine créole bâtarde par les parents Hindous. Le thème de l'infidélité a rarement été traité dans les romans mauriciens à l'époque coloniale car les romanciers préfèrent présenter une image de la société

dans laquelle l'ordre établi est préservé. On n'encourageait pas des transgressions de ce type. En ce temps-là, le contact avec l'Autre était condamné et l'identité métisse considérée comme une souillure, donc condamnable elle aussi. Ananda Devi rompt ainsi avec une tradition et présente une image de la femme qui est d'actualité.

Cette subversion se manifeste aussi par une remise en cause des valeurs bourgeoises. La manifestation des laboureurs menée par Anjalay dans « la Mort d'Anjalay » n'est pas seulement une manifestation contre l'exploitation des travailleurs, elle est aussi une manifestation contre tous ceux qui cherchent à imposer les valeurs bourgeoises à ces laboureurs. Et le fait que ce soit une femme qui défie les maîtres hindous introduit le chaos dans la société.

De plus, pour esthétiser les actions subversives de ces femmes, l'auteure est souvent conduite à passer d'un univers réaliste à un univers irréel. Elle privilégie l'entre-deux et l'ambigu pour mieux exprimer cette réalité mouvante qu'est l'identité.

### **Le glissement vers un irréel mythique**

Selon Gallibert (2008), Ananda Devi juxtapose des espaces prédéterminés, c'est-à-dire les phénomènes sociaux actuels à Maurice, et surdéterminés, c'est-à-dire le surréel intemporel. Ananda Devi rompt avec les règles du réalisme littéraire pour nous introduire dans un monde irréel. Elle adopte cette posture notamment dans *Solstices* (Ramharai 2005), mais également dans d'autres nouvelles. Elle manifeste volontairement ce désir de s'éloigner d'un discours réaliste, et propose une expérience qu'aucun écrivain mauricien auparavant n'a osé tenter en y inscrivant une « dimension onirique ». Elle mélange univers réel et univers irréel, ou plutôt, elle insère l'univers irréel dans un univers réel, car, pour elle, ce sont les deux faces d'un même monde. Dans la mesure où l'univers réaliste est envahi d'éléments inexplicables, la femme semble naviguer entre le réel et l'irréel, sans que le lecteur puisse la situer définitivement dans l'un ou l'autre monde, le réel et l'irréel s'imbriquant dans un jeu de miroir et se façonnant mutuellement.

D'abord la femme est située dans un univers réaliste et rationnel. Parfois, le lecteur a l'impression de lire des récits en parallèle — c'est le cas de « Ophélie », « Les immortelles », et « L'araignée » dans *Solstices* ; de « La Petite de Ganvié » dans *Le Poids des êtres* ; de « Lézaricide », et « Herculanium » dans *La Fin des pierres et des âges* ; et de « Once the Silent Cry » dans *Zistwar fer per/Scary Stories/Nouvelles de l'étrange*. Ces récits se rencontrent et s'entremêlent, la fusion se faisant de manière imperceptible. Ainsi la frontière entre réel et irréel devient floue, et le lecteur est transporté dans un ailleurs.

Le hors-lieu dans lequel s'inscrivent les nouvelles d'Ananda Devi tend à remettre en question la notion de réalisme littéraire, car il est souvent associé à la démesure, à l'irrationalité et à la folie meurtrière. La démesure prime dans « Les cerfs-volants » (*Solstices*), texte dans lequel un cerf-volant emporte une jeune fille. L'irrationalité est aussi présente dans « L'Arbre » et « Une nuit au Djoué ». Le merveilleux s'introduit dans « L'Arbre », quand l'arbre s'arrache du sol et tombe de lui-même permettant à la mère d'offrir un sapin à son fils le jour de Noël. Dans « Une nuit au Djoué », la personnalité d'Ananda se dédouble. Ce passage du réel à l'irréel devient encore plus complexe quand Ananda Devi réinvente l'histoire de Dracula dans « *Once the Silent Cry* », où elle présente une fille qui tombe dans la folie meurtrière en buvant le sang des animaux, la nuit. La jeune fille, qui acquiert ainsi la force d'un bœuf, se coupe de sa famille et de la société humaine.

Le passage d'un univers à l'autre permet à l'auteure d'introduire une réflexion sur la déviance et l'autodestruction des personnages féminins causées par un emprisonnement spatial et moral. Dans « La Petite de Ganvié » (*Le Poids des êtres*), le narrateur fait l'amour avec le fantôme d'une petite fille originaire du Bénin, qui l'a envoûté avec l'aide d'une sorcière. Personne ne peut briser cet envoûtement, car la jeune fille est morte. Un vieil homme de Ganvié confie au narrateur : « La petite avait commis une faute. Elle s'en est punie d'elle-même. Elle ne pourra rejoindre les ombres des morts que lorsqu'elle aura accompli le temps qui lui était alloué sur terre. En attendant, elle est condamnée à errer sans repos, et nous ne pouvons pas prier pour elle » (40). En effet, la jeune fille s'est suicidée parce qu'elle désirait le narrateur, un homme d'âge mur, et son âme a continué à errer jusqu'au jour où elle le retrouve. Ayant fait l'amour avec le narrateur, elle lui avoue qu'il l'a délivrée de la chose qui l'emprisonnait depuis cinq ans et qui l'empêchait d'atteindre la paix.

Cette remise en cause des règles sociales est associée à une réflexion sur la vie et la mort. La nouvelle « Le Cimetière » (*Solstices*) introduit une trilogie sur la thanatologie. Le cimetière est ce lieu que l'on construit à la périphérie de la ville, loin des regards, car il constitue la porte d'accès vers un ailleurs. Il est « la partie visible, matérielle de l'habitat invisible et inabordable des vivants » (Ndiaye 2005, 9). Dans « Le Cimetière », le narrateur habite près de cet espace réservé aux morts, situé à un kilomètre du village. C'est un espace ambivalent, dans la mesure où il éblouit le narrateur et sa fille par son aspect humanisant, et effraie le jeune homme qui y fait l'amour avec la fille. L'omniprésence de la mort ne semble heurter ni le père ni la fille : « ma fille a compris que la mort n'a rien d'effrayant » (69). Or, le suicide de la jeune fille est lié à une mort atroce et au désespoir, comme c'est le cas pour les habitants du village dans « Un oiseau mort ». Elle est vouée à la « néantisation », c'est-à-dire à l'errance éternelle, comme la fille dans « La Petite de Ganvié ».

Dans la mesure où la mort devient un acte volontaire et que les expériences thanatomorphiques sont aussi diverses qu'incompréhensibles, nous ne pouvons que conclure qu'Ananda Devi, loin d'exprimer un goût pour la morbidité, nous amène à réfléchir sur la mort, non seulement en tant que force maléfique, mais aussi dans sa relation avec la vie. Elle cherche à nous transporter dans un monde irréel pour mieux nous faire comprendre le réel. La question métaphysique ne peut être dissociée de la question psychologique.

L'ambition d'Ananda Devi de saisir la société dans ses aspects les plus irréels la conduit aussi à se plonger dans les mythes, afin de montrer que le réel n'est jamais simple. Elle n'hésite pas à transgresser les normes du réalisme littéraire pour transporter les lecteurs/lectrices dans un univers de légende. Ce glissement du réel au mythe lui permet d'inclure des éléments des pensées orientale et africaine et de valoriser la femme dans un monde qui dépasse le cadre de la société mauricienne.

### **La réécriture des mythes**

Dans ses nouvelles, Ananda Devi reprend des mythes sacrés qui appartiennent à tradition judéo-chrétienne ou hindoue, mais aussi ceux qui proviennent de la culture gréco-romaine. Le mythe, qui correspond à une irruption du sacré dans le monde, met en scène un rapport d'unité immédiate de l'être humain avec le cosmos. Devi décontextualise les mythes pour les recontextualiser dans un cadre connu des lecteurs, où le travail d'intertextualité s'opère de manière naturelle, établissant ainsi une analogie entre le mythe et le destin féminin. Elle se concentre sur les thèmes de la mort, de l'infidélité ou du péché de la chair, qu'elle s'attache à déconstruire. Ainsi elle les démythifie, afin les rendre plus humains, plus acceptables et moins condamnables par la société. En réécrivant les mythes dans les récits, Devi introduit un jeu de répétition et de variation autour du thème de la femme. Sans vouloir faire un inventaire des mythes qui sont présents dans les nouvelles, nous allons restreindre notre réflexion à ceux qui se réfèrent à la femme en nous concentrant sur la thématique de la mort.

Dans la nouvelle « L'Arbre », le sapin supprime tout conflit intérieur entre une mère et son fils en se « suicidant ». Le bonheur retrouvé au sein de cette famille le jour de Noël prouve que la « mort » du sapin l'a transformé en Arbre de vie :

L'arbre se mit à vaciller, à agiter les bras avec une grande puissance comme sous une émotion intense. Il bruissait, murmurait, le jardin était soudain empli d'ombres, de murmures, de vents qui ne venaient de nulle part, créés par ses seuls bras branlants. Puis il se pencha en avant, s'inclinant presque, se baissant de plus en plus, et ses racines s'arrachèrent avec un déchirement

effrayant. Nous étions tous cloués sur place, horrifiés par ce spectacle inconnu, dépassant de loin notre conscience la plus logique. L'arbre continuait à se déraciner de lui-même, jusqu'à ce que, finalement il soit étendu à nos pieds de tout son long, comme un énorme corps inerte, les bras en croix (6).

Le jour de la naissance du Christ, un bourgeon apparaît à la place de l'arbre. La vie reprend son cours normal et la joie revient au sein de la famille. Ainsi la réconciliation entre mère et fils passe-t-elle par la Nativité. Une force supérieure aide la mère à retrouver le sourire.

Cette allusion à la tradition judéo-chrétienne se trouve aussi dans la nouvelle « Le Purgatoire » (*Le Poids des êtres*). Cet espace où les âmes doivent expier leurs fautes avant d'accéder à la félicité éternelle se résume ici à une chambre. Christophe a épousé Lucie pour son argent ; il ne l'a pas traitée comme son épouse parce qu'elle est plus âgée que lui ; et Lucie l'a piégé pour ce qu'il lui a fait endurer pendant vingt ans de vie commune. Or, par un effet de retour, le purgatoire devient aussi celui de Lucie. À travers ce mariage, elle s'est éloignée du modèle de conduite morale et sociale acceptable. Elle doit vivre seule après la mort de Christophe. Elle éprouve des remords, car elle constate qu'elle a raté sa vie. Dans ce récit, la référence biblique prend une valeur pragmatique et idéologique ; elle définit un cadre interlocutoire où le lecteur/la lectrice est appelé(e) à participer au récit sur le plan affectif, à s'y reconnaître en tant qu'homme ou femme voué(e) à l'imperfection.

Dans plusieurs nouvelles, les personnages féminins ne sont pas abandonnés à leur sort. À l'instar de Marie Madeleine, dans la Bible, certaines femmes/filles dans *Solstices* sont récupérées de la dérive ou du péché. Ainsi, Lina (« La Cathédrale ») est sauvée de la prostitution parce qu'en entrant pour la première fois dans une cathédrale, elle accepte de se réconcilier avec la foi chrétienne, donc avec Dieu. Une lumière divine l'envahit et le recueillement lui permet d'échapper au péché. Elle est sauvée de la dérive et de la tentation, ce qui lui permet d'accepter sa condition sociale.

Ananda Devi pense que la contrition existe dans toutes les religions. Dans « La Tourterelle », la femme cherche à retrouver la pureté de son âme après avoir écouté la prière du muezzin pendant le Ramadan : « elle aspirait [...] à une députréfaction de ses sens, comme ces Musulmans députrifiaient leur esprit et leurs corps par des jours de jeûne intensif [...] » (45). La purification de l'âme n'est possible qu'à partir du moment où la femme prend conscience de sa faute et regrette ses actes.

Dans *Le Poids des êtres*, Ananda Devi « démythologise » le dieu Ganesh, issu de la cosmogonie hindoue. Dans celle-ci, Ganesh a une tête d'éléphant et symbolise la sagesse, l'intelligence et la protection. Alors qu'il veillait sur sa maison pendant que sa mère prenait un bain, son père,



qui avait disparu après sa naissance, revient chez lui. Ganesh l'empêche d'y entrer. Le père, en colère, lui tranche la tête. Quand le père apprend la vérité, il remplace la tête de son fils par celle d'un éléphant. Bien que le fils ait une tête d'animal, ses parents l'aiment. Or, dans la nouvelle de Devi, Ganesh est né avec des cheveux crépus et des lèvres charnues, ce qui amène ses parents à le rejeter. Plus tard, c'est lui qui tue son père. Devi s'éloigne donc du mythe pour mieux se l'approprier.

Dans cette même nouvelle, Devi revisite aussi le mythe de la femme pure, tel qu'il est transmis par le *Ramayana*, dans lequel Sita, qui a été enlevée par le démon Ravan, est accusée d'être impure et est ainsi rejetée par son époux, Ram. Devi établit un parallèle avec le mythe de Marie, la mère de Jésus, la naissance étrange évoquant l'Immaculée Conception. Mais à l'inverse de Sita et de Marie, la mère de Ganesh, et Ganesh lui-même, ne sont aimés ni par leurs proches ni par les villageois. Ananda Devi transforme ainsi le mythe et ramène dieu au niveau des humains, qui ont conservé leurs préjugés. Elle met en relation l'hindouisme et le christianisme car, pour elle, par-delà leurs différences mythiques, ces deux religions présentent des similitudes dans le traitement réservé à Marie et à la mère de Ganesh.

Cette « démythologisation » s'opère aussi dans « La Mort d'Anjalay ». Anjalay possède tous les traits de Kali, la déesse noire, à qui elle est comparée. Elle est très brune (72), a les cheveux épars (71), et « le sari maculé de toutes sortes de salissures, rouges comme des taches de sang » (71). Les démons qu'elle combat sont les Anglais et les Hindous, qui cherchent à maintenir un ordre féodal sur les travailleurs. Mais, au lieu des démons, c'est Anjalay qui meurt sous les balles des Anglais et des Indiens, la rendant ainsi plus humaine.

Le mythe gréco-romain d'Ophélie a aussi traversé les siècles et les océans pour atterrir sur une petite île. Dans « Ophélie » (*Solstices*), la mort de Jaishri amène son amoureux à établir un parallélisme entre elle et Ophélie. Leur mort est liée à une symbolique de l'eau, qui n'est plus substance de vie, mais substance de mort. Ananda Devi prend certainement des libertés avec les mythes en les décontextualisant pour les recontextualiser dans un cadre mauricien. Elle opère un va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs. Jaishri/Ophélie vient d'une famille de laboureurs et elle s'est suicidée dans une rivière en portant un sari blanc. L'eau noire de la rivière devient la métaphore du Styx, le fleuve des Enfers. Ce topos funèbre est lié au régime nocturne.

Dans la nouvelle « L'Araignée », Ananda Devi revisite le mythe d'Arachné. Cette nouvelle met en scène une jeune fille, un jeune homme et une araignée. La jeune fille est vue, d'une part, à travers le regard de la nouvelliste et, d'autre part, à travers celui de l'araignée. La jeune fille défie l'araignée par son comportement immoral, faisant l'amour avec un jeune homme à côté d'une chute d'eau, alors qu'elle a refusé en mariage les

hommes de son village. La vengeance de l'araignée est implacable : elle tisse sa toile autour de la jeune fille avant que celle-ci ne tombe dans la chute d'eau.

Dans « Herculanium » (*La Fin des pierres et des âges*), Devi explore la question de l'inceste. Le narrateur a épousé sa sœur, Jenny, acte assumé volontairement par les deux. Après leur mariage, tout se détériore et Jenny se suicide en présence de son frère, qui est aussi son époux. Celui-ci vit dans la solitude et, au seuil de la mort, il médite sur ce qu'il a fait et n'éprouve aucun regret. Dans son délire à la fin de la nouvelle, le narrateur compare la ville de Curepipe à celle d'Herculanium. Cependant, à la place de la ville ensevelie où régnait la mort, le narrateur voit la vie. La mort du narrateur ne signifie pas la fin du monde. Dans les religions monothéistes telles que le judaïsme, le christianisme et l'islam, la mort, loin d'être une fin en soi, est un commencement. Devi englobe ainsi dans ce récit tradition religieuse et culturelle.

Si Ananda Devi évoque les mythes dans ses nouvelles, c'est pour mieux développer une nouvelle image de la femme. Elle la présente sous une double perspective : sociologique et religieuse. La foi ne l'empêche pas de commettre des péchés. La notion du péché semble être très forte chez certains personnages féminins et c'est peut-être pour cette raison que ces derniers cherchent la rédemption (*Solstices*). Par contre, d'autres personnages, comme Lucie dans « Le Purgatoire », se détournent de la religion devant la méchanceté des autres, qu'ils ne peuvent pas tolérer. Ils sont victimes de leur prise de position et vivent dans la solitude, repliés sur eux-mêmes et sur leur sort.

Qu'il soit d'origine culturelle, judéo-chrétienne ou hindoue, le mythe conditionne la création de Devi. Pour elle, le mythe façonne le réel tout comme le réel agit sur le mythe. De là apparaît une nouvelle dimension de la femme que les romanciers coloniaux n'ont pas cherché à exploiter de peur, nous semble-t-il, d'introduire le chaos dans la société. Or, pour Devi, le chaos existe déjà. S'il est présent dans les mythes, s'ils façonnent la vie de certaines femmes et si ceux-ci travaillent notre imaginaire, c'est que bien souvent notre vie est calquée sur celle que l'on trouve dans la mythologie. Il s'agit non pas de nier cet état de fait, mais de l'accepter.

## Conclusion

Si les prosateurs à l'époque coloniale étaient tétanisés par leur environnement socioculturel, Ananda Devi, par contre se laisse guider par le contexte de l'émancipation de la femme dans les années 1970. Ainsi, elle n'hésite pas à faire des entorses aux contraintes dans lesquelles s'étaient enfermés ces prosateurs, assujettis qu'ils étaient par les valeurs bourgeoises. Dans ses nouvelles, elle remet en question les idées préconçues sur la femme, sur les relations humaines, sur la relation homme/femme et sur le

rapport à la religion. Elle déconstruit les hiérarchies pour reconstruire de nouveaux espaces imaginaires au sein de la littérature mauricienne. Elle montre que, par le biais d'une pratique culturelle en mutation, l'image de la femme devient plus complexe. Aussi l'écriture d'Ananda Devi métamorphose-t-elle l'image de la femme et lui fait acquérir une dimension universelle. Elle ne renonce pas à faire appel aux mythes, qui ont toujours nourri ses nouvelles, sans qu'elle ne s'y laisse enfermer. C'est en prenant une certaine liberté par rapport aux mythes qu'elle a pu réécrire l'histoire de la femme mauricienne en la situant dans un réel mythique.

## Bibliographie

### *Recueil de nouvelles d'Ananda Devi*

*Solstices*, Port Louis, Regent Press, 1976 (ré-édition, ELP, Vacoas, 1998).

*Le Poids des êtres*, Stanley, Rose Hill, EOI, 1987.

*La Fin des pierres et des âges*, Stanley, Rose Hill, EOI, 1992.

### *D'autres nouvelles d'Ananda Devi*

« La Cité Atlee », in *Dix nouvelles de ...*, Paris, ACCT, Radio-France, 1972, p. 158-173.

« La Découverte du Bouchon », in *Maurice : Le tour de l'île en quatre-vingts lieux*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 1994, p. 365-367.

« La Mort d'Anjalay », in *Au tour des femmes*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 1995, p. 67-74.

« Le Cache-misère », in *Maurice demain et après/Beyond to-morrow/apredimé*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 1996, p. 17-30.

« The Message », in *Maurice demain et après/Beyond to-morrow/apredimé*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 1996, p. 83-192.

« La Mosquée de paille », in *Kaléidoscope*, Port Louis, coll. « Maurice », 1998, p. 137-147.

« Le Sari », in *Histoires d'enfants/children's Stories/Zistwar Zanzan*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 1999, p. 117-125.

« L'Usurpateur », in *Nocturnes*, Port Louis, Immedia, coll. Maurice, 2000, p. 9-14.

« Once the Silent Cry », in *Zistwar fer per/Scary Stories/Nouvelles de l'étrange*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 2001, p. 141-148.

« Mina », [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/devi\\_mina.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/devi_mina.html), 2001.

« Liberté pour un homme seul », in *Investigations/Lanket*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 2003, p. 135-152.

« L'Aigle », in *Of Principles/Kestyon prensip/Affaires de principes*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 2005, p. 225-233.

« Salma », in *Francofonia*, Italie, Olschki Editore, 2005, p. 133-137.

- « Le Tissu des rêves », in *Nouvelles sensuelles/Sensuous Short Stories/Sasyel esansyel*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 2006, p. 97-106.
- « Une Nuit au Djoué », in *Les balançoires*, Paris, Editions Tropiques, 2006, p. 9-28.
- « Le Poste de radio », in *Histoires incroyables/Incredible Short Stories/Zistwar pa fasil gobé*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 2007, p. 167-175.
- « Bleu glacé », in *Nouvelles de l'Île Maurice*, Paris, Miniatures, Magellan & Cie, Courrier International, 2007, p. 45-69.
- « Afin qu'elle ne meure seule », in Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 143-149.
- « L'enfant du banian », in *Enfances*, coor. par Alain Mabanckou, Paris, 2008, p. 27-38.
- « Dawn », in *Arbre de nouvelles/Zistwar lanatir/Once upon a tree*, Port Louis, Immedia, coll. « Maurice », 2009, p. 183-186. (C'est un extrait du roman *Pagli* qu'Ananda Devi a traduit en anglais).
- « Les prisonniers », in *Escales en mer indienne*, Riveneuve Continents, Revue des littératures de langue française, Paris, Riveneuve Éditions, No.9, Hiver 2009-2010, p. 33-42.
- « Le clan des voleurs », in Collectif, *Nouvelles d'Afrique. Nouvelles de foot. Enfants de la balle*, Paris, J.-C. Lattes (éd.), 2010, p. 101-115
- « Une Robe solaire », in *Le Monde*, Une couleur, un écrivain-4/5. Jaune, 6 août 2010.

### Ouvrages critiques

- De Grève, Claude, *Éléments de littérature comparée II. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette, 1995.
- Domino, Domino, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1987.  
<http://semen.revues.org>
- Gallibert, Nivoelisoa, « Quelques enjeux littéraires et stratégiques de la diaspora indianoocéanique francophone : l'exemple d'Ananda Devi », *e-France : an on-line Journal of French Studies*, UK, University of Reading, « L'ici et l'Ailleurs : Post-colonial Literatures of the Francophone Indian Ocean », 2008, vol. 2, p. 75-99.
- Meitinger, Serge, « Les fantastiques dans les nouvelles d'Ananda Devi », *IRIS, Les cahiers du CERF*, Grenoble, Université de Grenoble, « Le fantastique francophone », 2004, n° 4, p. 17-28.
- Ndiaye, Lamine, « Mort et altérité : approche socio-anthropologique d'un phénomène indicible », in *Ethiopiennes*, Revue négro-africaine de littérature et de philosophie, Sénégal, 2005, n° 74, p. 1-22. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article268>
- Ramharai, Vicram, « *Solstices*, univers ambigu ou réalisme magique ? », in *Démons & Merveilles. Le surnaturel dans l'Océan Indien*, Ile de La Réunion, Université de la Réunion, 2005, p. 59-470.
- Selvon, Sydney, *L'Histoire de Maurice. Des origines à nos jours*. Tomes 1 et 2, Stanley, Rose, MPS Ltd, 2003.
- Westerhoff, Dominique Kunz, « Méthodes et problèmes. L'autobiographie mythique », 2005.  
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/aminteg.html>

# **From the Ocean with a Short Memory: The Bollywood Courtesan as an Old/New Myth of Origin for Mauritian Muslims**

*Farhad Khoyratty  
Senior Lecturer  
University of Mauritius*

**Abstract:** One of the most enduring effects of Western colonisation has been its colonisation of the word, its semiology still operating as self-evident, as myth (in Roland Barthes's sense). Myths are first and foremost effects of language and therefore their function is as arbitrary as the relation of signified to signifier. However, myth distracts from its arbitrariness, as from its historicity, as Barthes points out in *Mythologies* (1957): "one can conceive of very ancient myths, but there are no eternal ones; for it is human history which converts reality into speech". The historicity of *Dasein* is similarly central to Heidegger's *Being and Time*. Being must be understood in terms of its temporality. Being is shaped by the world that contains it. What then when identity is phenomenologically definable not by land but an ocean, by the Indian Ocean? The Muslim Mauritian consumption of Bollywood movies uncovers issues of Indian Ocean hybridity, adaptation, decentring, and multiculturalism. The myth of the courtesan is refreshed and reheated to serve new audiences and is received differently. Changes in the nature of identity-construction in the Indian Ocean will be charted, to reveal new transnational connections (often with no obvious Western mediation) and new cultural dynamics ushered in by the media.

**Résumé :** Un des effets les plus tenaces de la colonisation occidentale est la colonisation du mot, ses discours ayant accédé au statut de « mythe » (tel que Roland Barthes le définit). Puisque les mythes sont, avant tout, des effets de langage, des systèmes sémiologiques, leur fonction est aussi arbitraire que la relation du signifié à son signifiant. Toutefois, les mythes masquent leur nature arbitraire et leur historicité, en « naturalisant » l'histoire, comme le montre Barthes dans *Mythologies* (1957) : « on peut

concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels ; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole ». De même, la notion de l'historicité du *Dasein* est centrale à *L'Être et le temps* de Heidegger. L'Être est indissociable de la temporalité, il est fonction du monde qui l'entoure. Que se passe-t-il donc lorsque l'identité est définie non pas par un espace terrestre, mais par un océan, par l'océan Indien ? L'engouement des musulmans mauriciens pour le « cinéma Bollywood » révèle des problèmes qui touchent à l'hybridité, à l'adaptation, au décentrement et au multiculturalisme. Le mythe de la courtisane est revu et corrigé par ces nouveaux spectateurs, qui le reçoivent différemment. Cet article vise à montrer comment la construction identitaire dans l'océan Indien a subi des modifications en fonction d'une nouvelle dynamique transnationale (souvent dépourvue de médiation occidentale évidente) véhiculée par les médias.

This paper is part of a wider research project aiming to chart some of the dynamics of Being-Muslim (in the Heideggerian sense of *Dasein*) in Mauritius that I have been undertaking since January 2009. This research proceeds by adopting the phenomenological practice of *reductio* or *epoché*, a process involving the bracketing off of certain practices and subjecting them to analyses from unusual perspectives in order to assess their “essence”, although it seeks, after Judith Butler's deconstructive phenomenology of performance in *Gender Trouble* (1990) onwards, to also deconstruct the notion of essence as fixed. The disclosure (*aletheia*) here is first of the Bollywood courtesan, a metonymic insight into the *Dasein* of the Mauritian Muslim, itself placed in a metonymic relationship to Indian Ocean identities, which is in turn placed in a metonymic relationship to a more universal exploration of Being as *Dasein*.

What enables such a foray in the first instance is the political motor of 1960s, 1970s and 1980s theory, which offsets the inheritance of rationalist Enlightenment models of knowledge, aiming at less hierarchical structures. The politics –and therefore ethics– of this transformation of discourse lies mainly in the de-hierarchisation of “text” and therefore of world, since world is text. Text is text, and no text lies beyond the scope of analysis; all text becomes reducible to ideology. Also text becomes coterminous with historicity: text is context, text is metatext, text is paratext, text is pretext. For instance, Jacques Lacan's theory of the mirror stage is reclaimed by Althusser's post-Marxism, marking yet another collapse in categories of epistemology, to capture the constitution of ideology, Lacan's mirror stage signalling above all that being can only exist through language: being is text.

In effect, events of similar re-construction occurred over the earlier part of the Twentieth Century in phenomenology. For Heidegger in *Being and Time*, humans are solely the accumulation of their past experiences:

“Does *time* itself reveal itself as the horizon of *being*?” (Heidegger 437). Being must be understood in terms of its temporality. Being is shaped by the world that contains it. This eschews foundationalism, which produces regimes of power based on presumptions (hopes?) of objectivity and therefore of self-identity. This opens up new ethical horizons that parallel Jean-François Lyotard’s “aes-ethics”, as a temporal, non-teleological suspension of judgement.

Events are never fully accountable politically. The Bollywood text for instance, may in many ways exist as marginal to Hollywood, but is nevertheless the world’s largest film industry, with an estimated audience of four billion and approximately nine hundred releases yearly (Geetha 30). Furthermore, it can be argued that Bollywood is only second to Hollywood in terms of the stretch of its audience<sup>1</sup>. To reflect such complex contexts, a medley of theories might provide a more satisfying potential, although such a gesture cannot but highlight the subjectivity in both language and content that accompanies such accommodating choices. Such subjectivity is actually acknowledged and even celebrated in turns of theory since the 1980s.

Roland Barthes’s extension of the Saussurean semiological model in *Mythologies* opens up the concept “myth”. In order to truly engage with any sign, one needs to become aware of the underlying myths that make it happen, thus enfranchising “myth” from earlier ideas of falsehood or of fiction, or as associated with Eurocentric otherness –primitives, women, children, non-whites, older cultures, superstition, the irrational, anti-logos, lower-class, the uneducated. Myth, in the hands of Barthes, no longer the “other” of Enlightenment rationalism, or of Judeo-Christian-Islamic belief-structures, becomes the universal “other-side” of *any* meaning-construction, although the other alterities persist as trace. Regardless of the myth’s source, the difference between one myth and another is in terms of its disclosedness –some myths reveal their ideological origin; others mask their historicity. Barthes calls the latter natural signs. This isn’t necessarily intentional. Myths are often simply shrouded in the history of their origins or interpreters lack lucidity about them. In *Mythologies*, Barthes merges the two ideas into one –both the older and the new meanings as a covering of temporality and of origin: “one can conceive of very ancient myths, but there are no eternal ones; for it is human history which converts reality into speech” (Barthes 133). Similarly, Eric Csapo points out, as regards the older signified: “Once a culture has forgotten its rapturous fascination with sunsets, sunsets can no longer explain why the myths are told” (162). Myths are first and foremost effects of language and therefore their use is

---

<sup>1</sup> Bollywood is by now making forays across the world beyond the Indian diaspora even to audiences that aren’t Hindi-speaking.

as arbitrary as the relation signified to signifier. Consequently, myth distracts from its arbitrariness, but also from its historicity.

The effect of the natural sign on a person is often of the first of two Heideggerian orders. “Ready-to-handness” (*zuhandenheit*) is described by Heidegger as equipment, as when a hammer you are using becomes an extension to yourself such that its presence fades into the background and “presence-at-hand” (*vorhandenheit*) is when the hammer breaks and you suddenly become aware of its presence (Heidegger 102-135 *inter alia*). One of the most culturally interesting cables published by *Wikileaks* in the Julian Assange leak in 2010 is of diplomatic cables from the US government, soliciting Bollywood directors to help stop British Muslims from becoming radicalised, as reported in *The Telegraph*. The diplomats reported that “Bollywood actors and executives agreed to work with the USG to promote anti-extremist messages through third-party actors and were excited about the idea of possibly partnering with Hollywood as well”. Bollywood, like Hollywood, in common with every other sign, isn’t a fixed transcendental signified but a construction. However, as with most modern signs, it tends to remain ready-to-hand, until events such as *Wikileaks* make its reality present-at-hand.

When the courtesan tradition –all but dislocated by the anti-naught Movement initiated by the British in the late nineteenth century– was revived in the early twentieth century, it acquired a mythical quality, largely thanks to literature (e.g *Umrao Jaan Ada*), but lost much of it again by the middle of the twentieth century, with the dismantling of India’s upper and upper middle classes. Now, most of what is left of it is a seedy skeletal form of prostitution (see *Chandni Bar*). But myths fit subconscious patterns, as surely as water will follow a watercourse. In 2000, Shawkat Toorawa, currently Professor of Near East Studies at the University of Cornell, writes about Mauritius: “Every so-called ‘community’ has attempted to establish anteriority of one form or another [...]” (31). He then proceeds to displace a well-established modern myth generally prevalent in Mauritius, in books relating to the History of Mauritius, namely that Arabs discovered Mauritius (and Réunion and Rodrigues). Yet, the myth persists<sup>2</sup>. The Adam-like race to be the first to name the country is a mythical language inherited from the West, as pointed out by Benedict Anderson in “Memory and Forgetting”. In the body (as opposed to the mind in the Enlightenment distinction), perceptions related to ancestry (origin) and the constructed need (myth) in the dynamics of rivalries of belonging in modern diasporic multicultural nations overwrite scholarly knowledge and its logic. Thus, a Mauritian Muslim identity fits its perceived immediate needs, not an abstract purpose of academic truth. In line with Husserlian

---

<sup>2</sup> For instance, in the shape of the Editorial article of the very popular *Star* newspaper 2010, in “Maritime History of the Indian Ocean – Evidence of Arab Presence in Mauritius” in 2010.



phenomenological practice, perceptions of a tree, whether in reality, or in mythopoeic thought, are equivalents. Rajcoomaree Issur writes that, prior to the Grand Bassin in Mauritius becoming the first pilgrimage site of the Indian Ocean –centred on the Hindu belief that it is connected to the sacred River Ganges (therefore renamed Ganga Talao)– it was regarded by nostalgic African slaves as a supernatural portal, a tunnel that led back to Madagascar. One myth had quite simply displaced another, significantly occupying a similar categorical funnel to the former, neither truly opposing the other. Why the persistence of the courtesan in Bollywood in the twenty-first century? If it could once be argued that the myth of the courtesan, in certain merging with the figure of the vamp, was used as a pretext for sexuality, while keeping up with tradition, the argument no longer holds: contemporary Bollywood is totally unashamed of curves; within certain limits, even homosexual relationships are now portrayed by mainstream actors (like in *Dostana*). A sexual explanation for the continued appearance of the courtesan in Bollywood is anachronic. In fact, the presence reflects the lost world of Muslim grandeur in the subcontinent while satisfying more immediate ethical and social concerns, the Muslim audience in India and beyond being a substantial part of the Bollywood market. One function of the myth thus displaces another very neatly.

Mauritian Muslim preference for Bollywood tends more towards the ontic than the ontological –it isn't much beyond an intuitive preference for “tranquillity”. According to Piettre:

Myth, being connatural with people in their earthly adventure, was and always will be their inseparable fellow-traveler and their refuge in their existential agony. (243)

The courtesan (*tawaif/baiji*) is a figure both of iniquity and of self-sacrifice in Bollywood, both the figure that creates anxiety by luring the hero away from the heroine, and the one that provides reassuring “tranquillity”, by having finally purified her love, sometimes even by giving up her life. *Pakeezah* is the story of a dancing courtesan who is called “Pure of Heart” (“pakeeza” in Urdu) and indeed through most of the film, she desires to marry the man she loves and lead a respectable life, which the audience is expected to identify as a tendency towards purity. Real-life courtesans were women who sang, sometimes danced for almost exclusively male audiences. Although it was not an acceptable career for “respectable” women in traditional Muslim Indian society, courtesans were often fully-trained professional artists as well, women who practised the stylised and versified ad-lib debating that is traditional to Urdu culture. In the film *Mughal-e-Azam*, two sets of courtesans are engaged in one such debate, with the prince of India as judge. Although they were in their own rights wretched victims of the patriarchal system, the courtesans could also

be read as antitheses to the subaltern, the voiceless woman, leading then exceptional and unprecedented existences. In an era and a society where women had few rights, courtesans even owned property. As Lalita du Perron puts it, the courtesan “may not have had the respectability of a wife, but she did have education, the freedom to move, to travel”<sup>3</sup>.

It is in the nature of myth to be undecidable, to open up to all contradictions, rather than to conclude: an undecidable synthesis, body rather than mind. Unlike the real courtesan, the Bollywood courtesan inhabits the space of the mythopoeic, where the actual bears no more truth than the imagined: “myth is intimately connected, if not identified with, Art, and [...] the investigation of intuitive channels of knowledge is inconceivable without resort to the concept of myth” (Piettre 46). Here is woman, Lacan’s desiring mother, *la chose*, myth. And so the Bollywood text of the dancing courtesan provides phenomenological “tranquillity” to the watching Muslim audience. It confronts the audience with the myth and stages a transferred confrontation of the Muslim spectator’s *id* and superego, after Freud’s own explication for an audience’s identification with the hero of a tragedy in “Psychopathic Characters on Stage”. The Muslim’s handling of woman’s sexuality, or more generally of sexuality, is thus externalised onto “the stage”, and played out to the superego’s satisfaction. This is why the courtesan in the Bollywood text, far from spurning it, will, in fact, desire true love and marriage above all else, a situation where she will of her own volition wish to give up her freedom, her esteem by the highest men of society, her art, for the one man she loves, as with the courtesan in the later film version of *Devdas*. As with most myth-as-ritual, shedding innocent blood, the blood of the scapegoat (literally the goat that is sacrificed to expiate the sins of the Ancient Greek City [*polis*], as Freud reminds us) is essential to preserve society’s *status quo*. It is a ritual that performs being. The myth of the courtesan serves to confront the societal fear of oversexuality, rein it in, bring it back to the fold, reassuring the bourgeois values by sacrificing a victim to cleanse the *polis*. Her love for the one man in the text, presented as “pure”, will serve as her redemption: she is brought back to the fold as one desiring bourgeoisie: “the mystification which transforms petit-bourgeois culture into a universal nature” (Barthes 9). For Devdutt Pattanaik, myths “capture the collective unconsciousness of a people” (3). The courtesan inhabits a semi-mythopoeic space of contradiction and uncertainty, a hybrid space that reflects the unconsciously hybrid position of the Mauritian Muslim spectator of Bollywood cinema, reflecting “the mythical nature of Art” (Piettre 178).

---

<sup>3</sup> <http://static.rnw.nl/migratie/www.radionetherlands.nl/radioprogrammes/voxhumana/070119vh-redirected> (online: downloaded at 4.30 a.m. Mauritian Standard Time on 03.04.11)

Muslims account for about 16.6%<sup>4</sup> of the Mauritian population. They essentially originate from India, with non-Bhojpuri speaking Muslims, such as Malabaris, Konkans or Pathans, together with Muslims of African, Malay, Persian or Arab extraction, eventually all merging with the overwhelming majority of Calcuttea (identified as Bhojpuri-speaking), to form a community identifiable by religion, but also, residually, by a sense of being largely of Indian origin, which is generally shared by the majority Hindu community and part of the General Population category of the Mauritian Constitution. According to Thomas Hylland Eriksen, the main switch from Indianness as identity to religion among Muslims took place in the 1990s. In “Hybrid Reflexivity: A Study of Identity-Construction in the Mauritian Muslim from an Audience Study of Her Relation to Contemporary Bollywood Film”, I argue that :

In Mauritius and across communities, a linguistic shift accompanies such a perceptual shift, the slippage of the signified to the categorical word “Indian”, which, in addition to meaning “an Indian national” is the word used to refer to a Hindu, specifically one originating from Northern India [...]. In this context, the more-or-less transnationally isolated Mauritian Muslim community’s strategy of cultural inscription is increasingly Islamic. For although by and large of Indian origin, Mauritian Muslims have increasingly (since the 1940s) constructed their identity in terms of a constantly performed *différance* from the Hindu majority (also of Indian origin) in addition to a more “obvious” *différance* from other communities. (151)

In the 2000 Mauritian Population Census, the function of plausible ancestral languages (Urdu and Arabic) marking identity for the 196,240 Muslims came to as low as 50,000<sup>5</sup>. This is even more remarkable, since it is quite unique among the other communities in Mauritius, where association with an ancestral language or another is “predictable”. In common with many other cultural identities in Mauritius, and even more generally, in the Indian Ocean, Mauritian Muslims, have, in that space of novelty and reinvention, after a manner of speaking, a short memory of identity, or, to put the same differently, a fluid capacity for a radical and ephemeral, rewriting of identity. Globalisation as context is what allows for this capacity for quick re-adaptation, given that the human is phenomenologically “in” the world in much the way water is in a glass, distorted by

---

<sup>4</sup> <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/mp.html>  
[last accessed on 26.04.11 at 22.10 Mauritius Standard Time]

<sup>5</sup> Population Census Mauritius (Night of 2-3 July 2000), Central Statistical Office, Ministry of Economic Development, Productivity and Regional Development, Republic of Mauritius:  
<http://www.gov.mu/portal/sites/ncb/cso/report/hpcen00/Demogra/foreisla.htm> - online,  
last accessed 02 June 2011 at 22.20 – Mauritius Standard Time).

the container, one is necessarily implicated in the world (Mulhall 40). Myth is ultimately always about origin, semantically and therefore ontologically, and it is completely implicated in its world.

Perhaps in the Mauritian Muslim this fluidity is more evident than in many other identities since its self-definition hinges on the cusp between race and religion that any reading of ancestry originates more traceably as the result of choice, whether free or directed. The seams of a construction that is true for every identity is more apparent. Every identity is hybrid. But, as with every myth, the origin is variously shrouded in mystery (Barthes). In fact, Indian Ocean identities are definable in a ready-to-hand manner, not by land but an ocean. The Indian Ocean has been central geopolitically through its history as one of the earliest forms of globalisation, and has been –with a few exceptions– a composite repository of various other more “anchored” identities. Indian Ocean identities have consequently tended to inhabit the fluid multiplicity of a marine identity somewhat felicitously –the result of a similar if disparate history.

Individual, Community, National, and Regional histories have now been largely overwritten (though not truly replaced) by new virtual communities. Current new “posthuman” technologies of communication (see Rodowick for instance) have re-mapped the world, for instance into more virtual, para-geographical transnational entities, such as into communities of Hollywood watchers and Bollywood watchers, although these identities are also dependent upon national and individual histories. The phenomenon of Mauritian Muslim consumption of Bollywood carries a correspondingly intricate *mise-en-abyme* of hybridities. It reflects the Mauritian Muslim identity: both as a reflection of the older ethnic identity and the new (Indian; Muslim) and each recycled as trace of the other; the regional Indian Ocean space of fluidity; a virtual global world of hybrid possibilities.

What one watches thus becomes a reflection of what one is. The myth of the courtesan hides the historical fact of bringing “tranquillity” to the Muslim, whose reception changes as the context of the Mauritian Muslim changes within the ethnic-ideological map of Mauritius in constant flux. Bollywood itself is never a fixed text. The gesture is multi-layered and complex but is accommodated by the “contradictions” and dimensions that cohabit within the body of the courtesan, fully open to accommodating the ontic undecidability of the mythopoeic, while maintaining the bourgeois ideals of purity. Beyond being something that the Muslim is “making do with”, beyond being what is available, the Bollywood text (like any other text of popular art) offers an intuitive preference for “tranquillity”, as Heidegger describes it (222 *et al.*). Preference implies choice and the choice for the Mauritian Muslim, especially as a minority, is reduced, in effect, to Hollywood or Bollywood, in both of which, the Muslim figures mostly as incidental characters, are looked at as objects, not

as subjects. Unlike Hollywood, Bollywood boasts of an existing historical repertoire of stock characters, as well as an ethico-ideological structure that mirrors Muslim bourgeois mores (for e.g a displacement of direct sexual desire).

To Vijay Mishra, "This figure of the "Muslim courtesan" remains pivotal to the Bollywood conception of the heroine but also suggestively points to the once central and marginalised Muslim in Bollywood" (Mishra 16). The courtesan, after being a staple of Bollywood cinema from the first (the second ever film, in 1919) up to the 1980s, persists even in modern plots and contemporary "deconstructive" movies like *Saawariya* (2007), in an otherwise very Western-style story and setting<sup>6</sup>. In films like *Bunty aur Babli* (2005), which is an Indian retelling of the mythical criminal couple Bonnie and Clyde, from a strictly narratological standpoint, the scene of the courtesan's song *Kajra re* is irrelevant to the nucleus of the main text<sup>7</sup>: typically the game of her complaint is centred on looking and being looked at. Its function lies elsewhere: for instance, in the performance of Muslim identity in Bollywood. Strikingly, in a Bollywood industry where characters are almost inevitably Hindu, the courtesan is almost always Muslim: she certainly inhabits a world that identifiably is. She remains the only consistent Muslim character to offset the figure of the Muslim terrorist of post 1990s Bollywood. For, in opposition to the terrorist's hypermasculinity, the womb-like closedness of her world makes her a hyperfeminine counterfoil of Muslim presence in Bollywood. She signals nostalgia for Muslim grandeur but as an active counterpoint to the image of the terrorist. She becomes a myth of origin for diasporic Mauritian Muslims.

Further, situated between Hollywood and Bollywood, between "Little India" and "Creole Identity" (Eisenlohr 2006) the Mauritian Muslim and the courtesan inhabit a similar space of in-betweenness and looked-at-ness which the lifeworld (as *Lebenswelt*) of the film as equipment (as existential extension of the selfhood) and myth-construction, there is a contour-line that runs from encoders (directors, society) to decoders (spectators, society). Yet, like an ocean, under the smooth surface of being, the semantics of watching and identification ebb and flow. It is mediated by time<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Based on Fyodor Dostoevsky's "White Nights", the film's narrator is a courtesan.

<sup>7</sup> Whereas the film received almost no major awards, the courtesan's song earned singer Alisha Chinai the 2005 Filmfare Best Female Playback Award and the 2005 Bollywood Movie Award - Best Playback Female Singer.

<sup>8</sup> Part of the research for this article was made possible thanks to the *Universitat Autònoma de Barcelona*, Q 0818002 H.

## Bibliography

- Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, Monthly Review Press, 1972.
- Anderson, Benedict, "Memory and Forgetting" in *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso, 2006 [1983] p. 187-206.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, trans. Annette Lavers, London, Paladin, 1972.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- Bhabha, Homi, *Location of Culture*, London, Routledge, 1995.
- Csapo, Éric, *Theories of Mythology*, Malden (MA, USA), Oxford (UK), Victoria (Australia), Blackwell, 2005.
- Du Perron, Lalita, *Hindi Poetry in a Musical Genre. Thumri Lyrics*, Oxford, New York, Routledge, 2007.
- Eisenlohr, Patrick, *Little India: Diaspora, Time and Ethnolinguistic Belonging in Hindu Mauritius*. Berkeley, University of California Press, 2006.
- Eriksen, Thomas Hylland, *Common Denominators – Ethnicity, Nationbuilding and Compromise in Mauritius*, Oxford, Berg, 1998.
- Freud, Sigmund, "Psychopathic Characters on the Stage" (1942 [1905 or 1906]), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, volume VII (1901-1905): *A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*, 303-310, 1906.
- Geetha, J., "Bollywood Ending", *Sight & Sound*, 13, 2003, p. 30-32.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*, trans. Joan Stambaugh, Albany, State University of New York Press, 1996.
- Husserl, Edmund. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Philosophy*, [1936/54], trans. Carr, D. Evanston, Northwestern University Press, 1970, p. 108-109.
- Issur, Rajcoomaree, "Superposition de mythes : Grand Bassin / Pari Talao / Ganga Talao", paper presented at International Conference, *Écrire dans l'océan Indien : silences, censures, oublis*, University of Mauritius, March 2004.
- Khoyratty, Farhad , "Hybrid Reflexivity: A Study of Identity-Construction in the Mauritian Muslim from an Audience Study of Her Relation to Contemporary Bollywood Film" in *INDICITIES/INDICES/INDÍCIOS Hybridations problématiques dans les littératures de l'océan Indien*, Mar Garcia, Felicity Hand, Nazir Can (eds.), Marseille, France, Ed. K'A., 2010, p.145-164.
- Mishra, Vijay, *Bollywood Cinema: Temples of Desire*, London, Routledge, 2002.
- Mulhall, Stephen, *Heidegger and Being and Time*, Tim Crane and Jonathan Wolff (eds.), London, New York, Routledge Philosophy Guidebooks, 1996.
- Pattanaik, Devdutt, *The Man Who was a Woman and other Queer Tales of Hindu Lore*, London, Routledge, 2001.

Piettre, M., *Au Commencement était le Mythe (Genèse et Jeunesse du Mythe)*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 9 as transl. by Deborah Brown Kazazis and Vassilis Vitsaxis. Boston (Massachusetts), Somerset Hall Press, 2006.

Rodowick, David Norman, *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Duke University Press, 2001.

*The Telegraph*, "US tried to recruit Bollywood to stop British Muslims being radicalized" by Dean Nelson 15 December, 2010.

Toorawa, Shawkat, "Imagined territories: Pre-Dutch History of the South-West Indian Ocean", in *Globalisation and the South-West Indian Ocean*, Sandra J. T. Evers and Vinesh Y. Hookoomsing (eds.), p. 31-39.

## **Filmography**

*Bunty Aur Babli*, 2005. [Film] Directed by Shaad Ali. India: Yash Raj Films.

*Chandni Bar*, 2001. [Film] Directed by Madhur Bhandarkar. India: Shlok Films.

*Devdas*, 1955. [Film] Directed by Bimal Roy. India: Bimal Roy Productions.

*Devdas*, 2002. [Film] Directed by Sanjay Leela Bhansali. India: Mega Bollywood.

*Dostana*, 2008. [Film] Directed by Tarun Mansukhani. India: Dharma Productions.

*Pakeezah*, 1972. [Film] Directed by Kamal Amrohi. India: Mahal Pictures Pvt. Ltd.

*Saawariya*, 2007. [Film] Directed by Sanjay Leela Bhansali. India: SPE Films.





## Littérature-Monde : entre Hybris et Hybridité

*Annabelle Marie et Jean-Louis Cornille  
University of Cape Town*

**Résumé :** Parmi les romans qu'a écrit Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse* n'est certainement pas celui qui a reçu le plus d'attention : c'est pourtant celui qui, à première vue, semble construit de la façon la plus pure, la plus simple aussi : on y voit un nombre réduit de personnages lancés sur une trajectoire unique – un esclave qui s'enfuit dans la forêt et que poursuivent le Maître et son chien. Mais la simplicité de l'histoire (qui paraît relever plus du conte que du roman) est brouillée par l'exubérance forcenée du style et le souci constant de l'allégorie : on devine, sous le caractère extrêmement dense du récit de l'esclave, toute une réflexion sur la trajectoire de l'écrivain lui-même. Celui-ci, en outre, ajoute à son dire un « entre-dire » emprunté à l'un des auteurs antillais qui l'a le plus fortement marqué, Edouard Glissant. Le récit se compose ainsi de diverses couches qui se superposent et qui finissent par obscurcir le motif : le lecteur à son tour s'enfonce dans une forêt de signes d'où il n'est pas certain qu'il parvienne à s'extraire.

Parmi les romans qu'a écrit Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le Molosse* n'est certainement pas celui qui a reçu le plus d'attention : c'est pourtant celui qui, à première vue, semble construit de la façon la plus pure, la plus simple aussi : on y voit un nombre réduit de personnages lancés sur une trajectoire unique – un esclave qui s'enfuit dans la forêt et que poursuivent le Maître et son chien. Mais la simplicité de l'histoire est brouillée par l'exubérance forcenée du style et le souci constant de l'allégorie : on devine, sous le caractère extrêmement dense du récit de l'esclave, toute une réflexion sur la trajectoire de l'écrivain lui-même. Celui-ci, en outre, ajoute à son dire un « entre-dire » emprunté à l'auteur antillais qui l'a le plus fortement marqué, Edouard Glissant. Le récit se compose ainsi de diverses couches qui se superposent et qui finissent par obscurcir le motif : le lecteur à son tour s'enfonce dans une

forêt de signes d'où il n'est pas certain qu'il parvienne à s'extraire. Dans de telles circonstances, on comprend qu'une œuvre d'une densité aussi impénétrable que semble l'être *L'Esclave vieil homme et le Molosse* ne nous soit parvenue qu'accompagnée d'un geste théorique : *Écrire en Pays dominé*, un essai dans lequel l'auteur retrace sa formation littéraire. Ces deux livres paraissent au même moment, en 1997 – un curieux jumelage qui n'a cependant rien d'accidentel. Malgré le registre très différent dans lequel Patrick Chamoiseau s'y s'exprime, ces ouvrages semblent parler d'une même chose. Dans le rapprochement de ces textes, on peut espérer que l'un des deux finisse par éclairer l'autre.

Commençons par évoquer l'essai théorique. Que nous raconte *Écrire en Pays dominé* ? L'auteur nous dévoile dans les moindres détails comment il a appris à écrire : c'est apparemment pour lui source d'un émerveillement sans cesse renouvelé que ce retraçage de ses origines littéraires (il l'avait déjà fait dans *Chemin-d'école*). *Écrire en Pays dominé* est parsemé de brefs hommages rendus à d'illustres auteurs dont les ouvrages ont suffisamment marqué Chamoiseau pour qu'il les évoque sous cette rubrique affective : « Sentimenthèque ». Près de trois cents noms, parmi lesquels ceux de Glissant, Césaire et Segalen reviennent régulièrement. Voilà donc ses os, ses reliques à lui. Sa pierre, aussi, qu'il appelle Pierre-Monde, ou encore l'unité non-totalisable du Tout-Divers inscrit au plus profond de lui. Écrivain né trop tard, venant après des auteurs aussi monumentaux que Césaire ou Glissant, Chamoiseau donne l'impression d'être un auteur écrasé par le poids des influences, intériorisant cette angoisse au point de la rendre palpable. Auteur symboliquement endetté, littéralement embourbé dans la reconnaissance, il ne cesse de repayer scrupuleusement ses dettes : sa propre reconnaissance ne s'obtient, dirait-on, qu'à travers celle des autres. Comment faire césure ? Glisser par-dessus Glissant ? Rendre à Césaire ce qui appartient à Césaire ? Chamoiseau, qui n'en est pourtant pas à son premier livre, ne cesse, en allant de l'avant, de se retourner en arrière, l'œil vissé dans le rétroviseur à force de rendre hommage. Il se dit lui-même « à la fois exalté et accablé par ce tout déjà écrit et déjà dit » (1997b, 308). La première phrase du livre donne d'emblée le ton :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? [...]. Qu'ont, littératures, prévu pour toi ? Qu'ont-elles sédimenté au fil du temps pour toi qui suffoques sous cette modernité coloniale ? (1997b, 17).

Chamoiseau parle ici de lui-même, de ses congénères aussi : de ceux qui écrivent en pays dominé, en pays autrefois colonisé, sous le joug de la métropole. Mais la proposition est singulièrement universelle : tout écrivain qui débute ne commence-t-il pas par écrire en pays dominé, en territoire conquis par d'autres ? La littérature est un « champ de bataille » (1997b, 21), dit encore Chamoiseau, où il s'agit de faire entendre « l'unique

hurlement » qui est en soi (1997b, 19). Ces premiers écrits, sur ce plan, le laissent insatisfait : « Cette chose m'appartenait tout à la fois et n'était pas de moi » (1997b, 69). Une parole qui ne lui revient pas, telle est donc l'origine inassignable de son dire. Ensuite vient le besoin sans cesse croissant de rendre sienne cette voix, en déviant de celle des autres. Malgré ses revendications politiques et son militantisme créole, la position de l'auteur francophone émergent ne diffère guère de la posture dans laquelle se retrouve tout écrivain débutant français depuis l'époque romantique. On écrit toujours en position dominée, dans le but de secouer un joug, de se défaire de ses chaînes textuelles. L'imaginaire de la révolte littéraire créole paraît, autrement dit, soigneusement calqué sur le modèle de la mélancolie occidentale : plus complexe, il n'en est pas moins étrangement semblable. L'auteur antillais est seulement affligé d'un handicap supplémentaire et sa révolte contre le Maître peut dès lors apparaître comme la simple variante d'un combat plus général que la plupart des écrivains s'engage à mener à l'encontre de ceux qui les précèdent. Bref, tout roman est marron. Et ajoutons : marron rattrapé par le chien du Maître lancé à ses trousses.

Que reste-t-il à écrire ? Tout n'a-t-il pas été dit ? Que reste-t-il à écrire pour moi ? Ce petit lot de questions que tout auteur débutant affronte trahit ce qu'Harold Bloom a appelé fameusement « l'angoisse de l'influence ». À cet angoissant questionnement, la littérature existante répond par une double exigence contradictoire : sois comme moi, mais sois autre. La façon dont le poète parvient à sortir de cette impasse repose invariablement sur ce que Bloom appelle une « mé-lecture » du précurseur : afin de ne pas sombrer dans la répétition simple, il donnera de l'œuvre qui le précède une interprétation légèrement faussée, une traduction légèrement décalée qui lui permettra de loger sa propre parole. À cette fin, de petites mutations sont à sa disposition, qu'on appelle figures de style : c'est par l'hyperbole, l'exagération systématique, que Chamoiseau s'écartera le plus manifestement de ses devanciers. C'est du moins la thèse défendue par François Lagarde qui, dans un remarquable article consacré à l'écriture merveilleuse chez Chamoiseau, va néanmoins chercher la cause profonde de ce besoin d'amplification hors du champ institutionnel de la littérature : une source non écrite et profondément anonyme serait à l'origine des œuvres de Chamoiseau ; l'auteur écrivait dans le regret d'une tradition orale en train de mourir, dans le but manifeste de ranimer ce qui peut en être sauvé. Voici la situation de base. L'auteur écrit écartelé : il s'exprime en français tout en pensant « créole ». À cette situation de diglossie initiale entre un créole maternel et un français scolaire vient s'ajouter que la première langue relève de la culture orale, l'autre, qui s'y surimpose, de la culture écrite. Il y a en plus retour de la seconde sur la première, puisque le narrateur cherche à retranscrire, non sans perte, la parole du conteur en un français ainsi métissé. Déjà, si Chamoiseau enfant s'est mis à recourir aux livres, c'est que la parole des conteurs était sur le point de finir : « Ces

premières écritures sont des amplifications de lectures », rappelle Lagarde (171). Et si l'auteur amplifie, c'est en vue de contrer cette perte d'oralité qu'entraîne la traduction en écrit d'un dire originel. Cette perte, il la contre en forçant sur le style : « l'écriture est un drame que la merveille du style compense » (159), affirme encore Lagarde. Cette nostalgie de la parole se marque dans l'écrit par le rythme, d'abord ; par les sonorités ensuite ; par la créolisation enfin. Car il s'agit pour Chamoiseau d'effacer dans l'écriture tout ce qui la rattache encore à l'ancien appareil de domination. Il écrit contre l'écriture, en d'autres mots : celle-ci est à ce point chargée de valeurs coloniales qu'il n'est pas sûr de pouvoir l'enchanter à nouveau. L'écriture est donc cause d'angoisse, elle est violence et contrainte, en particulier lorsqu'elle se fait transcription réductrice de la parole d'antan. Avec la mort du conteur, il ne lui reste que cette seule solution : en garder la « trace de survie » dans de l'écrit bâtard, en écrivant autrement, dans un écart lexical et syntaxique maximal, en renversant les limites ou les repoussant, jusqu'à leur destruction : c'est ce qui se produit dans *L'Esclave vieil homme et le Molosse*. Les figures de style et les parures rhétoriques abondent donc : mais que cachent-elles au juste ? Par-delà la perte d'oralité, n'y a-t-il pas autre chose qui se joue ? Peut-on réellement expliquer cette écriture émerveillée par le simple raccord entre conteur et auteur qu'elle chercherait à effectuer en rétablissant une lignée narrative que l'histoire a coupée ?

Profondément citationnelle, l'écriture de Chamoiseau serait la réécriture, dans la langue d'un autre, d'une parole à soi perdue ; mais en devenant réécriture, elle réécrit aussi du même coup l'autre de la parole, la voix du Maître qui n'est jamais loin. En faisant œuvre de transmission, l'écrivain antillais prolonge certainement l'existence d'une parole menacée par la disparition des derniers conteurs, mû qu'il est par le profond désir d'un retour à une origine perdue. Mais qui dira où s'arrête une origine ? En faisant revenir la mémoire parlée au moyen d'une langue française qui n'en a pas le moindre souvenir, c'est aussi la mémoire du français qu'on réactualise. On ne peut faire revivre la parole perdue dans de l'écrit sans en même temps ressusciter la mémoire profonde de cette langue dans laquelle on écrit. Ce paradoxe surgit dans toute sa force au détour d'une métaphore particulièrement déplacée sous la plume de Chamoiseau – et qui prend dès lors valeur de lapsus – lorsque l'une des protagonistes de *Texaco* dit au sujet de la mémoire créole héritée de son père : « J'étais raccrochée à cette cathédrale que je sauvais en moi et perdais du même coup » (Lagarde 171). Le narrateur lui-même renchérit un peu plus tard en déplorant qu'il ne sait comment faire pour conserver « cette cathédrale que la mort a brisée ». Mal choisie, l'image n'en est pas moins symptomatique : la parole créole est mangrove, elle est île ou forêt, ou masse rocheuse, mais en aucun cas elle ne saurait être gothique ou romane. Parler du créole comme d'une cathédrale équivaut donc à l'enfermer, sous verre, dans une architecture

occidentale. En appliquant cette image au parler créole, Chamoiseau dévoile à quel point sa langue reste hantée par le désir d'un français hautement culturel.

Cette tendance, Lagarde la perçoit pourtant, sans peut-être aller jusqu'au bout du raisonnement. En s'efforçant de renouer avec ses origines, Chamoiseau tombe dans un autre travers. Il « littérarise » à outrance afin de recréer un semblant d'ancienne parole. L'exagération hyperbolique règne en maître et l'auteur semble parcourir « les cases de la rhétorique qu'il faut remplir le plus possible pour faire de la littérature française », dit encore Lagarde (2001, 176). Chamoiseau ne fait ici qu'exploiter une tendance inhérente à la littérature : c'est le propre de la littérature que d'accentuer la différence, de la forcer, de la pousser jusqu'aux limites en exagérant son dire. Lagarde voit cependant un risque dans cette tendance : celui de tomber dans le rococo, à force d'amplifier et de dévier, au point d'en devenir « décadent ». Écrit « dans un langage plus français que métissé » (Lagarde 176), qui rappelle celui que parlaient les Maîtres, *L'Esclave vieil homme et le Molosse* renchérit sur des procédés mis en œuvre avec plus de retenue dans les romans précédents. Le romancier cette fois « use et abuse des marques de la merveille, ou d'une littéarité baroque » (Lagarde 178). Comment expliquer que l'écriture, dans ce roman, ait pris une telle tournure, plus excessive encore que dans les autres ? Voici notre hypothèse, qui ne cherche pas à annuler celle de François Lagarde, mais tout au plus à s'y superposer : Chamoiseau écrit dans un double écart ; écart par rapport à la parole du conteur, qu'il tente de raviver ; mais écart aussi par rapport au texte occidental auquel il ne peut échapper complètement et qui ne cesse ainsi de hanter son écriture.

Cette coprésence de deux origines aussi dissemblables est allégorisée dans le texte par l'apparition du chien : il assure le lien entre le Maître et l'esclave, l'Occident et ses colonies. Hybride, il incarne la fusion monstrueuse et violente entre deux cultures qui s'excluent. Le nom dont on le désigne réalise d'ailleurs l'osmose impossible et brouillée de ses parties contradictoires : « molosse ». Profondément ambivalent, il est à la fois « l'âme désemparée du Maître » et « le double souffrant de l'esclave » (Chamoiseau 1997a, 51). Une étrange fascination mutuelle se développe d'ailleurs entre l'esclave et lui : ils ne cessent de se surveiller mutuellement. Mais qui est au juste ce molosse ? Importé de France, ce n'est pas un chien créole. Transporté jusqu'à l'île à bord d'un navire, ce monstre avait, dit le texte, le regard des marins, mais aussi celui des hommes enchaînés dans la cale dont il avait partagé le sort. De plus, il change de couleur : blanc sur le bateau, maté d'un peu de noir, il devient noir sur l'île, tâché d'un peu de blanc. Métissé, il est le sosie de sa victime. On ne sait trop à la fin quelle couleur lui assigner :

Sur l'Habitation, on le vit noir, luisant jusqu'au bleu lunaire, avec quelques taches blanches qui évoluaient peut-être. Mais [...] les esclaves qu'il avait rattrapés l'avaient vu parfois rouge, ou bleu-vert, ou encore habité des vigueurs orangées d'un cœur de flamme vivant (Chamoiseau 1997a, 35).

Agent du Maître, il a pour fonction d'empêcher toute transgression, tout écart, y compris dans la langue. Lâché à la poursuite du silencieux vieillard, c'est-à-dire du créole, il est lui-même à la fois le « mot » et l'« os », chair muette et moelle substantifique : « Le monstre qui poursuit, et rattrape, l'esclave échappé, c'est l'écriture française » (2001, 178), conclut Lagarde, qui ne croit pas si bien dire. Car le molosse rattrapant l'esclave, c'est du même coup, la « langue » française qui finit par rattraper le parler créole – non pas pour l'engloutir, étrangement, mais, en un surprenant renversement, pour lui témoigner admiration, affection et respect. C'est le sens du tableau final. Au bout de sa fuite, une pierre énorme entravant sa marche, l'esclave ne cherche plus à se défendre, et laisse venir à lui le molosse :

Le monstre s'approcha encore de l'être et, sans trop savoir pourquoi, avec la conviction dont il était capable, se mit à le lécher. Il ne léchait pas du sang, ou de la chair, ou de la sueur de chair. Il ne prenait pièce goût. Il léchait. C'était l'unique geste qui lui était donné (Chamoiseau 1997a, 137).

C'est bien d'un coup de « langue » que l'un signifie à l'autre, sur le point de mourir, qu'il lui fait bon accueil. La « littérature » reçoit l'« oraliture ». L'auteur lui-même conclut : « Nous sommes tous, comme mon vieux-bougre en fuite, poursuivis par un monstre » (Chamoiseau, 1997a, 146). On n'écrit qu'avec un molosse lancé à ses trousses : dans l'espoir de lui échapper, tout en sachant bien qu'il nous rattrapera pour finir. Si la langue créole, comme le soutient Chamoiseau, est une « langue-chienne » (1997b, 288), c'est qu'elle se définit dans l'accouplement à la langue-chien, à la langue mâle du Maître. Le combat avec le molosse est bien duel, lutte avec la langue française écrite : sans cesse se retournant, sur le point d'être happé, avalé, broyé par elle ; et finalement reconnu, admis par elle, d'un coup de langue, qui la modifie en retour. Tâchons à présent de voir si cette hypothèse tient devant le texte.

Que raconte *L'Esclave vieil homme et le Molosse* ? C'est, nous l'avons dit, l'histoire allégorique d'une impossible fuite en avant d'un vieil esclave que traque un chien presque aussi noir que lui, sur une île sans issue, dans laquelle on ne peut que s'enfoncer. Au départ, c'est un simple dé clic, une « décharge », qui met en branle le personnage : celui-ci ne cherche pas à marronner, mais à « aller », simplement. Sa fuite est le premier signe de désobéissance dans une vie anonyme qui s'est déroulée jusque-là sous une apparence de servilité exemplaire ; aussi sa disparition surprend-elle tout le monde, et non le moins le Maître. Le cas tel qu'il nous est narré est loin de

se conformer à l'habituel canevas de semblables fugues d'esclave. La littérature antillaise a souvent donné du marronnage une vision fortement teintée de romantisme, en exagérant son importance. Comme le rappelle Lorna Milne dans un article consacré au même roman de Chamoiseau, celui-ci s'est toujours tenu à l'écart de cette tendance à l'exagération, dans la mesure où le marronnage n'a jamais permis, à ses yeux, l'accès à une véritable liberté. À la différence de nombreux auteurs antillais, l'auteur n'a jamais cherché à glorifier la révolte des marrons : alors que la Négritude, comme il l'observe lui-même, « a exalté les héroïsmes du Nègre marron » (Chamoiseau 1997b, 157), on ne trouve rien de tel chez lui. À l'opposé de Glissant, par exemple, Chamoiseau choisit de mettre en scène un esclave qui ne s'enfuit ni vers la mer, ni vers les hauteurs des mornes : il s'enfonce dans l'île pour s'embourber dans la forêt, située en bas des plantations. Sa course haletante, qui est aussi une quête de l'origine, le mène vers une autre île sous l'île parcourue : celle qu'habitaient autrefois les amérindiens des Caraïbes. De plus, ce n'est pas un esclave marron que l'auteur met en scène, mais un esclave déjà vieux, qui a mené jusqu'alors une vie exemplaire et discrète au point d'en être devenu anonyme. D'ailleurs, il ne marronne pas vraiment : sa course à travers bois relève d'un duel, d'un défi lancé au redoutable chien, plutôt que d'une fuite.

Si cette course est narrée de façon extrêmement poétique, c'est aussi qu'elle est pour le moins allégorique. La forêt à la végétation extrêmement dense que l'esclave traverse aveuglément s'organise en un espace de régression quasiment utérin, qui invite à un retour vers une origine édenique de l'île : c'est un « Ventre-maman » (Chamoiseau 1997a, 105). Dans son étude, Lorna Milne distingue quatre étapes dans cette fuite, qui est aussi quête et retour vers l'origine. Une première où l'homme erre dans l'obscurité, les yeux bandés ; une seconde où il émerge vers plus de clarté, le jour s'étant levé, lui-même s'étant défait de son bandeau. On assiste ainsi à une sorte de renaissance du personnage, un passage vers la conscience qui est conscience de soi, en suivant un développement typique des grandes cosmogonies mythologiques : une renaissance dont la source boueuse dans laquelle il s'enlise et d'où il parvient à se dégager est le signe principal. En une troisième phase, il se ressaisit, se virilise au point de devenir guerrier, prêt à revenir sur ses pas et à affronter le molosse. Mais dans une ultime phase, sur le point de mourir, il en vient à accepter son sort : en une dernière transformation, il attend, serein, couché à même un rocher comme sur une pierre sacrificielle, l'arrivée du chien – ce molosse dont Lorna Milne ne parle guère et qui trouvera à se métamorphoser à son tour, de même que son Maître d'ailleurs. De l'errance initiale jusqu'à la découverte de la pierre primordiale, la traversée de la forêt accomplit à tous les niveaux une profonde modification, marquée par le rejet de l'ancienne identité servile et la découverte d'une nouvelle identité, à la fois collective et individuelle.

Sur ce plan de la mutation, il y a un moment curieux, tout à fait saisissant, dans le livre : c'est lorsqu'on passe d'un récit à la troisième personne à une narration à la première. Voici ce passage qui coïncide avec la renaissance déjà signalée de l'esclave enfui. Toujours poursuivi par le molosse, l'homme vient de s'enliser dans les eaux marécageuses d'une « de ces vieilles sources qui nourrissaient les bois-profonds » (Chamoiseau 1997a, 85) ; mais parvenu à se hisser à une liane, il revient à la vie après une immersion complète : « Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarquillai les yeux pour mieux voir et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je » (Chamoiseau 1997a, 89). La transition d'une forme grammaticale à l'autre à l'intérieur d'une même phrase produit comme une distorsion interne. Nous sommes ici au milieu du livre, très exactement à mi-chemin de son parcours. Si l'on passe ainsi, en une transition aussi abrupte que troublante, d'un récit à la troisième personne à une narration menée à la première, c'est sans doute que l'esclave est devenu pleinement sujet, et trouve enfin à dire « je » : nous sommes invités à comprendre qu'une profonde transformation s'est produite dans sa conscience. Mais l'apparition de ce « je » sème en même temps la confusion, comme le remarque Lorna Milne : il entre forcément en concurrence avec le « je » du narrateur principal (en l'occurrence avec Chamoiseau). Un tel rapprochement entre les deux « Je », celui de l'auteur et celui de l'esclave, nous invite à lire cette histoire comme une allégorie de l'écriture – et cela d'autant plus que cette œuvre paraît doublée d'un essai dans lequel l'auteur retrace précisément sa naissance à l'écriture. La longue fuite à travers bois de l'esclave est, en réalité, une métaphore pour la difficile naissance à l'écriture de Chamoiseau, racontée sur deux modes concurrents – l'un fictionnel et transposé, l'autre autobiographique.

On retrouve d'ailleurs les mêmes personnages principaux dans l'un et l'autre texte. Lorna Milne insiste longuement sur la brève phase guerrière à travers laquelle passe le vieil homme esclave : armé d'un bâton, il s'en retourne affronter le chien, à son tour embourbé dans la source qui fait renaître. Dans l'ouvrage parallèle, *Écrire en Pays dominé*, cette image d'un vieillard combattif donnera naissance à la voix du « vieux guerrier » qui à intervalles réguliers entame avec le narrateur tout un dialogue. Sans doute L. Milne a-t-elle tout à fait raison de voir dans cette attitude guerrière de l'esclave un écho des prises de positions viriles de la Négritude. Et c'est à juste titre qu'elle fait le rapprochement entre le passage où l'esclave s'extirpe de la source boueuse et un passage tout à fait similaire dans *Lettres créoles* qui se rapporte à Césaire :

il trouve d'inattendus réveils en marronnages et en révoltes... En lui-même commence une spirale de fin de monde. Il descend, descend, se laisse engloutir au plus profond de ce « trou noir », puis en un puissant sursaut, le voici qui remonte (Milne 77).



Le passage par la source ne serait en d'autres mots qu'une étape dans le développement de l'auteur lui-même, et correspondrait à la période militante du jeune Chamoiseau : la « source » dont le texte cherche à s'extraire aurait alors pour nom « Césaire ». En général, on s'accorde à dire que la lutte intertextuelle chez Chamoiseau se limite à un dialogue avec une poignée d'auteurs antillais : Césaire, Glissant, surtout. En raison de son militantisme créole, l'auteur éviterait d'inviter à sa table d'écriture les auteurs français. Pourtant, on trouve dans *Chemin-d'école* (1994), l'esquisse d'un dialogue avec de grandes œuvres du canon français – sous prétexte, il est vrai, qu'on y met en scène l'apprentissage du français dans une classe de petits créolophones. Il s'agirait donc d'une parodie de la parole du Maître. Cependant, on ne peut s'empêcher de ressentir, en lisant *L'Esclave vieil homme et le molosse*, une impression de déjà-vu que n'expliquent ni « l'entre-dire » glissantien que signale Chamoiseau en fin de son livre (des extraits cités de *L'Intention poétique* et de *La Folie Celat*), ni les obscures allusions à Césaire. Si un auteur nous montre aussi ouvertement ses sources, ce peut être pour éviter que nous allions en chercher d'autres. La source qu'un auteur nous désigne ouvertement sert souvent à en masquer une autre, plus fondamentale, qu'il préfère nous cacher. Et ce serait celle-là, la véritable source. Une source, dans ce cas-ci, tenue d'autant plus secrète qu'elle s'écoule en France.

Une île, un Maître, son chien, un esclave noir. Voilà les principaux ingrédients du petit livre de Chamoiseau. Une île ? Et sur cette île, un homme accompagné d'un autre qui le sert ? Un maître et son serviteur, l'un blanc, l'autre noir, placés en situation absolument isolée ? On a forcément déjà lu cela quelque part. N'est-ce pas sur ce canevas que s'était écrit le scénario archétypal du roman colonial ? Comment, en effet, ne pas songer à Robinson Crusoé et à son esclave, Vendredi ? Et surtout, par-delà le roman ancestral de Defoe (reconnu comme étant le texte fondateur d'un certain réalisme) et même par-delà toutes les robinsonnades auxquelles il a pu donner lieu, comment ne pas songer au roman plus récent de Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ? Paru en 1967, celui-ci a marqué un véritable tournant dans la façon de mettre en scène le tout-Autre, en inversant le mythe du seul fait de mettre à l'avant-plan Vendredi et d'en faire l'initiateur du Blanc échoué. Son Robinson fut le premier des « étonnants voyageurs » annoncés par Baudelaire, et institués depuis par Michel Le Bris. Dans ce sens, ce roman est aussi le premier d'une Littérature-monde à venir ; et ce n'est pas le moindre de ses mérites que d'avoir ouvert la littérature française à la question postcoloniale de l'Autre jusqu'alors abordé timidement. Tournier, qui songea à dédier son roman à tous les Vendredis que l'immigration d'Afrique rejette quotidiennement en Europe, fit au moins sur ce point œuvre de pionnier.

Cependant il n'est pas vrai que Tournier renie tout de l'ancien Robinson ; il le retourne, le met sens dessus dessous, l'invertit et le

pervertit, selon la formule qu'en donne Deleuze dans une préface qu'on ne peut plus détacher de l'œuvre en question. Comment dès lors encore refaire *Robinson*, après Tournier ? La question s'est posée à Chamoiseau : comment se réapproprier à son tour, après l'inversion que lui a fait subir Tournier, ce classique absolu du roman bourgeois, dans lequel Marthe Robert voyait, aux côtés du *Quichotte*, l'un des piliers de notre littérature ? À une époque où les écrits postcoloniaux étaient sagement confinés dans le ghetto de la francophonie, et donc peu visibles, la version qu'en donna Tournier constituait bien la première œuvre résolument postcoloniale en littérature française. C'est par rapport à cette situation particulière qu'il faut comprendre la décision de Chamoiseau de lui faire un sort, en donnant cette fois la parole à un Vendredi de son crû – sans la moindre volonté de parodie. Il est vrai que l'auteur antillais ne s'est jamais véritablement exprimé sur les mérites de ce livre. Mais il est quand même un endroit, sous sa plume, où figure le nom de Tournier. C'est dans *Écrire en Pays dominé*, justement, qui fut écrit d'un même souffle que *L'Esclave vieil homme et le Molosse*. Voici ces quelques lignes, des plus laconiques, placées vers la fin de l'ouvrage : « De Michel Tournier : L'Écrire-debout bien sûr, auprès des mythes, du Beau et du sacré, et le vertige révélateur en face de l'Autre... » (Chamoiseau 1997b, 292). L'allusion à *Vendredi*, comme figure du tout-Autre, est évidente, et l'hommage à l'auteur, inconditionnel. Daniel Defoe d'ailleurs y figure également, à l'autre bout du livre : « De Defoe : Faire mythe dans la légende même, le personnage prenant ta chair... ô enchanteur... » (Chamoiseau 1997b, 85). Placées ainsi en symétrie, ces deux œuvres semblent se regarder en chiens de faïence. Chamoiseau ne saurait les taire tout entier : ce sont ses colosses à lui, incontournables comme la pierre sur laquelle bute à la fin de l'histoire l'esclave vieil homme.

Nous ne nous intéresserons ici qu'à un seul passage afin d'étayer le recoupement que nous proposons : l'épisode central de la source boueuse dans laquelle s'enlise l'esclave enfui. Le mot crucial ici est évidemment « source » : source d'eau, certes. Mais aussi, bien sûr, « source » pris dans son sens figuré, de document original à partir duquel on se met à écrire. Ce mot apparaît d'ailleurs dès les premiers mots du récit. Bizarrement, il y est relié au geste de se « tourner », qui semble impliquer le nom de Tournier : « notre parole se tourne de ce côté-là, comme dans l'axe d'une source » (1997a, 18), écrit Chamoiseau. On ne saurait être plus explicite dans l'ordre de la discrétion. Lorsque l'auteur commence par affirmer cela ou qu'il définit son histoire comme étant racontée « en chants de langue créole, en jeux de langue française » pour « en suivre les emmêlements » (Chamoiseau 1997a, 18), il dit en même temps, indirectement, que cette source vers laquelle il se tourne, par-delà Césaire et Glissant, n'est autre que le roman de Tournier. Car cet épisode de l'immersion de l'esclave, on l'a déjà lu quelque part. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* contient en

effet un épisode tout à fait analogue, avec l'expérience que fait Robinson de la « souille » : « Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit. Seuls ses yeux, son nez et sa bouche affleuraient » (Tournier, 38). À quoi fait écho ce passage dans Chamoiseau :

La source [suscitait] un trouble de marécage [...]. Elle paraissait irradiée de charbon et de ciel, d'essences volatiles et de dépôts éteints, de racines anisées et de fleurs aux parfums angéliques [...]. Il but de cette splendeur qui déjà lui noyait les poumons (Chamoiseau 1997a, 86).

Et plus loin :

« Je voulus me vautrer dans cette terre d'où s'élevaient tant de forces [...]. Je me couvris d'humus puis de tuf ramené dessous mes ongles fousseurs. Mon corps découvrait l'appétit des racines, la solitude gourmande des vers-de-terre » (Chamoiseau 1997a, 91).

Tout poète risque, à un moment ou à un autre, de se noyer dans ses sources, mais sans cette immersion il n'y aurait pas de création. L'esclave vieil homme fuit dans l'angoisse d'un danger imminent, d'une menace qu'il prévoit (le chien étant la figuration de cette angoisse). Ses chutes et ses redressements successifs miment à vrai dire l'alternance des moments d'angoisse et de surassement de l'écrivain. C'est l'angoisse d'influence qui pousse Chamoiseau à narrer avec une telle luxuriance cette histoire d'une fuite ; celle-ci est d'autant plus investie de tropes qu'un tropisme naturel la tourne vers l'œuvre de Tournier. Cette influence inavouable, l'auteur la masquera donc en l'étouffant sous l'hyperbolisme de son style. François Lagarde a évoqué, non sans une certaine irritation, l'extrême densité de ce texte de Chamoiseau : l'auteur s'y fait plus baroque que jamais, au point de verser dans le rococo. Tel l'esclave qu'il met en scène, l'auteur aussi fraye sa trace. Son style est foisonnant à l'image de la forêt que son héros traverse. Phrases-lianes et mots-racines. Ce que cache cet espace extraordinairement touffu, ce qui se tient derrière ces forêts denses, c'est encore et toujours le livre de Tournier, sur lequel, malgré cette densité, on finit quand même par tomber comme sur une gigantesque pierre placée en travers de sa voie. Que fait Chamoiseau du texte de Tournier ? Il l'amplifie, l'augmente et le pare afin de mieux pouvoir s'en emparer ; il s'en écarte toujours plus, en donnant aux mots une certaine « tournure » qu'ils n'avaient pas. Son hyperbolisme, sa luxuriance verbale poussée un cran plus haut que de coutume, sont le produit de cet impérieux besoin de cacher la source sous une épaisse couche de verbes, une floraison d'adjectifs. En somme, ce que cherche l'auteur antillais, en dépit de tous ses désaveux, c'est encore et toujours à faire de la littérature française :

pour cela il lui faut réanimer le canon littéraire français, au moyen de n'importe quelle œuvre appartenant à cette tradition. En cela, son entreprise ne diffère en rien de l'auteur français, qui, lui aussi, doit réactiver ce même canon afin d'être reçu par ses pairs. Pour que celle-ci se fasse « littérature » française, il y faut mêler du texte français. Sans sa fusion avec celui-ci, le texte de Chamoiseau n'existerait tout simplement pas. Mais là encore, le geste est double : la relation ne s'opère pas en sens unique, mais repose sur un véritable échange. Car il s'agit en même temps d'arracher le roman de Tournier à une tradition euro-centrique dont il semble se détourner – afin de mieux le réinscrire dans le Tout-monde.

### Bibliographie

- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- Chamoiseau, Patrick, *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, Paris, Gallimard, 1997a.
- , *Écrire en Pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997b.
- Lagarde, François, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Études françaises*, 37, 2, 2001, p. 159-179.
- Milne, Lorna, « The *Marron* and the *Marqueur* : Physical Space and Imaginary Displacements in Patrick Chamoiseau's *L'esclave vieil homme et le molosse* », in Gallagher, M., *Ici-Là, Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, Rodopi, Amsterdam, 2003, p. 61-82.
- Tournier, Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1972.