La déconstruction de l'exotisme insulaire dans la littérature indianocéanique

Pascaline Bablee

▶ **To cite this version:**

Pascaline Bablee. La déconstruction de l'exotisme insulaire dans la littérature indianocéanique. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2016. Français. NNT : 2016BOR30009 . tel-01356856

HAL Id: tel-01356856
https://theses.hal.science/tel-01356856

Submitted on 26 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT

en

Littératures française, francophones, et comparée

La déconstruction de l'exotisme insulaire dans la littérature indianocéanique

Présentée et soutenue publiquement le 3 juin 2016 par

Pascaline BABLEE

Sous la direction de Mme Martine Mathieu-Job

Jury :

Mme Mounira Chatti, PR, Université Bordeaux Montaigne
M. Jean-Christophe Delmeule, PR, Université de Lille
M. Jean-Claude Carpanin Marimoutou, PR, Université de La Réunion
Mme Martine Mathieu-Job, PR émérite, Université Bordeaux Montaigne

*Aux **insulaires de patrie, de cœur et d'esprit…***

REMERCIEMENTS

La rédaction de cette thèse a surtout été un enrichissement personnel car j'ai beaucoup appris sur moi-même et sur les autres.

Au terme de ce cheminement individuel loin de mon île, je voudrais donc remercier chaleureusement :

Le Professeur Martine Mathieu-Job pour sa bienveillance, sa patience, sa disponibilité, son dévouement et son professionnalisme ; d'avoir été le phare dans la tempête, la boussole dans les moments de doute mais aussi la brise dynamisante pendant l'apaisement,

Mes parents et mes proches pour leur aide précieuse,

Ma seconde famille en France pour son soutien et son affection,

Ma moitié à qui je dois l'aboutissement de ce travail ; d'avoir toujours cru en moi et de m'avoir épaulée du début à la fin avec amour et pragmatisme.

La déconstruction de l’exotisme insulaire dans la littérature indianocéanique

Nous ne sommes vrais que dans notre propre histoire (…)

Édouard J. Maunick, *Anthologie Personnelle*, Actes Sud, Arles, 1989.

SOMMAIRE

DÉDICACES 1

REMERCIEMENTS 2

SOMMAIRE 5

INTRODUCTION 7

Partie I : STRATÉGIES DE RÉAPPROPRIATION 14

I.1 RETOURNEMENT DE LA VIOLENCE 15

I.1.1 L'imaginaire du récit d'aventure 16

I.1.2 Écrire la violence 20

I.2 REVIREMENT DES DISCOURS 41

I.2.1 Un paternalisme linguistique 42

I.2.2 L'écriture comme miroir de l'indianocéanité contemporaine ? 45

I.3 RENVERSEMENT DES REPRÉSENTATIONS DE L'INSULAIRE 66

I.3.1 La modulation d'un archétype 67

I.3.2 Portrait de l'Indianocéen 69

Partie II : DESCRIPTION ET INSCRIPTION : OBVERS ET REVERS DE L'INSULARITÉ 92

II.1 LE DÉCOR INSULAIRE 93

II.1.1 L'imagerie exotique 94

II.1.2 Traces et ruptures dans la littérature indianocéanique 100

II.2 ENTRE TERRE D'ASILE ET TERRE HOSTILE 121

II.2.1 L'édénisme insulaire 122

II.2.2 Une cohérence brisée 129

II.3 L'ÎLE DANS TOUTES SES DIMENSIONS 149

II.3.1 Le microcosme fantasmé 150

II.3.2 Les topographies insulaires : Entre mythe perpétué et réalité romancée **157**

Partie III : L'INSULARITÉ EN MOUVEMENT **175**

III.1 ÎLE/EXILS **176**

III.1.1 Édification d'un topos **177**

III.1.2 L'épreuve de la différence **181**

III.2 ENTRE FLUX ET REFLUX **202**

III.2.1 L'imaginaire marin **203**

III.2.2 L'isotopie marine indianocéanique **208**

III.3 L'ÎLE MONDIALISÉE **222**

III.3.1 L'archétype d'une quête **223**

III.3.2 Pour une insularité-monde **227**

CONCLUSION **244**

INDEX NOMINUM **249**

BIBLIOGRAPHIE **252**

ANNEXE **266**

INTRODUCTION

On compte approximativement deux siècles de productions littéraires dans le bassin indianocéanique[1]. Bien que l'écriture soit déjà présente chez le peuple Antaimoro installé sur la côte sud-est entre le XIII^{e} et le XVI^{e} siècle, c'est une presse datant de 1866 qui permet à la littérature malgache contemporaine de se développer au début du XX^{e} siècle avec des auteurs publiant dans des journaux, puis dans des recueils édités tels que Rabearivelo, Ranaivo, ou Rabemananjara entre autres. C'est néanmoins les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix qui marqueront « l'avènement d'une nouvelle et ample génération d'écrivains[2]». À la Réunion, une vie littéraire se développe véritablement vers le milieu du XIX^{e} siècle bien que l'imprimerie existe depuis 1792 et compte une toute première publication de Louis Héry en 1828 intitulée *Fables créoles*. Il faut attendre la seconde moitié du XX^{e} siècle (1951) pour voir apparaître une écriture vraiment originale avec le poète Jean Albany, et même les années soixante-dix pour qu'éclose le roman réunionnais avec des auteurs tels qu'Anne Cheynet, Axel Gauvin, Jean-François Sam-Long, Firmin Lacpatia, Daniel Honoré, etc. Sur l'île voisine, l'imprimerie s'installe dès 1768 suite à l'intervention de Pierre Poivre, mais c'est en 1832 que s'ouvre le champ littéraire mauricien grâce au quotidien le *Cernéen*, « spécialisé dans la publication d'ouvrages[3] ». Des maisons d'imprimerie telles que l'*Imprimerie du Mauricien*, la *Central Printing Establishment*, la *Standard Printing Establishment*, la *General Printing and Stationery Cy Ltd*, la *Typographie Moderne* et la *General Printing* verront ensuite le jour et publieront de nombreuses productions locales. Cependant, le roman mauricien apparaît réellement dans l'entre-deux-guerres avec Savinien Mérédac pour ensuite s'émanciper et mûrir entre la seconde moitié et la fin du XX^{e} siècle.

Il s'agit donc d'une vaste production littéraire, témoignant d'un champ prolifique mais surtout en constante mutation comme souligné dans de nombreuses études publiées ces dernières années. De ces recherches émerge néanmoins un constat itératif : l'édénisme insulaire s'efface chez les écrivains indianocéaniques de la seconde génération notamment pour faire place à une vision beaucoup plus sombre, pour ne pas dire dantesque. À notre tour, la problématique que nous présentons consiste à soulever des questions autour de ce constat de renversement, au

[1] Même si on limite son espace aux trois îles de notre champ d'étude : Madagascar, Réunion et Maurice, les plus représentatives du dynamisme littéraire qui s'y déploie ; donc en ne parlant pas des quelques écrivains qui ont pu émerger dans d'autres îles de la région comme aux Seychelles ou aux Comores.

[2] Martine Mathieu-Job, « Le jaillissement des années quatre-vingt » in *Littératures francophones III. Afrique noire, Océan Indien*, Éditions Belin, Paris, 1998, p. 166.

[3] Jean-Louis Joubert , *Histoire Littéraire de La Francophonie, Littératures de L'océan Indien*, EDICEF, Vanves, 1991, p. 106.

travers de pistes analytiques bien ciblées, et à proposer des éléments de réponse, en restant au plus près des œuvres. Même si nous avons conscience de creuser une piste déjà tracée par quelques chercheurs avant nous[4], nous espérons apporter une contribution intéressante en mettant en valeur les éléments majeurs de convergence entre les trois grandes productions insulaires que sont les littératures de Madagascar, de La Réunion et de l'île Maurice, dans plusieurs de leurs langues d'expression : français, anglais, créole.

La notion de « déconstruction » que nous utilisons est une référence directe à la théorie de Derrida, celle de la « découpe[5] » et de la « couture[6] », car « découper un morceau de tissu, c'est à la fois le détruire et en construire un nouveau : le déconstruire[7]. » Notre « morceau de tissu[8] » c'est le tramage littéraire d'un exotisme insulaire dont les différentes « découpes[9] » peuvent être « primaires[10] », « nostalgiques[11] » et même « universelles[12] ». Nous montrerons donc les tenants et les aboutissants de ce « travail de couture » dans la littérature indianocéanique à partir des deux ères historiques majeures que sont le colonialisme et le post-colonialisme[13].

Notre réflexion comparatiste commence avec le « patron » de la littérature coloniale, dans lequel l'imagerie merveilleuse de l'île se met clairement en place. Les textes essentiels de notre corpus situés dans des périodes stratégiques font en effet preuve d'un engouement factuel et

---

[4] Au-delà d'articles relativement nombreux, il faut signaler que les travaux de grande ampleur, en particulier les thèses, traitent le plus souvent les littératures de la région par champ spécifique. Ainsi par exemple de la thèse de Carpanin Marimoutou, *Le roman réunionnais. Une problématique du Même et de l'Autre. Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie* (Montpellier 3, 1990). Souvent même ces recherches sélectionnent une expression linguistique à l'intérieur de ce champ. Cf. Jean-Georges Prosper, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française* (Paris Sorbonne, 1978), quand ce n'est pas, à l'intérieur d'un champ et d'une langue, un thème précis, comme dans la thèse de Njaka Tsitohaina Ramiandrarivo, *La littérature malgache d'expression française, une littérature de l'exil, une littérature des exilés* (Paris 3 Sorbonne nouvelle, 2010).

[5] Jacques Derrida, *Glas*, Éditions Galilée, Paris, 1974, pp. 191, 192.

[6] Ibid., p. 277.

[7] Jacques Derrida, *La déconstruction* (coordonné par Charles Ramond), PUF, Paris, 2005, p. 113.

[8] Ibid., p. 113.

[9] Jacques Derrida, *Glas*, op.cit., p. 191.

[10] Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Éditions Honoré Champion, Paris, 1998, pp. 51-61.

[11] Ibid., p. 95.

[12] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* (1904-1918), Éditions Fata Morgana, Hérault, 1978, p. 106.

[13] Voir Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffi *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales* (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2012.

révélateur pour ce topos insulaire. Nous avons choisi L'*Utopie*[14] de Thomas More pour sa valeur fondatrice car c'est bien dans ce temps d'exploration du Nouveau Monde et de perturbations d'ordres monarchique, politique et religieux en Angleterre que naît véritablement la volonté de construire un microcosme idéalisé opposé aux vicissitudes du quotidien. Le personnage fictif de Raphaël Hythloday est d'ailleurs présenté comme un ancien compagnon d'Amerigo Vespucci[15], « le successeur de Christophe Colomb et héros emblématique de l'aventure américaine[16] ». C'est dans un contexte politico-social similaire[17] que *Robinson Crusoé*[18] voit le jour et « fixe le scénario de ce que deviendra plus tard la robinsonnade[19] ». Éloignée de la morosité anglaise, l'île devient l'archétype de l'aventure mais aussi du « Paradis Terrestre[20] » offrant une seconde chance et naissance aux âmes égarées. Cette approche est réitérée par Robert Louis Stevenson dans son roman *L'Île au trésor*[21], inspiré de son Écosse natale et de ses nombreux voyages liés à sa relation tour à tour tumultueuse puis apaisée avec Fanny Osbourne. En conséquence, l'île idyllique symbolise dans son imaginaire une récompense salutaire après les remous de l'aventure. Cet idéalisme atteint son apogée dans la pastorale insulaire de la littérature coloniale préromantique et romantique. Le choix porté sur les ouvrages de Bernardin de Saint-Pierre, George Sand et Alexandre Dumas relève de l'évidence de par les rapports directs et indirects qu'entretiennent ces auteurs avec le bassin indianocéanique. *Paul et Virginie*[22] est en effet une reconstruction délibérée du mythe paradisiaque préalablement mis à mal dans le récit réaliste, *Voyage à l'Isle de France*[23] s'opposant au « mirage des îles[24] », aux « mythes fallacieux de l'exotisme[25] » primaire et aux

[14] Thomas More , *Utopie*, 1516.

[15] Thomas More, *Utopie* (Traduction anglaise de Clarence H. Miller), Éditions Yale University (1ère éd. 1516), USA, 2001, p. 12.

[16] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions Pétra, Paris, 2010, p. 25.

[17] Voir la Glorieuse Révolution d'Angleterre (1688-1689).

[18] Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, Londres, 1719.

[19] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, op.cit., p. 167.

[20] Idem.

[21] Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, Londres, 1883.

[22] Bernardin de Saint-Pierre , *Paul et Virginie*, Paris, 1787.

[23] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Isle de France*, Paris, 1773.

[24] Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, PUPS, Paris, 2007, p. 109.

[25] Idem.

« prestiges de l'ailleurs[26] ». *Indiana*[27] et *Georges*[28] montrent de leur côté la recherche d'évasion et de ravissement au sein d'une nature sublimée mais surtout opposée à la tristesse du Vieux Continent. Soulignons que cette entreprise bucolique est possible grâce aux récits nourriciers de Jules Néraud[29], surnommé Le Malgache suite à ses voyages à Madagascar et à l'île Bourbon, et à la collaboration de Félicien Mallefille[30], né sur l'île de France. Ce premier type de production a orienté notre recherche vers des productions coloniales de l'océan Indien même, où la pastorale insulaire ne faiblit pas, bien qu'elle apparaisse plus nuancée. Chez Arthur Martial[31] et Clément Charoux[32] notamment, l'onirisme marin – réitéré dans la seconde moitié du XX[e] siècle par un Loys Masson[33] exilé – est délaissé pour un exotisme de la plantation exacerbé par la présence des Indiens[34] sur l'île. Quant à Malcolm de Chazal[35], il renouera tout bonnement avec le mythe insulaire manifesté dans « la fulgurance du jaillissement[36] ».

Le « patron » nettement dessiné, le travail de « couture[37] » a pu commencer. Pour cela, il faut attendre l'apparition d'une littérature de première génération propre au bassin indianocéanique où les expressions postcoloniales sont présentes sans pour autant faire disparaître toutes les idéologies coloniales. Notre intérêt pour *Namasté*[38] et *Brasse-au-vent*[39] est ainsi justifié car ces deux ouvrages de Marcel Cabon montrent bien ce temps de « confection » d'une littérature indianocéanique dans laquelle les reprises sont notables, autant que les hésitations. Se met en place une esthétique voulant d'un côté s'affirmer en prônant la Mauricianité comme approche adaptée de la Négritude mais d'un autre côté demeurant archétypale. C'est la poésie d'Édouard

[26]Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, op.cit.

[27] George Sand, *Indiana*, Éditions J.-P. Roret, Paris, 1832.

[28] Alexandre Dumas , *Georges*, Paris, 1843.

[29] Pour *Indiana*.

[30] Pour *George*s.

[31] Arthur Martial, *La poupée de chair*, île Maurice, 1931.

[32] Clément Charoux , *Ameenah*, The general printing and stationery, île Maurice, 1935.

[33] Loys Masson, *Les Tortues*, Éditions Robert Lafont, Paris, 1956 et *Le Notaire des Noirs*, Éditions Robert Lafont, Paris, 1961.

[34] Les descendants de coolies.

[35] Malcolm de Chazal , *Petrusmok*, The Standard Printing, île Maurice, 1951.

[36] Martine Mathieu-Job , « La révélation de Malcolm de Chazal » in *Littératures francophones, III. Afrique noire et Océan Indien*, op.cit., p. 173.

[37] Jacques Derrida, *Glas*, op.cit., 277.

[38] Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

[39] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1968.

Maunick[40] et l'écriture de Marie-Thérèse Humbert[41] qui trancheront le nœud gordien en proposant une vision déconstruite[42] de l'insularité.

Débute alors la véritable déconstruction[43] de l'exotisme insulaire qu'est la modification du « travail de couture », que nous nous permettrons de baptiser du néologisme de *découture*. Ce procédé est clairement mis en exergue dans la littérature indianocéanique de seconde génération (majoritairement représentée dans notre corpus) de par son adhésion à une modalité d'expression bien caractérisée par la théorie postcoloniale[44]. Nous retenons principalement dans ce cadre les œuvres d'Axel Gauvin[45], d'Ananda Devi[46], de Raharimanana[47], de Carl de Souza[48], de Shenaz Patel[49], de Barlen Pyamootoo[50], de Nathacha Appanah[51] et d'Amal Sewtohul[52] en ce qu'elles proposent un « contre-discours[53] » se voulant être « un réexamen de tous les présupposés de l'époque coloniale[54] ».

---

[40] Édouard J. Maunick, *Anthologie personnelle*, Éditions Actes Sud, Arles, 1989.

[41] Marie-Thérèse Humbert, *À l'autre bout de moi*, Éditions Stock, Paris, 1979 ; *Le Volkameria*, Éditions Stock, 1984 ; *Les désancrés*, Éditions Gallimard, Paris, 2015.

[42] Jacques Derrida, *Glas*, op.cit., p.277.

[43] Voir Jacques Derrida, *La déconstruction* (coordonné par Charles Ramond), op.cit., p. 113.

[44] Voir le troisième sens de « postcolonial » dans Jacqueline Bardolph, *Études Postcoloniales et Littérature*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2002, p. 11.

[45] Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1980 *; Faims d'enfance*, *L'Aimé* et *Train fou*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, 1990, et 2000.

[46] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, Les Nouvelles Éditions africaines, 1988 ; *Le Voile de Draupadi*, *L'arbre fouet*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1993, 1997 ; *Moi, l'interdite*, Éditions Dapper, Paris, 2000, *Pagli*, *Soupir*, *La vie de Joséphin le Fou*, *Ève de ses décombres*, *Indian Tango* et *Les Jours vivants*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, 2002, 2003, 2006, 2007 et 2013.

[47] Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, Éditions Le Serpent à Plumes, Paris 1996 ; sous le nom de Raharimanana, *L'Arbre anthropophage (récit)*, Éditions Joëlle Losfeld, Paris, 2004 et *Za*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2008.

[48] Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, Éditions du Serpent à Plumes, Paris, 1996 ; *Les jours Kaya*, *Ceux qu'on jette à la mer* et *En chute libre*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2000, 2001 et 2012.

[49] Shenaz Patel, *Sensitive*, Le *silence des Chagos*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2003 et 2005 et *Paradis blues*, Éditions Vents d'ailleurs, 2014.

[50] Barlen Pyamootoo, *Bénarès* et *Le tour de Babylone*, Éditions de l'Olivier, Paris, 1999 et 2002.

[51] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, *Blue Bay Palace*, *La noce d'Anna*, *En attendant demain*, Éditions Gallimard, Paris, 2003, 2004, 2005, 2015 et *Le dernier frère*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2007.

[52] Amal Sewtohul, *Made in Mauritius*, Éditions Gallimard, Paris, 2012.

[53] Jacqueline Bardolph , op.cit., p. 11.

[54] Idem.

Pour mener à bien l'étude de ce « travail de couture » et de « découture », il nous a fallu par ailleurs cerner différentes strates d'analyse que nous avons distribuées en trois parties contenant chacune trois chapitres.

La première partie montre comment la schématisation coloniale de la violence, du langage, et des représentations de l'insulaire évolue et s'inverse dans la littérature indianocéanique. Nous questionnons en parallèle les motivations scripturales qui se jouent dans chaque stratégie.

Dans la seconde partie, nous mettons en exergue les binarités systématiques du décor insulaire galvaudées pendant la colonisation et nous montrons comment ce manichéisme délibéré s'effrite peu à peu dans la littérature indianocéanique contemporaine. Nous analysons conjointement le nouvel « agencement » proposé par cette dernière pour voir si l'inscription dans cet espace régional qu'elle entend mener se fait de façon plus aboutie ou non.

La troisième partie se concentre de façon plus resserrée encore sur la césure qui se fait jour entre la mouvance insulaire de la littérature coloniale et celle de la littérature de l'océan Indien. Il s'agit surtout au final de cerner l'objectif recherché par les auteurs indianocéaniques et de déterminer si la déconstruction entreprise est une fin en soi ou une ouverture sur une pensée dynamique de l'identité insulaire.

Partie I

STRATÉGIES DE RÉAPPROPRIATION

I.1 RETOURNEMENT DE LA VIOLENCE

I.1.1 L'imaginaire du récit d'aventure

La littérature populaire qui traite de voyages et d'espaces insulaires est étroitement associée à la piraterie, l'une des principales sources de dramatisation du récit d'aventure. Dans son récit paradigmatique du genre, *Robinson Crusoé*[1], Defoë montre que l'aventure ne peut exister sans la présence de forbans, d'autant plus qu'il écrit dans l'une des époques florissantes de la piraterie (XVIII[e] siècle dans les Antilles et l'océan Indien[2]). La fascination de Defoë pour la piraterie se confirme dans son ouvrage, *L'Histoire générale des pirates*[3], dont on lui attribue la paternité sous le pseudonyme de Captain Charles Johnson[4]. Certes, le portrait qu'il brosse diffère de celui du pirate barbare de l'imagerie populaire mais il reste largement fictionnel, voire idyllique, car ni Olivier Misson (flibustier philanthrope) ni la colonie égalitaire qu'il fonde sur Libertalia n'ont existé ; ils appartiennent à l'image romanesque qu'on avait de Madagascar au début du XVIII[e] siècle[5] :

> (…) le bateau pirate nous rattrapa (…) il débarqua soixante hommes sur notre pont, qui se mirent immédiatement à couper et à tailler le pont et le gréement. Nous les fîmes plier à l'aide de grenaille, d'espontons, de coffres à poudre (…) Toutefois, avec trois de nos hommes tués et huit blessés, nous fûmes obligés de nous rendre, et fûmes amenés en tant que prisonniers (…) dans un port appartenant aux Maures[6].
>
> Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1994 (1[ère] éd. 1719).

> Le trésor et le bétail qu'ils détenaient devaient être équitablement répartis et les terres dorénavant seraient tenues pour propriétés inaliénables (…)[7]

---

[1] Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, Éditions Penguin Popular Classics (1[ère] éd. 1719), Londres, 1994.

[2] Robert de la Croix, *Histoire de la piraterie*, Éditions L'Ancre de Marine, Saint-Malo, 1995, p. 74.

[3] Captain Charles Johnson, *L'Histoire générale des pirates*, 1728.

[4] Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, PUPS, Paris, 2007, p. 92.

[5] Ibid., p. 94.

[6] Nous traduisons la version originale: « (…) the pirate gained upon us (…) he entered sixty men upon our decks, who immediately fell to cutting and hacking the decks and rigging. We plied them with small shot, half-pikes, powder chests (...) However (...) and three of our men killed and eight wounded, we were obliged to yield, and were carried all prisoners into (...) a port belonging to the Moors. », Daniel Defoë, op.cit., pp. 22-23.

[7] Charles Johnson, *Histoire générale des plus fameux pirates*, 1724, ouvrage cité par Jean-Michel Racault in *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, op.cit., p. 89.

Charles Johnson, *Histoire générale des plus fameux pirates*, 1724.

Robert Louis Stevenson, quant à lui, construit dans son roman, *L'Île au trésor*[8], une plus authentique représentation du forban, personnage indissociable des violences insulaires. Long John Silver notamment devient l'archétype même du pirate : personnage agressif, mutilé, et cupide. Ce portrait semble toujours exalté dans l'imaginaire collectif comme le prouve la récente quadrilogie cinématographique, *Pirates des Caraïbes*. La représentation de l'île et de ce type de pittoresque sont en effet inaltérables au sein de l'exotisme primaire :

> (…) J'étais certain que c'était Long John. Sa jambe gauche était amputée jusqu'à la cuisse, et sous l'épaule gauche il portait une béquille qu'il maniait avec beaucoup d'aisance (…) Il était très grand et fort, avec un visage aussi gros qu'un jambon (…) Il n'eut pas le temps de se remettre. Silver, agile comme un singe, bien qu'il n'eût ni jambe ni béquille, lui sauta dessus en un instant, et avait enfoncé à deux reprises son couteau jusqu'à la poignée dans ce corps sans défense. De ma cachette, je pouvais l'entendre haleter bruyamment tandis qu'il lui assenait les coups[9].

L'île est également associée à la violence primitive dans la littérature d'aventure où elle incarne fréquemment un lieu sauvage, éloigné de la civilisation occidentale. Robinson Crusoé, par exemple, survit grâce à un ensauvagement « civilisé » propre aux rêveries primitivistes[10]. En tuant les cannibales avec un fusil, il affirme aussi sa supériorité d'homme blanc. De plus, le cannibalisme des autochtones conforte l'image épique de l'île, véritable métonymie de la mise à l'épreuve dans ce territoire périlleux de la civilisation dominante qui doit bannir avec force l'image du fauve[11] et triompher de l'indigénisme :

> (…) je m'aperçus qu'il avait un arc et des flèches et qu'il l'ajustait afin de me tirer dessus ; je me retrouvais donc dans l'obligation de lui tirer dessus en premier ; ce que je fis, et le tuai au premier tir (…) Je découvris que Vendredi convoitait encore cette chair et qu'il était toujours d'un naturel cannibale ; mais je manifestais tant d'horreur à cette idée, au moindre signe de cet

[8] Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd.1883), Londres, 1994.

[9] Nous traduisons la version originale : « (…) I was sure he must be Long John. His left leg was cut off close by the hip, and under the left shoulder he carried a crutch, which he managed with wonderful dexterity (....) He was very tall and strong, with a face as big as a ham (...) But he had no time given him to recover. Silver, agile as a monkey, even without leg or crutch, was on the top of him the next moment, and had twice buried his knife up to the hilt in that defenceless body. From my place of ambush, I could hear him pant aloud as he struck the blows. », Robert Louis Stevenson, op.cit., pp. 48,88.

[10] Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan*, op.cit., p. 82.

[11] Georges Guille-Escurel, *Les Mangeurs d'autres, civilisation et cannibalisme*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2012, p. 246.

> appétit, qu'il n'osa pas le montrer ; car d'une certaine façon, je lui avais fait comprendre que je le tuerais s'il le manifestait.[12]

Cette représentation primitiviste est réitérée dans la suite des aventures de Robinson Crusoé (*The Farther Adventures of Robinson Crusoe*[13]) où l'homme civilisé domine les autochtones malgaches par la supériorité technique de ses armes :

> Nous accostâmes tout d'abord à l'île de Madagascar, où (…) les gens sont féroces et perfides, et parfaitement armés de lances et d'arcs, qu'ils manient avec une dextérité incroyable (…) Au clair de lune, nous eûmes un petit aperçu de leur présence, tandis qu'ils nous assaillaient du rivage avec des fléchettes et des flèches ; et ayant apprêté nos armes à feu, nous leur offrîmes une volée de plomb qui réussit à blesser plusieurs d'entre eux comme en témoignaient les quelques cris que nous pouvions entendre (…)[14]

De son côté, un roman comme *Georges*[15] perpétue une représentation de l'île chargée de violence : la bataille historique de Grand-Port (1810) y est relatée de manière homérique. L'imaginaire occidental est une fois de plus déployé car l'île incarne ce bout de terre enchanteur pour lequel on s'entretue. Dumas (ou Malefille qui a été son « nègre ») décrit aussi les antagonismes insulaires à travers une métaphore zoomorphique : les léopards affrontant les lions figurent plus précisément les Français se battant contre les Anglais. Une fois de plus, il s'agit d'une peinture confortant les représentations de l'exotisme d'aventure ancrées dans la pensée collective. Léopards et lions n'existent pas sur l'île de France mais entretiennent chez le lecteur l'image d'une insularité pouvant être aussi sauvage et périlleuse que la savane africaine. La violence est également le corollaire de sentiments nobles dans ce roman. Ce qui fait du jeune mulâtre un héros insulaire se retrouvant à la tête d'une révolte d'esclaves et d'hommes de couleur libres. Nous devinons aussi dans cette fiction dumassienne une résonance

---

[12] Nous traduisons la version originale : « (…) I perceived presently he had a bow and arrow, and was fitting it to shoot at me ; so I was then necessitated to shoot at him first ; which I did, and killed him at the first shoot (…) I found Friday had still a hankering stomach after some of the flesh and was still a cannibal in his nature ; but I discovered so much abhorrence at the very thoughts of it, and at the least appearance of it, that he durst not discover it ; for I had, by some means, let him know that I would kill him if he offered it. », Daniel Defoë, op.cit., pp. 199, 204.

[13] Daniel Defoë, *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, DB Publishing House (1ère éd. 1719), 2011.

[14] Nous traduisons en français la version originale : « We touched first at the island of Madagascar, where (...) the people are fierce and treacherous, and very well armed with lances and bows, which they use with inconceivable dexterity (...) We had, by the light of the moon, a little sight of them, as they stood pelting us from the shore with darts and arrows; and having got ready our firearms, we gave them a volley that we could hear, by the cries of some of them, had wounded several (...) », Ibid., Format Kindle, Chapitre IX, Emplacements 2360, 2392.

[15] Alexandre Dumas, *Georges*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1843), Paris, 1974.

de la véritable histoire coloniale insulaire caribéenne que le romancier connaissait certainement fort bien, car la geste de Georges s'apparente au parcours emblématique de Toussaint Louverture, le héros national haïtien :

> C'était donc un combat tout d'extermination qui allait commencer ; lions et léopards étaient en présence, et ils allaient se déchirer avec des dents de bronze et des rugissements de feu (…) Seulement, cette fois, l'arène était un vaste port tout environné d'écueils (…) il n'y avait pas de vestales au pouce levé ; c'était, on le comprenait bien, une lutte d'extermination, un combat mortel (…) Georges (…) comptait changer la face des choses, bouleverser l'île et venger deux siècles d'esclavage par une heure de victoire et par un avenir de liberté (…)[16]

Alexandre Dumas, *Georges*, 1843.

> (…) Je suis Toussaint Louverture (…) J'ai entrepris la vengeance de ma race. Je veux que la liberté et l'égalité règnent à Saint-Domingue. Je travaille à les faire exister. Unissez-vous, frères, et combattez avec moi pour la même cause. Déracinez avec moi l'arbre de l'esclavage[17] (…) »

Toussaint Louverture, 1793.

[16] Alexandre Dumas, *Georges*, op.cit., pp. 37, 43, 342.

[17] Proclamation de Toussaint Louverture au Camp de Turel le 29 août 1793.

I.1.2 Écrire la violence

a. Dire l'anomie

Bien que la violence soit toujours présente dans l'esthétique des écrivains indianocéaniques contemporains, elle y est décrite tout autrement. Elle ne découle plus de la piraterie ni même seulement des conquêtes coloniales, mais manifeste une nouvelle représentation insulaire. L'île ne subit plus d'assauts mais vit la violence en elle-même. Dans l'écriture de Jean-Luc Raharimanana, par exemple, la violence se développe dans les premiers textes selon un schéma binaire où elle s'oppose à la morale, puis pour les œuvres plus récentes dans un maëlstrom engloutissant toutes les catégories morales et mettant au jour le comble de la souffrance[18]. L'auteur représente une image dégradée d'une île dans laquelle la civilisation est ébranlée. Il ne fait pas non plus pour autant l'apologie du primitivisme heureux ni ne se tourne vers l'exotisme colonial. Il expose des personnages désormais perdus, sans foi ni loi, et devenant parfois même odieusement bestiaux :

> T'en vas pas (…) ! Reste ! T'en vas pas ! Ne retourne pas là-bas ! Pas parmi les hommes ! Non (…) Des fois l'homme revenait de la ville avec dans les bras le cadavre d'un enfant en guenilles (…) Et ils procédaient à leur sale besogne. Jamais l'homme n'avait assisté à la « chirurgie ». Jamais l'homme n'avait vu ses mains plonger dans les entrailles. L'homme était un civilisé[19].

Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, 1996.

> IL leur a dit. IL leur dit encore. Vous pouvez. Vous devez. Vivre comme des Hommes. Construire vos propres maisons. Par vos propres mains. Vous êtes capables. Vous pouvez. Tu regardes ces maisons, Za. Tu as envie d'y habiter. Mais tu ne pries pas. Tu n'as pas envie de prier. Tu n'as pas envie de croire. Croire à son dieu qui a laissé faire. Tu ne peux pas comme ça quitter ton fleuve[20].

Raharimanana, *Za*, 2008.

Nous sommes à l'opposé de la représentation idyllique de la colonie malgache, Libertalia, véritable avatar de l'Utopie décrite par Thomas More. Dans ces deux cas de figures, il s'agissait

[18] Voir Jean-Christophe Delmeule, *Les Mots sans sépulpures. L'écriture de Raharimanana*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2013.

[19] Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, Éditions Le serpent à plumes, Paris, 1996, pp. 103-113.

[20] Raharimanana, *Za*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2008, p. 19.

de sociétés équitables, prospères et paisibles, qui ont façonné la représentation de l'eldorado insulaire dans l'imaginaire collectif :

> (…) il ajouta que faire commerce de ses semblables ne pouvait être agréable à la justice divine ; qu'il n'était au pouvoir de personne de décider de la liberté d'autrui ; que ceux qui vendaient les hommes comme on vend des bêtes tout en professant une connaissance éclairée de la Divinité prouvaient que leur religion n'était que comédie, et qu'ils ne différaient des barbares que par le nom, leur conduite étant tout aussi inhumaine (…) Malgré les différences de couleur, de coutumes ou de rites religieux qui distinguaient ces hommes des Européens, ils n'en étaient pas moins l'œuvre du même Etre tout-puissant qu'Il avait doués de la même faculté de raison. Voilà pourquoi il entendait les voir traiter en hommes libres[21].

Captain Charles Johnson, *Histoire générale des plus fameux pirates*, 1728.

> Les prisonniers de guerre ne sont pas considérés comme des esclaves à l'exception de ceux capturés dans les guerres menées par les Utopiens eux-mêmes. Les enfants d'esclaves et les esclaves étrangers qu'ils ont acquis ne sont pas gardés en esclavage. Leurs esclaves sont ceux qui ont commis un crime atroce (…) Une autre catégorie d'esclaves est composée de pauvres, de miséreux exploités par les autres nations qui choisissent délibérément de devenir les esclaves des Utopiens. (…) il n'y a pratiquement aucune discrimination entre les citoyens et eux. S'ils veulent s'en aller (et cela n'arrive pas souvent), ils ne sont pas retenus contre leur volonté ni renvoyés les mains vides[22].

Thomas More, *Utopie*, 1516.

[21] Charles Johnson, *Histoire générale des plus fameux pirates*, 1724, ouvrage cité par Jean-Michel Racault in *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, op.cit., pp. 87-88.

[22] Nous traduisons la version originale: « Prisoners of war they do not consider to be slaves except those captured in wars they themselves have fought. The children of slaves and the slaves of foreign countries whom they obtained are not kept in slavery. Their slaves are those who have committed a serious crime (...) Another class of slaves is made of poor, overworked drudges from other nations who chose of their own accord to be slaves among the Utopians (...) If they wish to depart (and that does not happen often), they are not kept against their will nor are they sent away empty-handed. », Thomas More, *Utopie*, Éditions Yale University (1ère éd. 1516), USA, 2001, pp. 95-96.

Carte d'Utopie.[23]

[23] Gravure de Johann Froben dans l'édition de 1518 in Thomas More, *Utopie*, Éditions Yale University, USA, 2001, p. 52.

Sous la virulence de sa plume, Raharaminanana pulvérise ce portrait lisse, organisé et parfait de la société insulaire. Il décrit des frontières brouillées où l'on se perd puisqu'on ne sait plus ce qui est bien ou mal, moral ou immoral. Si Michel Beniamino précise qu'une société naît dans la violence et accouche aux forceps[24], chez Raharimanana la violence sociale n'est pas qu'une question de naissance ou d'accouchement car elle se pérennise. Il décrit une société insulaire enlisée dans la décrépitude humaine, conséquence de l'immoralité. On tue et massacre impunément sur une terre gangrénée par la corruption et la violence annihilant toute forme d'organisation sociale. Ainsi, l'auteur présente une image chaotique de son île, tragiquement en situation de violence et d'échec depuis l'obtention de son indépendance en 1960[25] :

> Mais tous ces corps qui sont tombés sur la cupidité des autres, toute cette population qui a été massacrée pour une lumière cristalline qui n'illuminera que des âmes perverties, toutes ces souffrances, tous ces malheurs ...[26]
>
> Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, 1996.

> Tu ne raspectres plus rien. Plus rien ne te raspectre et vice versa[27].
>
> Raharimanana, *Za*, 2008.

Ananda Devi s'engage aussi dans une représentation d'une société insulaire désorganisée. Bien que le portrait décrit ne soit pas nécessairement rattachable à une certaine référentialité comme chez Raharimanana, nous ressentons chez elle le même besoin de se défaire des stéréotypes idéalistes en décrivant l'île à travers des images agressives, crues, ne pouvant plus porter aucune forme d'évasion :

> J'avais l'impression que, tout autour de moi, la même déroute avait lieu. Les gens s'accouplaient n'importe comment, n'importe où, comme pris d'envies soudaines de défier leur sort. Comme des cabris, comme des lapins, ils se chevauchaient, jeunes et vieux, frères et sœurs, pères et filles, hommes et animaux, il n'y avait plus aucune limite, aucune retenue, peu importe les regards lourds et vengeurs, il n'y avait plus de règles à Soupir. Ils étaient pris par une faim

[24] Michel Beniamino, « Les visages de la violence dans l'île » in *L'insularité, Thématique et Représentations*, Éditions l'Harmattan, Paris, 1995, p. 256.

[25] Notre analyse s'intéresse surtout à la période post-indépendante de Madagascar. Toutefois, il est important de rappeler que les situations de grande violence ont commencé durant la période coloniale, en particulier en 1947 lors de la féroce répression de l'insurrection malgache, à laquelle Raharimanana a consacré aussi plusieurs récits.

[26] Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, op.cit., p. 84.

[27] Raharimanana, *Za*, op.cit., p. 21.

> que rien ne pouvait taire. Ils avaient envie de tout. Manger l'herbe et la terre, rouler jusqu'au bas de la colline, se suspendre nus à un arbre, frapper à mort ceux qu'ils aimaient[28].

Néanmoins, c'est Raharimanana qui va le plus loin dans la déconstruction de la représentation pastorale des colonies insulaires à travers l'omniprésence et la banalisation de la mort. Il joue sans cesse sur tout ce qui oppose la violence à la morale. En particulier lorsqu'il montre le non respect des hommes envers les morts. Les cadavres jonchent les rues malgaches et, tels des charognards, les vivants les utilisent pour accomplir leurs sales besognes. Les vivants eux-mêmes sont décrits comme des cadavres ambulants ou comme des loques humaines, notamment les « Rien-que-têtes[29] » et les « Rien-que-sairs[30] ». Quant au personnage de Za, il est fort ambigu, puisqu'à la fin on ne sait plus s'il appartient au monde des morts, des vivants ou à celui des morts-vivants[31]. Dans sa poétique de la noirceur, l'auteur s'ingénie à décrire des rues semblables à des dépotoirs où l'on marche sur des cadavres comme sur des déchets. Il manifeste une réelle volonté de détruire toute représentation de la moralité, voire de l'humanisme (ou du moins une impossibilité de le faire aujourd'hui), car les cadavres, avec la matérialité et la valeur anthropologique fortes qu'ils représentent, ne sont pas ensevelis dans le recueillement mais pourrissent au vu et au su de tous :

> Il y a un cadavre près du bac à ordures, il y a des chiens qui creusent (…) Il y a des épluchures pourries qui s'accrochent à leurs poils (…) Le cadavre est bientôt recouvert d'ordures (…) Déchets, excréments, résidus, rognures de carton, de papiers (…) qui recouvrent le corps nu, boursouflé, du cadavre (…) L'homme traîne le cadavre au milieu de la rue, l'installe à plat ventre, les bras en croix, les jambes écartées (…) Maintenant, il vous invite, tas de ferraille. Venez voiture, venez ! Approchez et crachez le riche qui vous fait bouger. [32]

Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, 1996.

> Quartier des cadavrés, partout, partout (…)[33]

Raharimanana, *Za*, 2008.

Il s'agit de tableaux aux antipodes de ceux que brossait la littérature coloniale d'aventure où les actes violents sont évoqués, sans qu'il soit nécessairement fait mention ni *a fortiori* de

[28] Ananda Devi, *Soupir*, Éditions Gallimard, Paris, 2002, pp. 154-155.

[29] Raharimanana, *Za*, op.cit.

[30] Idem.

[31] Idem., p. 276.

[32] Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, op.cit., pp. 59, 61.

[33] Raharimanana, *Za*, op.cit., p. 281.

description de cadavres. Si éventuellement apparaît la mention de cadavres, c'est associée au respect, comme on peut le voir par exemple avec Robinson Crusoé brûlant les restes des prisonniers dévorés par les cannibales[34]. Chez Raharimanana au contraire, la représentation de la mort n'est pas épurée, elle est hideusement exhibée, et n'est plus liée à une ritualisation respectueuse. Nous retrouvons d'ailleurs des éléments d'une même démarche dans l'écriture de Carl de Souza où la mort est banalisée dans une société insulaire ayant perdu tous repères et toutes valeurs[35].

La caricature est aussi un moyen de déconstruire les représentations stéréotypées de l'île. Dans l'univers romanesque de Raharimanana, les valeurs sont inexistantes ou ridiculisées de manière corrosive. En sus d'être omniprésente, la mort est tournée en dérision. L'ange de la mort inspirant peur et respect dans de nombreuses religions devient tout à coup impuissant. Bien qu'il se montre brutal et sadique, il ne peut se débarrasser de Za, l'immortel. Ici, l'auteur use d'une forme de réalisme merveilleux, mais empreinte de causticité. Loin d'exacerber l'exotisme malgache, il développe un sujet beaucoup plus profond et subversif : l'impuissance de la mort face à celui qui ne veut pas mourir :

> C'est ainsi que Za me réveille. La nuit. Toutes les nuits. Eskuza-moi. La nuit, Za lutte avec l'Anze (…) Za manze la poussère et perd mon souffle. L'Anze reprend mon souffle et le zette dans le caniveau. Za rampe zusqu'au caniveau et y verse mon vizaz. L'Anze me prend par la nuque et m'assène contre le bitume (…) Mon rire à Za triomphe dans la boue et la levée des écœurements.[36]

La violence est décrite de manière tout à fait saisissante, dans une veine qui évoque quelque peu l'écriture de Sony Labou Tansi satirisant la dictature de son pays dans *La vie et demie*[37] ; cette parenté est d'ailleurs affichée puisque c'est un auteur que Raharimanana cite en épigraphe de son roman *Za*. Ce recours à la satire traduit une farouche détermination à éclabousser tout ce qui est propre à l'imaginaire insulaire antérieur, qu'il relève de l'exotisme occidental ou de l'élaboration populaire locale. Dans les contes créoles notamment, la mort est souvent représentée comme « un personnage » se tenant à l'écart et entrant en action uniquement pour réclamer son dû. Elle est également provoquée par les hommes et rarement l'inverse[38]. Mais

[34] Voir Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, op.cit., p. 204.

[35] Voir Carl de Souza, *Les jours Kaya*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2000, pp. 29, 30.

[36] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 23, 185.

[37] Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

[38] Raymond Relouzat, *Tradition orale et Imaginaire créole*, Éditions Ibis Rouge, Guadeloupe, 1998, p. 89.

dans l'écriture griotique[39] de Raharimanana, la mort s'invite chez les humains et ne connaît pas de fin. L'auteur met ainsi en exergue des récits noirs, dépourvus de héros et d'adjuvants dans lesquels nous assistons à l'effritement d'une société dominée par l'hydre de la violence :

> L'on tue de-ci de-là, l'on dépoitrine (…) L'on affûte les lances, l'on prépare les scuds, l'on dégouline les mots pour bien nourrir les haines, et l'on reprend tout à zéro, l'on se massacre, l'on se tue, l'on s'étripe (…) L'on compte les morts (…) L'on s'insulte, l'on se provoque (…) l'on crie et l'on se rue, l'on se massacre (…)[40]

Chez Raharimanana, tout devient objet de sarcasme. Même les ancêtres ne sont plus respectés. Ils sont caricaturés sans relâche, dans une démarche qui n'est guère innocente et qui cherche même à choquer vu l'importance accordée à la mémoire des défunts à Madagascar. Il est important de rappeler que le culte des ancêtres est une célébration de la vie sous toutes ses formes dans la culture malgache. Les morts détiennent des pouvoirs et défendent la vie terrestre, matérielle et spirituelle. Après son décès, chaque ancêtre conserve sa personnalité et ses attaches familiales. À chaque grande occasion, *Razana* (les ancêtres divinisés) sera même consulté ou invoqué et on lui offrira des sacrifices. Selon les croyances malgaches, la mort permet à un être humain d'accéder au rang d'ancêtre. Ce dernier aura alors un pouvoir sur les générations futures qui devront le craindre et l'honorer. Par ailleurs, trois cérémonies majeures accompagnent le mort, il y a tout d'abord les funérailles, puis après quelques années, le *famadihana* au cours duquel le corps du défunt sera exhumé, enveloppé dans une *tsihy* (natte), porté en procession et à nouveau inhumé dans un *lamba* (pièce d'étoffe) neuf ; un sacrifice de zébu accompagné de musique, de chants et d'un discours à la mémoire du mort viendront finalement clore la cérémonie funéraire. Cette ritualisation sacrée est clairement profanée dans la poétique violemment caustique de Raharimanana décrivant les ancêtres comme des êtres vils, hypersexués, sadiques et responsables du chaos social :

> Za reconnaît les rires et les piétinements des ancêtres, leur voix de caillot et de quolibet invraisemblables – les imbéciles (…) En voici des foutaisards en conciliabule (…) Concile nombriliste et clitoristique d'Outre-Ciel (…) Za (…) Ignore les impacts de la décomposition de la bite auprès des mânes des ancêtres, m'en balance et m'en secoue (…) Mais les ancêtres n'en ont rien à foutre. Ils continuent à discutailler de leurs bites perdues (…) ancêtres vous l'êtes,

[39] Nous empruntons ces caractérisations à la quatrième de couverture du recueil, *Lucarne*, Éditions Le Serpent à plumes, 1996 : « La langue de Raharimanana est celle du conte, du récit à haute voix (…) l'auteur se fait griot pour évoquer son île-continent, Madagascar (…) »

[40] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 242, 243.

> êtres qui nous ont précédés dans la connerie houmaine. Car ancêtres, vous l'êtes, êtres qui nous ont lassé ce monde pourri que nous pourrissons[41].

Dans cette approche à la fois parodique et tragique, l'île est aussi décrite comme un macrocosme agressif et pervers où évoluent les défunts et Za. Ce dernier défie les ancêtres, utilise son sexe comme une arme, et ridiculise les rites funéraires malgaches en faisant de sa mort une véritable mascarade. La plume inventivement brouillonne de l'écrivain malgache reflète en quelque sorte le chaos social qu'il décrit. C'est une écriture où nous retrouvons les traits du style carnavalesque étudié par Mikhaïl Bakhtine, notamment dans ce renversement des valeurs et des hiérarchies ainsi que dans la déconstruction d'images insulaires stéréotypées par le biais d'un humour corrosif, grivois et grotesque[42] :

> Za m'en suppure de la sôze. Za n'arrête pas de bander et d'ézaculer mon pus. Nauséabonde odeur. Nday est comme pétrifié, restant là à dévisazer Sexolaire de la Motte Claire. Za me roule sur mon rire d'onyx. Vous pouvez – pouvez, les ancêtres, faire tout ce que vous valez, maudire, abominer, me crouler, nous crouler sous mille anathèmes, vous pouvez (…) Za ne bouze pas dans mon linceul (…) Est-ce homme encore ou ancêtre déjà celui que vous avez enveloppé si tôt de son linceul ?[43]

Les légendes sont également raillées ou métamorphosées dans l'écriture de Raharimanana. À titre d'exemple, il intitule l'un de ses ouvrages, *L'Arbre anthropophage*[44], titre qui n'est qu'amorce de dérision du merveilleux colonial. Il faut rappeler que la légende de l'arbre mangeur d'hommes commence avec Carl Liche décrivant dans le *South Australian Register* de 1881, un sacrifice humain auquel il aurait assisté dans les profondeurs d'une forêt malgache en 1878. Le récit de Carl Liche est aussi relaté par Benedict-Henry Révoil dans un ouvrage intitulé, *Souvenir de Madagascar, l'arbre anthropophage*, publié en 1878. C'est d'ailleurs la version de ce dernier que l'auteur malgache satirise en mettant en avant les clichés employés pour infériorisier les insulaires. Il relève surtout les descriptions pittoresques de la faune et de la flore menant au tableau paroxystique de l'étrange et du primitivisme représenté par l'arbre anthropophage et la bestialité des autochtones rappelant celle des cannibales du roman, *Robinson Crusoé*[45] :

---

[41] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 239, 287.

[42] Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Éditions Gallimard, Paris, 1982.

[43] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 186 – 287.

[44] Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.

[45] Voir Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, op.cit., p. 162.

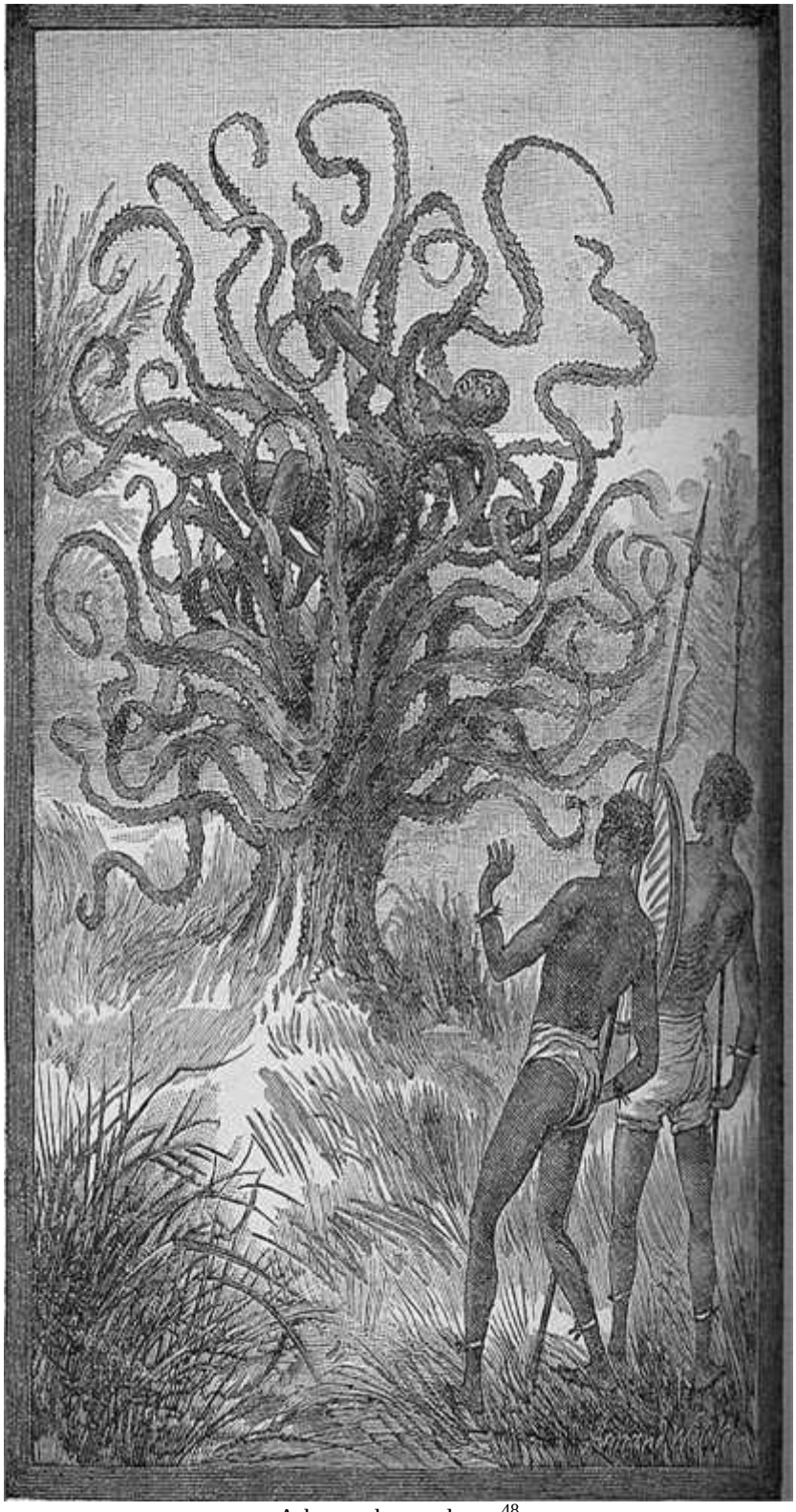
> Le procédé ne change pas : présenter la géographie de ces pays lointains avant d'aborder leurs faunes et leurs flores. Généralement, le pays est *escarpé* ; des *précipices* attendent les voyageurs (…). La flore est d'une *richesse extraordinaire*, la forêt est *impénétrable*, la faune peuplée de *bêtes féroces* (…). Le glissement se fait insidieux : de simples *espèces de plantes* carnivores qui n'ingurgitent que des *insectes*, l'on passe à des *arbres* fantastiques qui avalent avec avidité des morceaux de viande crue. Le lecteur est désormais prêt à entendre l'histoire de l'arbre anthropophage. À ce moment suprême, les grandes feuilles du Tépé-Tépé (l'arbre anthropophage) se redressèrent lentement, comme les tentacules d'une énorme pieuvre ; venant à l'aide des scions placés autour du cœur de l'arbre, elles étreignaient plus fortement la victime si odieusement sacrifiée (…) les sauvages Sakataves se précipitèrent sur l'arbre, l'escaladèrent en hurlant et à l'aide de noix de coco, de leurs mains disposées en creux, recueillirent ce breuvage de l'enfer qu'ils buvaient avec délices. Ce fut alors une épouvantable orgie de convulsions épileptiques et enfin d'une insensibilité absolue[46]. »

Cependant, tout en satirisant cette légende coloniale, Raharimanana rétablit également une certaine vérité car son récit, *L'Arbre anthropophage*, est avant tout un témoignage. Certes, le merveilleux à la fois macabre et effrayant est conservé, mais sans extrapoler la violence en inventant des situations dangereuses dans le seul but d'exalter l'imaginaire collectif sur le caractère primitif et aventureux de l'île. Bien au contraire, chez Raharimanana, l'île devient en elle-même une sphère anthropophagique car elle engloutit dans ses racines tous ceux qui meurent. Ainsi, en dévorant ses propres enfants, la terre-mère devient cannibale. C'est là une représentation monstrueuse, symbolisant clairement une société dérivant sous le poids de la violence et du malheur :

> La terre y est rouge du sang de ceux qui ont traversé ce mur cruel. Les moitiés d'homme poussées par un désir inexplicable s'y enfoncent régulièrement. Les ronces déchirent leurs chairs et font écouler tout leur sang (…) [47]

[46] Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, op.cit., pp. 46-49.

[47] Ibid., p. 17.



Arbre anthropophage.[48]

[48] Illustration de J.W Buel - 1887.

Afin de montrer sa ferme intention de rompre avec le fantastique colonial, Raharimanana relate même un fait historique tout juste après avoir décrit l'arbre anthropophage et anthropomorphique. Il se réfère à la révolte estudiantine de 1972 où les lycéens malgaches, aidés par les travailleurs, provoquèrent la chute du régime de Philibert Tsirana (1959 – 1972). Tant d'hommes sont tombés pendant cette révolte et tant d'autres encore sont retournés aux racines dévorantes de leur terre insulaire au cours des décennies suivantes, dans le mécanisme terrible d'une société enlisée dans une virulence sans issue. Tantôt dénonciatrice, tantôt empreinte de tristesse, l'écriture de Raharimanana prouve que la violence ne se limite pas à un conte macabre procurant aux lecteurs un sentiment d'évasion dans l'effroi fictionnel mais qu'elle est indissociable de l'Histoire malgache qui donne lieu à des situations récurrentes d'horreur n'engendrant rien d'autre que l'horreur elle-même :

> Je connais déjà l'histoire. Les étudiants – rebelles, révolutionnaires, rêveurs de démocratie et de modernité – se feront encore surprendre. S'éparpilleront dans mes collines, dans mes rizières. Quelques-uns tenteront de grimper sur mes rochers et de s'y aplatir comme lézards et autres bestioles. D'autres s'engouffreront dans mes maisons mortes (…) Je connais déjà l'histoire et m'apprête à la revivre. Voici le soleil qui se couche (…) la Horde ne reconnaît plus l'Homme. La horde se jette sur sa proie. Hurlement dans la nuit. L'étudiant essaie de fuir. Peine perdue. Il tombe. Il crie (…)[49]

Si la violence politique évoquée ici a une résonance universelle, elle relève également d'une inspiration très personnelle pour l'écrivain malgache, car elle a provoqué l'arrestation de son père et son propre exil. C'est un fait indélébile qu'il décrit longuement dans *L'Arbre anthropophage* en amenant le lecteur au cœur d'une société insulaire, appauvrie, muselée, et sclérosée par la dictature politique. Néanmoins, le ton employé par l'auteur n'est pas larmoyant mais ironique. Il satirise inlassablement la tyrannie et la corruptibilité des dirigeants politiques responsables du chaos social. Alors que l'exotisme primaire de certaines représentations de la grande île se vend toujours grâce aux formules stéréotypées telles que le « Sand, Sea and Sun[50] » auquel se rajoute parfois le « Sex[51] » et à travers des peintures cartes postales, l'écrivain dévoile la réalité qui existe derrière ; il décrit un pays à genoux sous le poids de la répression :

> Il est des situations où l'on ne peut nommer explicitement *celui qui bannit, qui déporte* … Situation de pauvreté, situation de corruption. Il s'agit des pays africains où l'écrivain, plus qu'un exilé, devient un immigré comme les autres. Fuyant la situation économique qui ne lui

[49] Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, op.cit., pp. 18-19.

[50] Sable, Mer et Soleil.

[51] Sexe.

> offre aucune maison d'édition, il est obligé de se *déporter*, de *s'expatrier* pour pouvoir simplement publier, se faire entendre ou être lu (…)[52]

Raharimanana, *L'arbre anthropophage*, 2004.

> rien ne pousse ici (…) rien ne repoussera ici (…) Zira, elle me dit, serrée contre le mur (…) j'aurai un fauteuil en osier et j'irai sea sex and sun à bave avec toi. tu auras homme nu au bord de la plage hamac lent au vent. tu auras brise au cou, soleil en soleil entre les jambes (…) tu m'iras sea. tu m'iras sex. tu m'iras sun. et nous aurons de mémorables outrages (…)[53]

Raharimanana, *Za*, 2008.

Le despotisme politique fait souffrir le peuple et l'auteur le représente bien à travers Za, figurant en partie son propre père, emprisonné, puis torturé en 2002. Le protagoniste représente aussi celui que décrit Raharaminana dans sa lettre ouverte au président Ravalomananana[54]. Il s'agit d'une espèce de sous-homme, traqué et maltraité, en même temps qu'un intellectuel transformé en pantin désarticulé. En effet, Za a tout oublié ou plutôt tout désappris, il ne retrouve plus la beauté de son verbe, et zézaie comme un enfant. Se lit ainsi, dans cette déconstruction de la langue, une violente « déconstruction » de l'être car le personnage a perdu son identité, qu'il lui faut reconstruire sur une terre aujourd'hui méconnaissable. Or, pour que l'île soit reconstruite, elle doit tout d'abord être détruite. En abordant l'espoir d'une reconstruction nationale, l'auteur met en avant la violence qui en découlera. Pour que naisse une nouvelle mère-patrie, il faut pour ainsi dire commettre un matricide visant à éliminer les dirigeants véreux. Ce qui révèle qu'une société politiquement instable n'a pas nécessairement d'autre choix que de se reconstruire dans la violence :

> Za parlait avant comme diksionnaire cyclopédique : bon phrasé, bonne poétique, vous applaudissez, vous vibrationnez (…) Mais plus Za y pense, plus Za en désespère. Ma langue à Za est à reconstruire (…) Za a tout à réinventer (…) Za n'arrive plus à bien écrire. Za n'arrive plus à être ou ne pas être. Za a mal à la tête[55].

Raharimanana, *Za*, 2008.

> Il balance sa mère et elle sombre à fond (…) il la violente et la violente (…) Elle sombre à fond (…) La mère de Salam s'étale sur ce rivage où la mer se tasse (…) Salam prend du sable et

[52] Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, op.cit., p. 111.

[53] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 22-69.

[54] Jean-Luc Raharimanana, « Lettre ouverte à Marc Ravalomanana » in *Madagascar émergence, les cultures après l'affrontement politique*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 39.

[55] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 17-18.

étouffe sa mère (…) Salam frémit comme sa mère se débat. Salam écrase le sable dans la bouche de Mama-la-sienne (…) La langue de sa mère palpite en bête monstrueuse, la salive mousse effervescente sur les grains de sable. Laver la souillure, ô Salam, laver notre souillure (…) je taillerai, Massa, dans la roche pour te revivre encore. Je retracerai dans cette roche les courbes de ton corps (…) Puis je soufflerai, Massa. Je soufflerai pour la revivre, pour te revivre[56].

Raharimanana, *Lucarne*, 1996.

Toutefois, Raharimanana caricature aussi l'espoir éventuel d'une reconstruction sociale car il ne croit plus vraiment dans l'émergence d'une nouvelle société. Il montre toute la dualité de sa pensée en opposant sans cesse l'espoir au désespoir. Il mentionne de grands réformateurs politiques tels que Martin Luther King et Mahatma Gandhi, porteurs d'espoir et de renouveau, mais le choix de ces hommes exemplaires n'est guère innocent car tous deux ont été assassinés dans leur pays. Ainsi, son écriture fait ressortir l'insolent triomphe de la violence dans une société désenchantée :

> Le Commandant ordonne qu'on aille assassiner une seconde fois l'esprit du Mahatma, qu'on massacrifie et qu'on torducule les mânes de ceux qui terziversent : King Luther of Martin (…) Les ramassés de la rue sont prêts au massacre, debout dans la poussière des bombes (…) Za rêve que ce pays se réduise à l'enfant conversant avec le Mahatma, leurs doigts effilant la vie, redonnant sens aux destins. Za rêve tout et ça dans le désordre (…) Il me restera ma douleur à exhiber. Et mon rire. Et mon rire foutaze de gueule. C'est parti ! Larguez les amers ![57]

En réécrivant une représentation des violences insulaires, les écrivains indianocéaniques contemporains vont clairement à « l'encontre du canon établi[58] » pendant la colonisation. La violence n'étant plus liée à la piraterie ou à l'indigénisme ne représente plus une source d'aventure et d'évasion. Bien au contraire, elle reflète une certaine vérité sociale se trouvant aux antipodes des légendes idéalistes telles qu'Utopie et Libertalia. Les cultures et imaginaires créoles et malgaches sont dépeints avec sarcasme car l'écrivain postcolonial replace son île dans un contexte plus réaliste en effritant tout ce qu'elle était censée renfermer de plus exotiquement primaire.

---

[56] Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, op.cit., pp. 120, 121,137.

[57] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 289-290, 295.

[58] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), *L'Empire vous répond*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 198.

b. Briser l'omerta

Dans de nombreux ouvrages indianocéaniques contemporains, la récurrence des violences peut relever de l'universel, mais elle rabat aussi très vite la lecture vers un espace plus personnel. Les thématiques abordées, loin d'entraîner dans l'anecdote aventureuse, flamboyante, et exotique, sont travaillées dans la profondeur humaine. Dans le roman *Pagli*[59], par exemple, le viol colonise le corps féminin dans le silence de l'obscurité. Le schéma dominant/dominé est mis en avant car non seulement la victime subit cette agression, mais elle doit même épouser son violeur, incarnation de la supériorité masculine. Comme le précise Nathalie Etoke, « sexe et violence sont inéluctablement liés. Le corps devient la surface sur laquelle s'inscrivent et se perpétuent des rapports de force inégaux[60]. » Cependant, à l'instar des peuples jadis colonisés, le personnage dominé inverse peu à peu les rôles. Il brise le silence opprimant en faisant exploser la violence implosive du viol :

> J'ai été mariée à mon cousin. Il en a ainsi été décidé dès mon enfance parce que cela arrangeait tout le monde (…) Il m'a violée quand j'ai eu treize ans (…) Le viol a lieu un jour où il est chez nous (…) Il sait (…) qu'il n'y a personne d'autre et que le soir va tomber (…) Il dit : Ce sera comme une promesse entre nous, un secret, un peu comme un mariage avant l'heure (…) C'est ainsi que je suis née un jour de violence et de cendres. J'ai grandi sans autre but que ma vengeance (…)[61]

Dans le roman, *Ève de ses décombres*[62], on retrouve le même schéma de la violence se construisant dans le silence et montant en crescendo. Le corps féminin est possédé secrètement par des hommes dominateurs, et le personnage dominé fuit la réalité en s'évadant psychiquement de son enveloppe charnelle. La résistance se fonde sur le mutisme de la femme face aux assauts de l'homme[63]. Elle intériorise tout et ne laisse transparaître qu'un mur d'indifférence. Cependant, le silence de la femme n'est qu'un leurre car au fond d'elle-même, sa colère est un véritable magma en fusion. On assiste graduellement à une rébellion active où elle accepte que son corps soit par moment possédé, mais refuse qu'il soit occupé. Peu à peu,

---

[59] Ananda Devi, *Pagli*, Éditions Gallimard, Paris, 2001.

[60] Nathalie Etoke, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2010, p. 106.

[61] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., pp. 51, 52, 55.

[62] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.

[63] On sait que l'essayiste féministe postcoloniale Gayatri Chakravorty Spivak fait du mutisme, ou du caractère inaudible de leur parole, le propre de celles qu'elle désigne comme les « subalternes » ; voir *Can the Subaltern Speak ?* in Cary Nelson and Larry Grossberg, Éditions *Marxism and the interpretation of Culture*, 1988.

Ève se défait de son apparente soumission et prend sa vie en main. Les rôles sont même progressivement redistribués faisant d'elle l'être dominant. En tuant son amant, elle se libère avec violence du silence et venge aussi la mémoire de toutes les femmes victimes des hommes. Elle devient la véritable ÈVE, mère de l'humanité. À travers son personnage féminin, Ananda Devi suit clairement le sillage des écrivains postcoloniaux en montrant « qu'il faut paradoxalement se taire afin de trouver une voix[64] » :

> Le silence d'Ève, c'est celui qui gronde tout au fond du volcan (…) Que donnent les hommes en échange du corps ? Leur corps à eux n'est pas donné : il prend. Ils se gardent bien. Ils sont les protecteurs de leurs ombres. Nous sommes des papillons volés, même au plus fort de notre bravade, même au plus fort de notre offense. Nous sommes des corps volés (…) Je vais laisser ma marque juste au centre de ses sourcils. Ensuite je m'en irai. Je m'échapperai par la violence. Il n'y a pas d'autre issue (…) Chaque fois que tu as été à la rencontre d'un homme, dans ton esprit, dans ta chair, il y avait ces mots-là : ne me fais pas mal. Tu ne les as jamais prononcés à haute voix. Mais tu ne pouvais jamais savoir, à l'avance, l'étendue des dégâts. Et tu avais mal (…) Aujourd'hui, c'est l'homme qui les prononce (…) Tu acceptes ces rôles inversés. Tu accueilles le mépris qui te remplit le ventre.[65]

Si le silence catalyse également la violence de manière progressive dans l'écriture de Nathacha Appanah, il est en revanche plus explicite. Le roman *Blue Bay Palace*[66] présente une protagoniste apparemment imperméable qui refoule sa colère en laissant les coups durs imploser dans le silence. Elle se réfugie aussi dans le sommeil, un silence sécurisant représentant un abri, voire une échappatoire[67], comme le précise Françoise Lionnet. En apprenant la trahison de son amant, Maya s'endort pendant huit jours, puis, après avoir écouté ses explications blessantes, elle sombre cette fois-ci dans un sommeil de douze heures. Le sommeil lui permet de tout intérioriser et d'essayer d'oublier, ce qui symptomatise explicitement la souffrance subie[68]. De plus, l'écriture du corps est intrinsèquement liée au silence. Le corps féminin n'est plus violemment réifié mais utilisé par la femme elle-même afin de faire taire les mots. Non seulement, elle y intériorise sa douleur, mais son corps lui permet aussi de tisser tranquillement sa toile autour de sa victime. En se donnant au jardinier des

---

[64] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit., p. 105.

[65] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, op.cit., pp. 63, 79, 145, 151, 152.

[66] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.

[67] Nous traduisons la formulation originale : « Silence is her retreat, her escape (…) », Françoise Lionnet, *Postcolonial Representations, Women, Literature, Identity*, Cornell University Press, USA, 1995, p. 115.

[68] Nathalie Etoke, op.cit., p. 72.

Rajsing, Maya exige une fois de plus le silence car elle doit se vider l'esprit avant de passer à l'acte. Cependant, le projet d'acte meurtrier prend progressivement forme dans la violence verbale. La haine et les blessures sont extériorisées à travers des menaces. C'est là un schéma que nous retrouvons dans certains ouvrages postcoloniaux du bassin caribéen montrant que le personnage dominé renaît à travers « la violente éclosion de sa voix coïncidant avec celle du texte. Le silence est alors brisé, les mots affluent telles des crues furieuses libérant le corps aliéné »[69]. En effet, Maya retrouve sa voix/voie et sa pulsion de vie en noyant sa victime sous un flot de paroles injurieuses. Le silence est également antithétique dans le roman car, en tuant la femme de Dave, la protagoniste met fin au vacarme inaudible de son esprit. Elle se débarrasse du silence psychique pour faire place au silence physique. Le bourdonnement assourdissant de la haine se transforme enfin en silence apaisant car l'autre n'existe plus. La dominée est désormais la dominante et la violence du meurtre contraste avec son calme reflétant la fin de sa survie et son retour à la vie. Par ailleurs, Maya revit définitivement en brisant la bulle qui l'entourait. Telle une affranchie, elle défait les lourdes chaînes de son passé et redécouvre la beauté de son île. Elle se réconcilie avec elle-même, mais aussi avec son pays. Le rapport dominant/dominé n'existe plus, mais uniquement le sentiment de liberté. Elle peut à nouveau entendre les bruits qu'elle aime, plus précisément celui de la mer symbolisant sa mère patrie vers laquelle elle se tourne, le cœur léger :

> J'ai laissé ses mots entrer en moi, je pouvais les sentir littéralement s'enfoncer dans ma peau, couler le long de mes veines et se balader de ma tête à mes pieds (…) Et puis, il y a eu le silence. Même la mer s'est tue, même le vent dans les branches au-dessus de nous (…) Huit jours plus tard, le lundi, je me suis réveillée (…) Quelque chose s'était cassé en moi, je ne ressentais pas grand-chose, juste une extrême fatigue (…) Je suis rentrée à la maison et j'ai dormi pendant douze heures (…) Il m'a dit qu'il s'appelait Julien (…) On est restés en silence et il m'a regardée longuement (…) Il a essayé de parler mais je ne voulais rien entendre. Je voulais le silence (…) Julien ne semble pas gêné par mon silence (…) je ne sais pas ce qui m'a pris mais avant de raccrocher, j'ai lâché dans le téléphone… Salope, j'aurai ta peau, salope… Ça m'a mise dans un état d'euphorie que je n'avais pas connu depuis longtemps (…) Un torrent d'injures montait du fin fond de mes parts d'ombre, se détachait de mes blessures et rien ne l'arrêtait (…) Je n'entends plus rien, je suis un peu fatiguée mais je voudrais que ce silence dure pour l'éternité (…) Je rentre dans un Mahébourg silencieux comme la nuit. Ce qui compte, pour moi, c'est que

[69] Nous traduisons librement en français la version originale: « The birth of voice coincides with the birth of text. Words come surging forth after centuries of silencing, like angry flood waters (...) The violence of expression (...) exposes the explosive power of words (...) The physical body writes out its alienation through the liberating power of the written word (...) », Brinda Mehta, *Diasporic (Dis)locations, Indo-Caribbean Women Writers Negotiate the Kala Pani*, The University of the West Indies Press, USA, 2004, pp. 184-185.

> le bourdon s'est arrêté. Je me sens légère, je suis redevenue une enfant et c'est à peine si je sautille sur la route (…) Je suis redevenue Maya (…) Blue Bay me remplit le cœur et la tête, encore noyée dans le silence (…) Je cours vers la mer. J'ai une envie folle d'elle, un désir déraisonné de me jeter dans ses bras. Soudain, tout me revient. J'entends la mer ! (…) Le silence a crevé pour ne laisser passer que ce que j'aime le plus de mon pays : sa mer (…)[70].

Dans son roman, *Sensitive*[71], Shenaz Patel propose aussi une représentation intéressante du silence. Elle décrit tout d'abord le schéma classique de l'inceste où la victime est isolée et la violence cachée. L'acte incestueux est surtout tabou parmi les proches de la victime car il représente un interdit social majeur[72]. Il doit donc rester dans l'espace clos de la cellule familiale. Le cercle vicieux de l'inceste se met alors en place car, en demandant à la victime de garder le silence, la mère protège aussi le bourreau dont elle devient la complice indirecte. Une relation triangulaire s'installe entre la jeune fille, la mère et le beau-père car tous trois sont soudés par un mutisme oppressant. En revanche, si la victime ne peut parler de son calvaire, elle peut l'écrire. En se confiant à son journal intime, elle remplace la sonorité des paroles par le silence des mots écrits. Elle s'adresse aussi à Dieu devenu son confident silencieux, et fait de l'écriture son refuge et son exutoire. À diverses reprises, elle laisse imploser ses pensées meurtrières, les unes plus violentes que les autres. Françoise Lionnet souligne d'ailleurs le parallélisme entre les mouvements de la main guidant la plume sur le papier et ceux qui plantent le couteau dans la chair. La plume inscrivant des mots sur une page est similaire au couteau marquant le corps car tous deux sont des moyens de contrôle permettant d'accéder au pouvoir[73]. L'écriture confère au personnage dominé un pouvoir encore inexistant dans la réalité, notamment celui de massacrer silencieusement son bourreau, et de reprendre le contrôle de sa vie. Néanmoins, la victime ne se refugie pas uniquement dans le silence de l'écriture, elle voudrait aussi devenir toute petite, se faire oublier pour que cesse son calvaire. Tel un ver à soie, elle désire se cacher dans une coque sécurisante, ou encore se replier sur elle-même,

---

[70] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, op.cit., pp. 93-94.

[71] Shenaz Patel, *Sensitive*, Éditions de l'Olivier / Le Seuil, Paris, 2003.

[72] « Pour combattre les violences sexuelles, les sociétés humaines ont établi des règles prohibant ou autorisant certains rapports entre leurs membres. Généralement, il est interdit de jouir des êtres proches. » in Xavier Lameyre, « Interdit de l'inceste et préservation de la vie sociale » in *Les violences sexuelles*, Éditions Milan, Toulouse, 2008, p. 6.

[73] Nous traduisons la version originale: « (…) there is also symmetry in the movements of the hand that guides the pen on the paper or the knife into the flesh (…) The pen that inscribes words on the page and the knife that (…) marks the body are means of control (…) whereby power can be appropriated. », Françoise Lionnet, op.cit., p. 150.

comme la sensitive[74]. Elle mentionne également sa grande lassitude et son envie de dormir et nous voyons que le sommeil représente une fois encore, un barrage intérieur contre la violence extérieure. Par ailleurs, même si le silence sous toutes ses formes symbolise un abri, celui-ci ne perdure pas. Petit à petit, il craquelle et laisse transparaître toute la fureur de la victime. Elle transforme en bouillie une couleuvre qui s'est glissée dans sa chambre. Son geste et ses paroles montrent incontestablement ses intentions meurtrières envers son bourreau car tuer la couleuvre, c'est aussi se débarrasser de sa représentation phallique. Nous voyons que l'acte meurtrier germe dans cette métaphorisation. Tout d'abord, la victime se détourne de Dieu dont le silence est finalement aussi pesant que celui de l'inceste. Son confident intime devient en quelque sorte un ennemi car il ne fait rien pour la sauver. Ainsi, l'écriture ne lui suffit plus, elle doit passer à l'acte car seule la violence peut la délivrer de ce cauchemar. Telles les pluies torrentielles crevant le silence et emportant tout sur leur passage, elle laisse alors éclater et déferler sa colère. L'acte meurtrier est certes elliptique mais la couleur rouge mentionnée à diverses reprises évoque clairement un bain de sang que confirme la fin du roman. Les rôles s'inversent, le personnage dominé et sans défense devient le dominant éliminant ses agresseurs. Le triangle infernal du silence est brisé car non seulement le beau-père est tué, mais aussi la mère. Comme le souligne Brinda Mehta, « la colère redonne une voix aux sans-voix en faisant du silence la langue de l'action. Ce qui pousse le personnage assujetti à éliminer la source-même de l'ignominie, dans un acte ultime de désespoir visant à retrouver son indépendance »[75]. Bien que son geste soit innommable aux yeux des autres, il est présenté comme le seul moyen pour la victime de retrouver sa sérénité et surtout, sa liberté :

> Je ne sais pas comment je l'ai retrouvé derrière moi quand j'ai voulu sortir, il m'a appuyée contre la tôle, j'avais du mal à respirer, et il me disait de rester tranquille (…) et je sentais sa main dans mes volants, puis sous le tulle qui crissait et me griffait la peau (…) La dernière fois, j'ai dû m'absenter de l'école pendant une semaine. Le temps que les traces disparaissent (…) Aujourd'hui encore, je ne suis pas allée à l'école (…) Pourtant, on ne voyait plus rien sur mon visage (…) Elle a dit que je devais arrêter mes simagrées. Que si je continuais comme ça, j'allais créer des ennuis à tout le monde (…) Elle dit à quoi ça va m'avancer. Faut que j'arrête, et que je l'écoute quand elle m'interdit d'aller à l'école. Ça va finir par s'arrêter. Faut que je comprenne (…) Mieux vaut le taire et l'écrire (…) Les paroles, elles peuvent te claquer la gueule, là, comme ça, n'importe où, devant n'importe qui, au grand jour comme en pleine marée noire, pas besoin

[74] On appelle aussi cette plante : mimosa pudique.

[75] Nous traduisons la version originale: « (…) anger give(s) voice to voicelessness by transforming silence into the language of action (…) The ultimate voicing of subjection is realized by the elimination of the very source of (…) abjection as a final and desperate act of independence. », Brinda Mehta, op.cit., pp. 206-207.

de lumière pour les distinguer, elles t'éclatent à la figure et peuvent t'assommer, te pulvériser, t'exploser en morceaux (…) Les vers à soie, tu vois, ils mangent, mangent, mangent, puis ils s'arrêtent (…) Ils s'enferment. Petit à petit, ils tissent un fil, mince, brillant, et s'entourent, s'enroulent. Disparaissent (…) Un cocon de soie (…) Je me demande si je ne pourrais pas moi aussi manger beaucoup de feuilles de mûrier tous les jours (…) Faudra que je pense à un coin tranquille pour m'enrouler, où personne ne me trouvera (…) Moi, je ne veux plus qu'elle touche à la sensitive, parce que je l'aime bien cette plante. (…) J'aimerais bien faire la même chose (…) Je devrais vraiment apprendre à faire ça. Me refermer dès qu'on m'approche de trop près (…) J'ai juste envie de m'allonger et de dormir. Dormir. Dormir. Et ne pas me réveiller (…) Sans cesse, je croyais sentir quelque chose grimper lentement le long des montants du lit, venir se couler sous le molleton, s'enrouler autour de ma cheville, remonter contre mon mollet, se glisser contre l'intérieur de ma cuisse, et… Faut que ça s'arrête, faut que ça s'arrête (…) J'ai pris le gros couteau chinois dans la cuisine (…) J'en ai fait une douzaine de morceaux (…) Elle me regardait comme elle avait regardé la couleuvre la veille. Je lui ai dit de ne pas s'en faire, que c'était fini, qu'il ne nous embêterait plus, cet animal (…) Je perds mon temps à t'écrire ce que tu sais déjà, et de toute façon tu ne fais rien pour moi. Je n'ai plus envie de t'écrire. Je crois même un peu que je te déteste Bondié[76] (…) Ça a commencé par un léger bruit qui m'a réveillée ce matin, un bruit qui heurte la tôle et ricoche un silence de plus en plus court. Puis le silence a détonné. S'est déversé à grand fracas sur ma tête (…) Ce serait bien que la pluie lave tout ça (…) Tout emporté dans les grandes coulées rouges (…) Rouge, aussi, ce bruit de sirène soudain qui engloutit le silence[77].

Chez Axel Gauvin, dans *Train fou*, le silence est longuement décrit à travers des monologues intérieurs révélés par un narrateur omniscient[78]. Le protagoniste, Maxime, est hermétique et rejette toutes formes d'exotisme. Il n'est pas séduit par l'étranger mais, au contraire, voit clair dans son jeu dès le départ. Les observations du protagoniste sont d'ailleurs fondées car, dès l'apparition de Bernard Montcorbeil, un silence respectueux est exigé, révélant sa supériorité sur les autres personnages. Maxime Grondin comprend aussi que l'étranger est raciste. Ce que confirment les pensées et les paroles de ce dernier, notamment ses expressions telles que : « ce putain de con de nègre[79] », « il regarde *Macacus rhesus*[80] », « Ouagadougou (…) pourquoi es-tu descendu de ton cocotier (...)[81] », « Bernard (…) Parodiant l'Afrique, mimant le gorille, il

[76] Dieu en créole mauricien.

[77] Shenaz Patel, *Sensitive*, op.cit., pp. 13,16, 24-25, 32,35, 66, 67, 93-94, 100,131-134.

[78] Axel Gauvin, *Train fou*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

[79] Ibid, p. 71

[80] Ibid., p. 71.

[81] Ibid., pp. 127-128.

danse la supériorité de l'Homme Blanc[82] » ou encore, « Bernard est un homme, lui ! Pas un Peul, un Bushman, un Préhomo ! ...[83] » En décrivant des personnages inférieurs et soumis à l'étranger, Axel Gauvin renoue indubitablement avec la représentation d'un rapport de force ayant existé entre colons et colonisés. Ce que nous pouvons mettre en parallèle avec les observations de Françoise Vergès et de Carpanin Marimoutou sur la situation coloniale et post-coloniale du peuple réunionnais :

> On nous disait : « (…) Nous allons vous expliquer qui vous êtes. » (…) Si l'on est « créole » comme le veut le stéréotype – charmant, chantant, dansant, « gentil », mais sans « colère », sans exigences – alors on est accepté.[84]

En effet, Bernard Montcorbeil exulte devant « l'indigénisme » de Pan, de Noiseau et de Parle-Pas ; sa supériorité est confortée, mais c'est une satisfaction qu'il n'obtient guère auprès de Maxime Grondin, dont la réserve l'irrite. Certes, Axel Gauvin s'attache à décrire l'implosion de la violence chez ses personnages[85] mais la description de son explosion n'est pas pour autant négligée. Bien que Maxime intérorise d'abord la blessure infligée, il refuse d'être assujetti et décide ensuite d'agir. Il doit stopper le train fou dirigé par le *vaza* car il symbolise la régression et la destruction. Accepter de suivre l'étranger, c'est en quelque sorte retourner vers l'inhumanité de la colonisation La colère refoulée de Maxime Grondin finit donc par éclater à la fin du roman. Ses gestes fébriles montrent son besoin de briser le silence de l'humiliation. En un instant, les voix interrompues[86] ne le sont plus car, non seulement l'homme venge l'honneur meurtri de ses camarades insulaires, mais aussi le sien :

> (…) il boit « pays ». Il boit et mange « pays » (…) C'est bien ce vaza[87] qui l'a interpellé, comme les vieux esclavagistes leurs journaliers (…) Mais il se fout de nous ce salaud ! (…) (Pan) (…) se précipite sur le lecteur de cassettes pour faire silence. Le silence pour 'Missié Blanc' (…) – qui gâchera le plaisir de Bernard de gravir ces sommets – inviolés ! – de la connerie aborigène

[82] Axel Gauvin, *Train fou*, op.cit., p. 80.

[83] Ibid., p. 128.

[84] Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, *Amarres, Créolisations india-océanes*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 34.

[85] Voir Michel Beniamino, « Les visages de la violence dans l'île » in *L'insularité, Thématique et Représentations*, op.cit., p. 263.

[86] Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, op.cit., p. 35.

[87] Étranger (terme créole d'origine malgache).

(…) Bernard jubile (…) Il regarde Bernard. La haine déborde par ses yeux (…) Il regarde sa houe, qu'il tient à deux mains. Ses mâchoires se serrent (…) Et Maxime frappe (…)[88]

À l'instar de la littérature africaine moderne, la littérature contemporaine du bassin indianocéanique démontre que « tout en étant portés par les courants historiques et participant à la vie mondiale, tous les peuples ne sont pas pour autant assimilés à une uniformité planétaire, mais bien au contraire, ils contribuent à l'Universel qui ne peut être riche qu'à travers sa diversité humaine »[89]. En mettant en exergue les violences universelles, la littérature indianocéanique du XXI[e] siècle définit donc le microcosme insulaire comme une partie intégrante du macrocosme. L'île n'est plus le point névralgique de l'aventure et encore moins un éden préservé du mal. L'insulaire aussi n'est plus un être dichotomique, souvent décrit comme étant soit extrêmement méchant, soit extrêmement bon. Il est tout simplement humain, capable du meilleur comme du pire. Il peut riposter, voire se venger quand il est opprimé. Il n'accepte plus la domination de l'Autre et sait se faire entendre quand il le faut. Nous ne retrouvons plus chez lui la docilité du descendant d'esclaves ou d'engagés capable de tout pardonner, constante coloniale encore notable chez les premiers écrivains indianocéaniques tels que Marcel Cabon déclarant que « (…) rien n'efface mieux la brûlure des offenses que le pardon…[90] ». Cette mansuétude faisait même écho à la sagesse divine[91] mais elle vole en éclats dans la présente littérature indianocéanique, où l'homme est un redresseur de torts refusant par-dessus tout le bâillon du silence.

[88] Axel Gauvin, *Train fou*, op.cit., pp. 56-57 61, 79, 81, 172-173.

[89] Nous traduisons la version originale : « (...) modern Africain literature (…) profiles (…) peoples who, while being carried along by the currents of history and attending to the life of the world, are not assimilated into (a) planet-wide uniformity but, on the contrary, contribute to the Universal, which can only be rich (…) of the variety that different peoples bring to it. », Françoise Lionnet, op.cit., p. 127.

[90] Marcel Cabon, *Namasté*, Éditions de l'Océan Indien (1[ère] éd. 1965), Rose-Hill, 1981, p. 60.

[91] Voirs L'Évangile selon Mathieu, « (…) Si quelqu'un te frappe sur la joue droite, tends-lui aussi l'autre. Si quelqu'un veut te traîner en justice et prendre ta tunique, laisse-lui encore ton manteau. Si quelqu'un te force à faire un mille, fais en deux avec lui. », Chapitre 5, Versets 39-42.

I.2 REVIREMENT DES DISCOURS

I.2.1 Un paternalisme linguistique

Le roman de l'ère coloniale donne déjà un avant-goût de la société insulaire en construction. Bernardin de Saint-Pierre notamment fait mention du sentiment d'autochtonie lié à l'identité créole dès son roman *Paul et Virginie*[1]. Madame de la Tour et Marguerite sont des Françaises expatriées mais leurs enfants naissent dans l'île et forment une première génération créole[2]. Virginie se sent bien plus insulaire qu'européenne en écrivant que la France est « (…) un pays de sauvages »[3]. Toutefois, de Saint-Pierre choisit de dépeindre un tableau bucolique de cette « première » société insulaire bien qu'il connaisse la réalité de l'île de France pour y avoir séjourné entre 1768 et 1770 et ait même publié en 1773, *Voyage à l'Isle de France* où il décrit l'île de manière minutieuse et scientifique. Dans *Paul et Virginie*, il met en avant l'image d'une île édénique où l'enfance est préservée[4] et aborde en périphérie une société coloniale salie par la médiocrité et l'esclavage. Selon, Jean-Michel Racault, Bernardin de Saint-Pierre a peut-être tenté de dépasser les tensions insulaires en les adoucissant ou en les dissimulant[5]. Ainsi, la tonalité paternaliste du récit révèle que Madame de la Tour et Marguerite sont des maîtresses aimées de leurs esclaves[6]. L'autre point marquant dans le roman est l'absence de mixité linguistique. Colons et esclaves interagissent, il existe donc forcément une interférence linguistique dans ce champ discursif. Le personnage de Domingue aurait été plus crédible en s'exprimant en créole[7] wolof-français puisqu'il est décrit dans le roman comme un « noir

[1] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Éditions Librio (1ère éd. 1787), Paris, 2011.

[2] Dans le contexte présent, l'adjectif, « créole » désigne « une personne d'ascendance européenne née dans une des anciennes colonies européennes », *Le Petit Larousse Illustré*, 2012.

[3] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit., p. 57.

[4] Jean-Michel Racault, op.cit., p. 104.

[5] Ibid., p. 104.

[6] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit., p. 12.

[7] Voici une définition possible du mot « créole » se référant au sens de notre analyse : « Parler né à l'occasion de la traite des esclaves noirs (XVIe – XIXe S.) et devenu la langue maternelle des descendants de ces esclaves. Il existe des créoles à base de français, d'anglais, de portugais, etc., » in *Le Petit Larousse Illustré*, 2012.

yolof [8]»[9] mais il emploie un français soutenu**.** En choisissant d'épurer toute trace de langue mixte dans son écriture, Bernardin de Saint-Pierre se situe dans l'option eurocentriste du discours colonial déployé en littérature. Sous sa plume, les esclaves parlent à la perfection la langue du maître et le français ne s'émaille pas de mots ou de termes étrangers. D'ailleurs, lorsqu'il en vient à citer deux phrases en créole dans son ouvrage *Voyage l'Isle de France*, il les qualifie de « mauvais patois »[10] :

> Ô mes jeunes maîtres, leur dit-il, que vos mères ont d'inquiétudes ! Comme elles ont été étonnées quand elles ne vous ont plus trouvés au retour de la messe où je les accompagnais ![11]

Cinquante-six ans plus tard paraît *Georges*[12] d'Alexandre Dumas. Ici, le roman propose une lecture de la mixité qui peut s'expliquer de par les origines de l'auteur lui-même, petit-fils d'une esclave noire et d'un aristocrate de Saint-Domingue. La réalité mauricienne y est décrite avec une fidélité surprenante tant sur le plan sociologique qu'historique et pourtant, Dumas n'a jamais visité l'île Maurice. Mais il employait souvent des nègres littéraires. Plusieurs sources confirment en l'occurrence la collaboration de Félicien Mallefille[13] - romancier et dramaturge d'origine mauricienne dans la rédaction de *Georges*. En conséquence, le métissage scriptural est-il sans doute accentué par cette paternité dupliquée. Le métissage du roman est également affirmé par la représentation d'une société insulaire composée de diverses ethnies. Il brosse un portrait tout d'abord fidèle à l'histoire de Maurice, décrivant sa double métropole, politique et symbolique : les Anglais gouvernant l'île après avoir remporté la bataille de Grand-Port en 1810 et les anciens colons français conservant langue et coutumes dans le but de manifester face à la puissance anglaise une forme d'identité nationale[14]. Autour

---

[8] « Le wolof est écrit avec un [y] entre 1747 et 1787. Les différentes formes données à ce mot sont toutes empruntées à un mot africain peut-être formé de wa « les gens de... » et Lof, nom du territoire du successeur de N'Diaye, fondateur de l'empire. Le wolof désigne aussi une langue, branche nord de la famille nigéro-congolaise. Le wolof, avant le peul et le sérère, est la principale langue du Sénégal, également utilisée en Gambie. » in *Le Robert historique de la langue française*, sur http://historique.fracademic.com/23083/wolof, consulté le 05 septembre 2013.

[9] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit., p. 11.

[10] Jean-Michel Racault, op.cit., p. 39.

[11] Ibid., p. 22.

[12] Alexandre Dumas, *Georges*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1843), Paris, 1974.

[13] Jean-Michel Racault, op,cit., p. 191.

[14] Ibid., p. 193.

de ces puissances coloniales pivote la communauté métisse dont Georges fait partie. Les métis, aussi appelés mulâtres, évoluent dans une sorte de *no man's land*. Ils n'appartiennent ni à la communauté noire ni à celle des Blancs et sont victimes du préjugé de couleur. Ils doivent se battre pour la reconnaissance de leur identité hybride. Autour des Blancs et des métis s'organisent la communauté des Noirs et celle des travailleurs engagés venus d'Inde et de Chine. De ces contacts multiculturels émergent non seulement des barrières linguistiques – Sara et sa gouvernante Henriette n'arrivent pas à comprendre le chinois[15] par exemple – mais aussi les premiers balbutiements du créole mauricien. Une mixité linguistique est d'ailleurs mise en récit à travers le portrait de la négresse s'exprimant en créole[16] et non pas en français soutenu : « Mo sellave mo faire ça que vous vié[17] » ; à travers le mimétisme linguistique de Télémaque : « Mosié Munier, nous va monter là-haut, la montagne ; nous capable voir encore petits maîtres Jacques et Georges.[18] » ; ou encore dans les paroles du Malabar[19] : « - Oh ! qué bon souper nous va faire à soir[20] (…) »

[15] Alexandre Dumas, op.cit., p. 95.

[16] « C'est bien du créole mauricien que Dumas utilise, en francisant quelque peu (« vous » pour « ou ») », Léon François-Hoffman, « Notes » in *Georges*, Éditions Gallimard, Paris, 1974.

[17] Notre traduction : « Je suis esclave, je ferai ce que vous voulez. », Ibid., p. 35.

[18] Alexandre Dumas, op.cit., p. 75.

[19] S'écrit, « malbar » en créole mauricien contemporain. « Il s'agit d'un terme péjoratif désignant les hindous de Maurice. », in Arnaud Carpooran, *Diksioner Morisien*, KTL, Sainte-Croix, 2009. « À la Réunion, 'malbar' désigne un Indien non musulman. » in *Le Petit Larousse Illustré*, 2012.

[20] Alexandre Dumas, op.cit., p. 139.

I.2.2 L'écriture comme miroir de l'indianocéanité contemporaine ?

a. Un plurilinguisme affirmé

La société insulaire en constante évolution dans la littérature de l'ère coloniale est plus « aboutie » dans l'ère post-coloniale. Nous le notons surtout à travers le plurilinguisme présent dans l'esthétique indianocéanique contemporaine. La littérature mauricienne dévoile à elle seule une palette linguistique très riche. Il s'agit toutefois d'un long cheminement puisque les langues ont souvent dissocié les diverses communautés mauriciennes[21] et la littérature mauricienne, aujourd'hui multilingue, démontre une forme de réconciliation linguistique au sein de l'île elle-même[22]. Cette réconciliation linguistique s'affirme bien dans l'esthétique plurilingue de Carl de Souza bien que Marie-Thérèse Humbert ait déjà fait le premier pas dans son roman *À l'autre bout de moi*[23] en ayant recours aux alternances codiques[24]. La quatrième de couverture de *La maison qui marchait vers le large*[25] présente son auteur comme un « anglophone qui a choisi le français comme langue d'écriture ». Cette description peut faire sourire car de Souza, comme la majorité des Mauriciens, a une formation académique britannique, mais peut-on pour autant le qualifier d'anglophone à part entière ? D'autant plus que le français ou plutôt le franco-mauricien devient graduellement une langue véhiculaire au même titre que le créole mauricien[26] bien que l'anglais demeure le médium d'enseignement

[21] Martine Mathieu-Job, in *Littératures Francophones, III. Afrique noire, Océan Indien*, (en collaboration avec Michel Hausser), Belin, Paris, 1998, p. 179.

[22] Idem., p. 179.

[23] Marie-Thérèse Humbert, *À l'autre bout de moi*, Éditions Le Printemps (1ère éd. 1979), Vacoas, 2002.

[24] Voir « Avertissement de l'auteur », Ibid., pp. 9-10.

[25] Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, Éditions Le Serpent à Plumes (1ère éd.1996), Paris, 2001.

[26] « 'L'Ile Maurice est le seul pays au monde où le français progresse au détriment de l'anglais.' Cette phrase a été prononcée par Pierre Labbe, ancien directeur de l'Alliance française à Maurice lors d'une interview accordée à un quotidien en mars 1997 (…) lors d'une autre interview accordée à un autre journal local (cf. News on Sunday, 20 avril 1997) ce sera au tour de Michael Bootle, alors directeur du British Council, de se prononcer sur la politique linguistique de l'État mauricien en matière audio-visuelle où il s'étonnait de la place qu'occupait le français sur les ondes de la MBC, organisme sous tutelle étatique, alors que les institutions publiques de Maurice fonctionnent en anglais (…) On citera aussi (…) le titre plus qu'explicite du principal ouvrage de référence axé sur le français à Maurice, notamment celui de D. Bagionni et de D. de Robillard (1990): *Ile Maurice : une francophonie paradoxale* . Francophonie 'contradictoire', 'énigmatique', 'paradoxale', etc. C'est donc sous l'aspect de la 'bizarrerie' que notre francophonie est souvent perçue de

et la langue administrative du pays. Ce kaléidoscope linguistique se reflète en effet dans l'écriture de de Souza quand il s'essaie à la créolisation par le biais d'alternances codiques et de gloses révélant beaucoup plus son plurilinguisme que son bilinguisme ou *a fortiori* son anglophonie :

---

l'extérieur. Il faut dire que des facteurs objectifs ne manquent pas pour conforter une telle représentation et il n'y a qu'à voir de près l'histoire des liens entre le français et l'anglais dans notre paysage linguistique pour s'en convaincre. **Flashback : 1810** Après un règne sans partage de 95 ans (l'occupation française a démarré en 1715), le français se retrouve pour la première fois de son histoire, en 1810, conséquence de la prise de possession du pays par les Britanniques, en situation menacée. Cependant, pour ne pas dire 'bizarrement', le français continuera à fonctionner comme principale langue administrative du pays pendant deux décennies après le changement de régime. **L'Acte de Capitulation** D'aucuns évoqueront le respect de l'article 8 de l'Acte de Capitulation de 1810 (qui stipule entre autres choses, que 'les habitants conserveront leurs religions, lois et coutumes' (Carpooran, 2003, Ile Maurice : des langues et des lois, p. 40) pour justifier un tel état de fait. Mais l'histoire nous apprend que la signature du Traité de Paris de 1815, en vertu duquel La France cédait en toute souveraineté l'île à la Grande Bretagne, avait rendu caduc cet article 8 (ibid. p. 42).
D'où le début d'anglicisation des institutions publiques mauriciennes et l'émergence du français comme langue de résistance. Plus tard, lorsqu'à force de pressions venant de l'Angleterre, la décision sera enfin prise d'angliciser progressivement certaines instances essentielles de la vie publique mauricienne (l'administration à partir de 1832, ibid., pp. 43-44) ; la rédaction des lois à partir de 1841, ibid, pp. 45-46, et le judiciaire à partir de 1847, ibid., pp. 48-50), les réactions musclées (notamment sous la forme de manifestations, de pétitions et de contre-pétitions, ibid., p. 50 et suivantes) au niveau du corps social et de la presse locale, seront telles que le français finira par représenter aux yeux de beaucoup un symbole de résistance d'un droit autochtone face à l'imposition de la langue des occupants étrangers. Il n'en faut en général pas plus pour que le symbole s'enracine dans la durée, par l'émotion, dans le psychisme profond des habitants (nous parlons des anciens colons français et de leurs descendants) comme un bien précieux faisant partie de leur identité et qu'il s'agit de défendre quoi qu'il en coûte. Plusieurs autres facteurs vont contribuer à maintenir le français dans l'écosystème affectif des Mauriciens et expliquent, en partie, pourquoi cette langue a continué à occuper une place importante dans la vie des Mauriciens, en dépit de 150 ans de présence britannique, pendant lesquels la principale langue administrative du pays, ainsi que celle du parlement, du judiciaire et de l'instruction publique, a été l'anglais.
On pourra citer entre autres, le rapport fusionnel qui lie le français à la classe économique dominante du pays (celle des ex-colons notamment et leurs descendants), la présence de cette langue dans la presse écrite, déjà dynamique à l'époque, le lien lexical considéré par beaucoup comme 'naturel' qui existe entre cette langue et le kreol (déjà principale variété populaire d'une bonne partie de la population, bien que n'ayant pas encore aux yeux de tous le statut de langue), la place du français dans les organismes tombant sous la tutelle de l'Église catholique, dont l'influence ne saurait être négligée à différents niveaux et dans différents domaines, l'enseignement n'en étant qu'un. », Arnaud Carpooran, « Anou Koz Parol-24 : Spesial Zourne Frankofoni demin », in *Le Mauricien*, article du 19 mars 2012 sur lemauricien.com, consulté le 18 septembre 2013.

> Désormais, plus personne ne pourrait passer par là, annonça-t-elle, macabre. Et partant d'un soudain éclat de rire, elle cria : « *Lacour Missié Daronville collé are miraille laboutique ! Né pli pou conné acôte chantier commencé, acôte lacour fini ! Né pli pou comprend narnien !* » (…) Aujourd'hui, M. Daronville n'était pas d'humeur à infliger au locataire les railleries habituelles. « Haffenjee, fit-il d'une voix lasse mais qui ne s'était pas débarrassée de son mordant, *ça faire ène sièc' mo pé espère ou, ène sièc' !* (…) Ses omoplates saillaient sous le t-shirt malangue* (…) **Sale.* (…) Quand il capait* la mosquée (…) **S'absentait*.[27]

L'essai postcolonial, *L'Empire vous répond*[28] définit l'alternance codique comme « la méthode peut-être la plus couramment utilisée pour inscrire l'altérité par le processus d'appropriation (…), en particulier dans les littératures du continuum caribéen (…)[29] » ou alors se manifestant sous « le trait probablement le plus distinctif du roman antillais (où) le narrateur (…) 'raconte' l'histoire en anglais standard tandis qu'il reprend la langue du continuum dans les dialogues des personnages.[30]» Cette observation peut éclairer davantage le choix esthétique d'un auteur mauricien tel que Carl de Souza. Certes, les origines de la société insulaire mauricienne diffèrent de celles des Antilles qui témoignent d'une société autochtone précoloniale. Fonctionnant dans un système à la multiethnicité accrue à partir de 1830[31], la société mauricienne a été confrontée au fil des années à une cohabitation tendue entre les divers groupes ethniques[32]. Il fallait bien à un moment donné revendiquer une identité

---

[27] Carl de Souza, op.cit., pp. 16-109.

[28]Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), *L'Empire vous répond, Théorie et pratiques des littératures post-coloniales,* Presses Universitaires de Bordeaux (éd. britannique, 1992), 2012.

[29] Ibid., p. 91.

[30] Idem.

[31] Après l'arrêt de l'importation d'esclaves africains effectuée depuis les débuts de la colonisation, c'est l'année officielle où l'île Maurice reçoit ses premiers travailleurs engagés. Ils viennent surtout d'Inde et de Chine mais ont également des origines diverses. Certains viennent d'Éthiopie, du Congo, du Mozambique, du Japon, de Madagascar entre autres.

[32] Nous pensons aux bagarres raciales de 1965. Par ailleurs, le travail d'identité nationale se poursuit toujours au sein des instances politiques. Nous faisons référence au combat mené par les membres du parti « Rezistans ek alternativ » dont les candidatures avaient été rejetées lors des élections générales en juillet 2010 parce qu'ils avaient refusé de déclarer leur appartenance ethnique en se présentant comme mauriciens. Ils ont porté plainte auprès des Droits de l'Homme de l'Organisation des Nations Unies qui a tranché en leur faveur en août 2012 en déclarant que leurs droits fondamentaux sous la Constitution ont été violés quand leurs candidatures ont été rejetées. L'écrivaine mauricienne Shenaz Patel les soutient dans leur combat contre le communautarisme. Voir

propre à la société mauricienne qui rassemblerait les diverses communautés. Le désir, voire le besoin de reconnaissance d'une identité mauricienne s'est surtout manifesté au sein de la littérature. Nous pensons plus précisément aux fervents défenseurs de la Mauricianité tels que Marcel Cabon, René Noyau et Edouard Maunick. Cette Mauricianité se rassemble avant tout autour du créole, parlé par quatre-vingt-quinze pour cent de la population mauricienne[33]. Peu à peu, le créole s'est installé comme une sorte de passerelle entre les langues présentes sur le territoire de sorte qu'elles ne s'affrontent plus mais fusionnent et se juxtaposent. C'est bien dans cette perspective de construction identitaire que s'inscrit le roman, *La maison qui marchait vers le large*[34] où le *code switching* se fait fréquemment entre le français, le créole et l'anglais. D'ailleurs, comme le souligne Raj Rao, un auteur postcolonial ne peut écrire dans une langue standard s'il veut dépeindre une spécificité culturelle ou une réalité de son pays[35]. D'autant plus que de Souza décrit dans son roman intimiste, *La maison qui marchait vers le large* un élément réel de la vie mauricienne, en l'occurrence, les glissements de terrains à Port-Louis. Lors d'un entretien avec des étudiants de lettres à l'Université de Maurice en 2006, il a même révélé que l'idée de son roman lui était venue pendant ses années de rectorat dans un lycée privé ; un de ses élèves qui avait l'air malheureux lui avait confié qu'il ne pouvait plus faire ses devoirs car « sa maison marchait » :

> Il cherchait une maison E*n ville la cause mo garçon… you know… li fèque gagne admission Colleze Royal* (…)
>
> - Mais non, mamzelle Florence, je peux témoigner ! *I can swear ! Lam Chok Wen na péna narnien pou faire làdans !* C'est votre papa…[36]

Un choix esthétique différent se note dans le style littéraire de Shenaz Patel. Nous retrouvons dans son roman, *Sensitive*, publié sept ans après *La maison qui marchait vers le large*[37], une Mauricianité davantage affirmée à travers des mots et des termes créoles non traduits. Un

---

l'article, « ÉLECTIONS : Rezistans ek Alternativ brise le deadlock du Best Loser » dans *Le Mauricien* du 05 septembre 2012, lemauricien.com, consulté le 19 septembre 2013.

[33] Jean-Louis Joubert, *Histoire Littéraire de La Francophonie, Littératures de L'océan Indien*, EDICEF, Vanves, 1991, p. 103.

[34] Carl de Souza, op.cit.

[35] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit., p. 78.

[36] Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, op.cit., pp. 22, 101.

[37] Carl de Souza, op.cit.

lecteur ne possédant pas quelques notions du créole mauricien pourrait ne pas comprendre le sens des créolismes subtilement intégrés dans les phrases. Nous relevons quelques exemples tels que, « Mais ça aussi, Bondié[38], tu le sais déjà (…) » et « (…) pendant ce temps-là, Nadège, elle, s'esquinte à faire la nénène[39] chez des gens[40]. » On relève également des cas d'alternance codique où les mots ou expressions créoles sont mis en italique sans être glosés, « *Des zistoirs diab*, elle dit en baissant la voix (…) *Ti dimoun touzour ki payé,* dit Mam.[41] » Dans la démarche scripturale de Shenaz Patel, le créole mauricien véhicule d'une part une appartenance culturelle spécifique poussant le lecteur à s'ouvrir à d'autres horizons[42] en cherchant par exemple, la signification du mot, « *nénène* » ou de l'adage, « *Ti dimoun touzour ki payé* ». D'autre part, le créole mauricien donne un cachet plus authentique à l'écriture. Il ne s'agit pas d'écrire exclusivement en franco-mauricien ni d'imiter les auteurs français mais de choisir le français comme langue d'expression tout en marquant sa différence culturelle. Il devient en effet irréaliste ou artificiel de décrire des personnages de la classe ouvrière mauricienne en employant uniquement un français soutenu.

Nous constatons donc que le français s'émaille de créole dans les romans francophones d'auteurs mauriciens postcoloniaux. Mais qu'en est-il de la place accordée au créole en tant que langue à part entière ? Il est clair que le succès rencontré par les écrivains mauriciens de langues française, hindie, ou anglaise a largement contribué à marginaliser la langue créole dans le champ littéraire mauricien. Nous notons la publication de trente-trois œuvres en créole entre 1977 et 1983, notamment pendant la période de gloire du parti politique MMM (Mouvement Militant Mauricien) et un déclin de cette production entre 1984 et 1991 : huit ouvrages seulement sont publiés en créole après la défaite du MMM aux élections en 1983. Les auteurs mauriciens publient en fait rarement en créole, ils préfèrent le français ou l'anglais car Dev Virahsawmy et Henry Favory sont les auteurs de plus de la moitié des ouvrages en créole[43]. Cependant, nous notons une évolution dans le champ créolophone à la fin du XX^{e}

[38] Dieu.

[39] La bonne.

[40] Shenaz Patel, op.cit., pp. 36, 61.

[41] Shenaz Patel, op.cit., pp. 36, 104.

[42] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit., p. 83.

[43] Valérie Magdelaine-Adrianjafitrimo et Carpanin Marimoutou, « Notes sur la littérature mauricienne de langue créole », in *Contes et Romans, Univers créoles 4*, Economica, Paris, 2004, pp. 228-229.

siècle[44] avec la publication de trois ouvrages en prose, *Misyon Garson* (1996) de Lindsey Collen, *Robis* (1997) de Sedley Assonne et *Jericho* (2000) de Dev Virahsawmy. On note également la publication de recueils d'histoires brèves tels que *Testaman enn metchis* (1999) de Dev Virahsawmy, *Tekno* (1999) de Sedley Assonne ainsi que les nouvelles de Ian Maingard publiées dans la revue collective, *Tracés* (2001). Les évolutions majeures dans le champ créolophone ont lieu en 2004 avec la publication officielle du rapport *Grafi-Larmoni* visant à harmoniser l'écriture du créole mauricien et en 2009 avec la publication du *Diksionier Morisien*, premier dictionnaire unilingue du créole dans le monde. Suite à ces évolutions, la langue créole fait son entrée dans les petites sections du primaire en 2012 mais demeure optionnelle. On remarque une effervescence linguistique en ce début de XXI[e] siècle, que nous retrouvons dans l'écriture de Dev Virahsawmy, fervent militant pour la reconnaissance de la langue créole dans tous les instituts et sphères de la société mauricienne. À titre d'exemple, la quatrième de couverture de Swiv *Larout Ziska…*[45] présente le roman comme un témoignage de l'évolution de la langue créole dans la société mauricienne :

> Depuis longtemps, je voulais écrire un roman en mauricien mais je manquais de confiance en moi et je n'étais pas convaincu que la langue avait suffisamment évolué pour répondre à l'appel (…) Pour pouvoir lire et comprendre un roman en mauricien, les gens doivent recevoir une formation en langue mauricienne. Ne croyons pas y arriver facilement parce que nous savons lire et écrire en français et en anglais. Chaque langue a une âme, un mystère, une richesse et des caprices. Il faut assurer une formation adéquate afin de développer le goût (…) Après plus de trente ans d'existence d'une littérature contemporaine en mauricien combien de citoyens possèdent la formation et la capacité nécessaires pour pénétrer dans le labyrinthe littéraire de la langue mauricienne (…) ? Très peu. Pour créer ce nouveau courant littéraire, en sus des poèmes et des pièces de théâtre, j'ai écrit de petites histoires et des nouvelles pour développer ma connaissance et ma confiance littéraires mais aussi dans le but de familiariser la population aux textes rédigés en mauricien. Si j'ai raison, il est possible qu'aujourd'hui il y ait suffisamment de personnes formées et que le roman en mauricien ait sa place dans notre culture nationale. Avec le temps et l'expérience, je pense avoir contribué à défricher le terrain, à biner la terre, à préparer les platebandes pour que bourgeonnent la prose littéraire et surtout le roman dans notre jardin culturel. Je n'ai pas été le seul. Il y a eu Samy Periacarpen, Joe Seetohul, Renée Asgarally, Lindsey Collen, Sedley Assonne et d'autres encore qui je l'avoue

[44] Valérie Magdelaine-Adrianjafitrimo et Carpanin Marimoutou, « Notes sur la littérature mauricienne de langue créole », in *Contes et Romans*, op.cit., p. 229.

[45] Dev Virahsawmy, *Swiv Larout Ziska...*, Boukie Banane, Rose-Hill, 2008.

> ont été plus courageux que moi. Aujourd'hui, j'apporte ma pierre à l'édifice (…) Si le produit est mauvais, ne blâmez pas notre langue mauricienne. Je suis le seul coupable[46].

Ce qui frappe dans la pensée virahsawmienne c'est la dimension patriotique de l'écriture en langue créole. D'ailleurs le roman *Swiv larout ziska*[47]… décrit longuement la construction patriotique d'une île Maurice meilleure. Le travail a été de longue haleine, il reste encore du chemin à parcourir mais l'auteur estime avoir touché et rassemblé de nombreux Mauriciens autour de la langue nationale. Aujourd'hui, le créole est plus abouti, plus structuré, il faut tout simplement le maîtriser correctement pour passer d'un usage oral à un usage écrit. C'est une évolution linguistique qui montre que la société insulaire qu'ont décrite de Saint-Pierre et Dumas a évolué et ne cesse d'évoluer. D'une lingua franca née de l'esclavage, une langue rassembleuse et une littérature autonome sont nées. En effet, le créole mauricien est aujourd'hui appelé le mauricien tout simplement. On parle le mauricien comme on parle l'anglais ou le français, on lit un roman en mauricien comme on lit un roman en français. Les Mauriciens parlent et lisent le mauricien, démarche hautement identitaire et culturelle.

La Réunion, de son côté, représente un cas particulier de plurilinguisme qu'il nous semble important de baliser avant d'analyser son champ littéraire. Il s'agit d'un département français depuis 1946 dans lequel le français est la langue officielle ainsi que le médium d'enseignement sans être pour autant la langue maternelle de la majorité des Réunionnais. Selon Jean-Louis

---

[46] Nous avons traduit la version créole en français. Version originale : « Depi lontan mo ti anvi ekrir enn roman an Morisien me mo ti mank konfians dans momen e mo pa ti sir ki lang la ti ase evolie pou reponn lapel (...) Pou reysi lir, konpran ek apresie langaz roman an Morisien bizen ki dimoun gagn formasion neseser dan lire ek ekrir an Morisie (sic). Pa kwar ki nou pou kapav fer li fasilman parski nou konn lir ek ekrir Franse ek Angle. Sak lang ena so prop nam, so prop mister, so prop rises ek so prop kapris. Bizen gagn formasion neseser pou devlop gou (...) Apre plis ki trant-an ki enn literatir modern an Morisien ekziste komie sitwayen nou pei ena sa treyning ek kapasite neseser pou kapav rant dans labirent literer an Morisien (...) ? Pa boukou. Pou kre sa nouvo kouran la, apart poem ek pies teat, mo ti pe ekrir ti zistwar (…) ek long zistwar (…) pou devlop mo konesans ek konfians literer e anmemtan pou abitie dimoun lir bann tex an Morisien. Si mo ena rezon, li posib ki aster ena ase dimoun ki ena sa formasion la e ki roman an Morisien ena so lespas dan nou kiltir nasional. Avek letan ek experyans mo finn, mo kwar, kontribie pou defris teren, binn later, prepar platband pou ki proz literer e sirtou langaz roman bourzone dans nous zarden kiltirel. Mo pa tousel ki finn fer sa. Finn ena Samy Periacarpen, Joe Seetohul, Renee Asgarally, Lindsey Collen, Sedley Assonne ek plizier lezot ki finn ena plis kouraz ki mwa, mo bizen aksepte. Zordi mo pe amenn mo blok (…) Si prodwi la pa bon pa blam nou lang Morisien. Mo tousel ki antor. » in « Quatrième de couverture », Dev Virahsawmy, op.cit.

[47] Dev Virahsawmy, op.cit.

Joubert « c'est dans les premières décennies du peuplement de la Réunion (alors île Bourbon) que s'est formée la langue « maternelle » de l'île : le créole. Ce créole, qui s'est constitué comme ailleurs par le jeu de l'évolution accélérée du français en contact avec d'autres langues (le malgache jouant sans doute un rôle très important) et sous les contraintes de la société coloniale de plantation, s'est imposé non seulement aux esclaves et à leurs maîtres, mais aussi aux nouveaux arrivants introduits par l'évolution économique du XIX[e] siècle : travailleurs engagés indiens (que l'on a fait venir en grand nombre, après l'abolition de l'esclavage), commerçants indiens musulmans ou chinois[48]. » Malgré le contact avec d'autres communautés ethniques et linguistiques, la Réunion pratique essentiellement le créole et le français. Il serait même plus pertinent de parler d'un système continu articulant français et créole sans véritable frontière linguistique[49]. Sur le territoire réunionnais, il existe une gradation permettant de jongler entre le français et le créole par le biais de variantes intermédiaires, par exemple, le maintien d'un français créolisé par les Petits Blancs de la Réunion habitant dans les Hauts de l'île depuis la fin du XVIII[e] siècle[50]. Tous les Réunionnais ou presque sont en fait créolophones, ils parlent soit le créole soit une variante située entre le français et le créole. Selon des recherches menées en 1979, Robert Chaudenson estimait à un tiers le nombre de Réunionnais s'exprimant couramment en français[51]. Nous comprenons donc que le créole en tant que langue maternelle a une valeur à la fois affective et identitaire pour les Réunionnais tandis que le français demeure la langue du prestige et de l'ascension sociale. Il n'est guère surprenant que le créole réunionnais soit devenu le cheval de bataille des écrivains militants. Nous pensons plus précisément à la pléthore d'écrivains revendiquant leur réunionnité à travers la publication de romans en créole ou de romans écrits en français mais dits réunionnais à la fin des années 1970 et au début des années 1980, dont *Zistoir Kristian* en 1977, *Les Muselés* d'Anne Cheyet en 1977, *Louis Redona* de Daniel Honoré en 1980, *Quartier Trois-Lettres* d'Axel Gauvin en 1980 et *La Terre-Bardzour Granmoune* d'Agnès Gueneau en 1981. Parmi ces écrivains militants, nous retenons surtout le nom d'Axel Gauvin dont les recherches ont été les plus novatrices. Comme le souligne Martine Mathieu-Job, « Gauvin brosse scènes et portraits typés avec un bonheur de suggestion qui tient à sa sympathie manifeste pour l'univers réunionnais, et plus encore à la création jubilatoire d'un

[48] Jean-Louis Joubert, op.cit., p. 199.

[49] Ibid., p. 199.

[50] Jean-Louis Joubert, op.cit., p. 199.

[51] Ibid., p. 199.

français marqueté d'insertions lexicales, syntaxiques, ou même prosodiques créoles[52]. » Nous relevons ci-dessous quelques exemples de l'écriture créatrice d'Axel Gauvin dans trois de ses romans, *Quartier Trois-Lettres* (1980), *L'Aimé* (1990) et *Train Fou* (2000) :

> Juillet rentra. Le soleil, quoique d'hivernage, brûlait toujours le sable vers les une heure (…) Pendant le mois de juillet de cette année-là, rien ne se passa qui mérite d'être signalé. Rien. Rien, sinon que Pierre jura la manman de la maîtresse d'école, et que, pour le punir, Louise le mit sept soirs de suite à genoux sur des grains de filao, un gros galet sur la tête. Rien, rien pour les autres, mais le vieux Léon en avait profité pour tomber malade (…) Et cela, entre nous, lui coûta un bon gros l'argent. L'amorce d'oursins écrasés, que le vieux monde avait préparée pour la pêche au makabi, sentait pue vraiment très fort, et ce n'était pas des bancs de poissons qu'elle ramenait, mais des nuages de mouches-à-vers[53].

Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, 1980.

> (…) Il regarde en caponnant, prie sans parole et, au premier semblant de menace, referme brusquement (…) Comment compter sur « ça », pense Margrite. Surtout rien il ne veut – ne sait - faire. Même pas rincer la cuvette sur laquelle il vient de se raser. Rien, à part me barboter un œuf tous les jours, qu'il gobe tout cru – la dégoûtation ! – en se cachant comme un enfant voleur derrière le coin de la case. A part aussi regarder par-dessus ses lunettes les petites femmes qui passent au chemin… Jalouse ? Moi, Margrite Bellon, jalouse ? Dis ! Comme si j'avais accepté ce vieillard pour amuser mon temps ! Et si tu entendais les insanités qu'il margrogne – ou même gueule – à ces pauvres femmes depuis la varangue ? J'en ai jusqu'à honte !... Le courage de ce genre de cochoncetés, il ne l'aura même plus bien longtemps, hélas ![54]

Axel Gauvin, *L'Aimé*, 1990.

> Maxime tout d'un coup y pense – s'ils vont à l'océan, comme ils ont dit qu'ils allaient faire, il leur faudra bien, pour quitter pente sur lave et gagner plat sur sable et puis la plage, couper la nationale et son double flot monstré de fer, de vitesse, d'essence et de gazôye, et, trop souvent, d'alcool. Et dans l'alcool, qu'ils sont, eux, justement (…) La seule solution pour encore les rattraper est de prendre le sentier Valmyre. Mais fou qui s'y aventurerait dans le fait-noir : il est glissant après la pluie, dérapant par temps sec. Il surplombe – de combien ? trente mètres ? quarante peut-être ? en tout cas suffisamment pour ne plus se retrouver en bas – un fond de

[52] Martine Mathieu-Job, op.cit., p. 196.

[53] Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, L'Harmattan (1ère éd. 1980), Paris, 1991, p. 19.

[54] Axel Gauvin, *L'Aimé*, Éditions du Seuil, Paris, 1990, pp. 12-13.

> ravine auquel il descend et par lequel il passe. Et surtout c'est là, par ce même sentier, à cette ravine même, que défunt Valmyre a tué son corps ; c'est là que son âme, d'avoir été jetée, fait le va-et-vient, tourne et vire… et l'on ne sait jamais ce dont une âme errante est capable.[55]

Axel Gauvin, *Train fou*, 2000.

Il est évident que le jeu linguistique d'Axel Gauvin est délibéré. Nous retrouvons même une sorte d'annonce du principe stylistique utilisé avec l'adaptation d'une formule type des contes et devinettes créoles à l'incipit de *Quartier Trois-Lettres* : « Devine devinaille », comparable au « Krik… Krak ? » et à la « Sirandane ? Sampek ! ». Toutefois cette manipulation de la langue a pu être critiquée, on a reproché à Gauvin de ne pas écrire directement en créole mais d'avoir fabriqué une langue, dans une sorte de français régional[56]. Cette polémique a poussé l'auteur à publier la version créole de son roman, *Quartier Trois-Lettres* en 1984 : *Kartyé trwa lèt*[57]. En fait, il y a eu bien plus de versions et d'hésitations sur les langues d'écriture encore aux dires de l'écrivain lui-même :

> Pour *Quartier Trois-lettres*, il y a eu des versions mêlées : une version française, puis une version créole, puis une française modifiée par le créole, puis une créole modifiée par le texte français ou la trame française. Ainsi dans la française, il y a des passages créés directement en français et d'autres qui sont traduits.[58]

Ainsi, la charge émotionnelle attachée au créole témoigne de son statut identitaire à la Réunion. La langue créole appartient aux Réunionnais, elle n'est pas la langue métropolitaine, mais le maillon fort de la Réunionnité. Toutefois, on ne peut jeter la pierre aux écrivains qui choisissent le français, chacun est libre d'écrire dans la langue qui lui plaît et qui convient le mieux à son projet littéraire. De plus, il faut reconnaître que publier en français favorise une plus grande reconnaissance sur la scène internationale. Mais l'esthétique d'Axel Gauvin, se mouvant entre français et créole, se comporte en trublion. Écrit-il en français ou alors s'agit-il d'une variante jouant sur un continuum entre le français et le créole ? Jean-Louis Joubert estime qu'il s'agit d'une langue savoureuse et pimentée comme la cuisine créole mais qui doit

[55] Axel Gauvin, *Train fou*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, pp. 87-89.

[56] Jean-Louis Joubert, op.cit., p. 234.

[57] Ibid., p. 255.

[58] Entretien avec Axel Gauvin publié par Bernard Magnier, in « La langue métissée d'Axel Gauvin », *Notre Librairie* n°104, janvier-mars, 1991, p.100.

être dégustée en connaisseur[59]. On peut aussi s'inspirer de la formule de Salman Rushdie, et dire qu'on retrouve chez Gauvin non pas une *chutneyification*[60] de la langue mais une *rougaillification*. Cette langue imprégnée d'ingrédients créoles est devenue en quelque sorte la recette-signature de l'auteur. La Réunionnité se manifeste dans les faits et gestes mais surtout dans le discours des personnages. Lire un roman d'Axel Gauvin c'est comme marcher dans les rues réunionnaises, on est non seulement témoin des mœurs, mais on peut aussi « entendre parler » les gens grâce au travail prosodique effectué. Ce n'est cependant pas un travail de sociolinguiste mais une création. La démarche scripturale de Gauvin montre qu'il ne peut ni écrire comme un métropolitain ni forcément non plus comme un Réunionnais exclusivement créolophone. Il s'agit de trouver un équilibre dans l'invention de cette langue hybride représentant l'identité multiethnique et plurilingue de la Réunion.

Madagascar de son côté entretient une relation linguistique assez complexe avec le français faisant tout d'abord office de langue du commerce et des relations au XIX^{e} siècle avant de devenir une langue administrative, des relations économiques et du pouvoir au début du XX^{e} siècle. Ce n'est qu'à partir de 1972 que l'enseignement se malgachise afin de rejeter « la pratique scolaire d'assimilation héritée de la colonisation[61] » mais là encore la situation s'inverse en 1985 car ayant compris les inconvénients d'un rejet total de la langue française, la grande île fait le choix de la relancer dans les écoles[62]. Ainsi, l'esthétique postcoloniale[63] de Raharimanana plus précisément reflète bien cette relation d'amour et de désamour entre la langue française et Madagascar. Il fait déjà allusion à des éléments culturels ou à des modèles littéraires malgaches[64] dans son recueil *Lucarne*[65] mais ses inventions langagières jouant sur les interférences entre le malagache et le français sont surtout perceptibles dans le roman *Za*[66] exprimant clairement « un désir de sincérité et d'affirmation d'une identité[67] ». D'ailleurs,

[59] Jean-Louis Joubert, op.cit., p. 234.

[60] Jacqueline Bardolph, op.cit., p. 32.

[61] Jean-Louis Joubert, op.cit., p. 39.

[62] Jean-Louis Joubert, op.cit., pp. 39-40.

[63] Voir le troisième sens de « postcolonial » dans Jacqueline Bardolph, op.cit., p. 11.

[64] Voir « Jean-Luc Raharimanana et l'intertexte malgache » in *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Martine Mathieu-Job (dir.), PUB (1ère éd. 2003), Pessac, 2010, pp. 211-22.

[65] Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, Éditions Le Serpent à Plumes, Paris, 1996.

[66] Raharimanana, *Za*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2008.

[67]Jean-Christophe Delmeule, *Les mots sans sépulture, L'écriture de Raharimanana*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2013, p. 173.

dans un entretien avec Virginie Andriamirado, Raharimanana lui-même justifie sa démarche déconstructrice en déclarant :

> (…) il me fallait enlever le *je* qui ne me dit pas beaucoup de choses et mettre le *za* qui me dit beaucoup de choses. *Za* en malgache, c'est moi, c'est je[68].

Nous voyons donc que la stylistique romanesque des écrivains indianocéaniques que nous étudions soit s'approprie le français, soit combine français et créole, soit propose une écriture créolophone développée et recherchée, soit encore relève d'une grande inventivité. Quelle que soit l'option, la question qui se pose est de savoir si ces stylistiques échappent à l'exotisme ou pas. Carpanin Marimoutou explique qu'en situation diglossique, le texte créole postule dans sa macrostructure et ses microstructures un double regard oscillant entre reconnaissance et exotisme[69]. Ce qui fait que le narrataire postulé est forcément double[70]. Il peut s'agir d'un narrataire endotique maîtrisant l'espace discursif bilingue ou d'un narrataire exotique ayant la même aptitude ou pas. L'insertion des stéréotypes ou clichés tels que les proverbes locaux, les devinettes et les sirandanes dans le texte créole[71] relève fortement de la gémellité des narrataires. La présence de créolismes dans un texte créole francophone montre au narrataire endotique que le créole est inscrit et reconnu dans la communauté de production[72], quant aux formes d'exotisme balisé[73] elles sont destinées au narrataire exotique. Ainsi, chez Axel Gauvin, le travail lexical, syntaxique et prosodique effectué offre une valorisation implicite du créole réunionnais pour les lecteurs se situant dans l'espace insulaire (qui peuvent reconnaître les clichés et formules populaires tels les sirandanes du début de *Quartier Trois-lettres*) et des marques de différenciation balisées pour ceux qui se situent en dehors. Le cliché est très souvent un effet de lecture[74] comme le relèvent Ruth Amossy et Elisheva Rosen. Il s'agit d'une figure de style dont l'appréhension est essentiellement subjective. Les sirandanes interpellent la réalité du narrataire endotique mais pas nécessairement celle du narrataire exotique. Nous pouvons mettre en parallèle l'écriture lyrique de Pagnol décrivant la faune et

[68] Voir l'entretien, "Publier peut être une provocation, mais pas écrire" sur http://www.africultures.com/

[69] Carpanin Marimoutou, « Écrire en pays créole » in *Contes et Romans, Univers créoles 4*, Economica, Paris, 2004, p. 16.

[70] Ibid., p. 16.

[71] Carpanin Marimoutou, op.cit., p. 17.

[72] Ibid., p. 17.

[73] Ibid., p. 17.

[74] Carpanin Marimoutou, op.cit., p. 16.

la flore pittoresque de la garrigue : réelle et émouvante pour le narrataire francophone endotique mais relativement abstraite pour le narrataire francophone exotique. L'exotisme littéraire dépend du lecteur réceptionnant le texte car, comme le souligne Genette, « le véritable auteur du récit n'est pas celui qui le raconte mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute[75] ».

[75] Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 267.

b. Démystification et référencialité

Les questions de choix de langue d'écriture sont donc complexes et de ce fait, les stratégies des écrivains diverses. Il n'en reste pas moins que les romans indianocéaniques présentent des orientations esthétiques convergentes dans la conception de la visée narrative, et surtout dans leur structuration thématique. En cela, l'écriture postcoloniale (vers 1947 à ce jour) se rapproche des motivations du mouvement naturaliste même si elle ne présente pas forcément la même lisibilité immédiate que les œuvres qui en ressortissent pleinement. Bien que les réalités politico-historiques des îles de l'océan Indien ne soient pas les mêmes, nous pouvons parler d'une tendance postcoloniale naturaliste générale dans l'esthétique de leurs auteurs, se manifestant notamment dans le besoin de mettre l'île à nu, de décrire au-delà du paradis perdu, les illusions perdues[76]. Il s'agit d'une stratégie d'écriture où les origines sont questionnées jusqu'au fond du cadavre humain[77], où il n'est plus question d'apologie de l'aventure insulaire (Daniel Defoë et Robert Louis Stevenson) ou d'exotisme bucolique (de Saint-Pierre et Baudelaire).

Chez Raharimanana, cette stratégie scripturale s'incarne dans des personnages perdus et désarticulés, en quête d'identité, mais refusant les légendes et les incantations mystificatrices ; ces personnages déconstruisent et reconstruisent délibérément leur champ linguistique. La malgachitude est ironiquement exultée dans une parodie du ton césairien. Nous retrouvons la même thématique de déconstruction/reconstruction dans la nouvelle « Massa[78] » où le symbolisme invite à un retour aux origines à travers une description métaphorique de la terre malgache. Le narrateur se fait Créateur, il veut réécrire la genèse de sa terre-mère mais en la reconstruisant ailleurs. La littérature indianocéanique postcoloniale et le naturalisme peuvent également être rapprochés en ce sens que tous deux s'interrogent sur le degré d'intégration d'un individu dans une micro ou une macro société[79]. Les origines des personnages sont clairement autopsiées car le lecteur doit savoir d'où ils viennent, où ils vivent. Le but recherché est d'attirer d'emblée l'attention du lecteur sur un être humain ou sur un groupe

[76] Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p. 60.

[77] Ibid., p. 107.

[78] Jean-Luc Raharimanana, « Massa » in *Lucarne*, Éditions Le Serpent à Plumes, Paris, 1996.

[79] Yves Chevrel, op.cit., p. 105.

d'êtres humains[80] : c'est cette stratégie narrative que favorise par ailleurs Ananda Devi dès l'incipit de ses romans :

> Za parlait avant comme diksionnaire cyclopédique (…) Za me courbait avant de repenser à mon cahier d'un retour à ma langue natale. Za me disait que bien sera de retourner à tout ça : isa, oriorin-dRatsimiteny ; telo efata, lèfadèfaka an-tanin'olo (…) Ma langue à Za est à reconstruire[81].

Raharimanana, *Za*, 2008.

> J'aurai couru, Massa, sans avoir respiré l'humeur de cette terre agonisante. Je t'aurai emmenée loin, très loin d'ici. (…) Tu ne diras plus, Massa, que la tienne terre a fondu dans ta chair et n'y a laissé qu'une fange putride (…) J'aurai rouvert tes yeux sur un éclat de la pierre, refait ton sourire sur une blessure de la pierre. J'aurai sculpté ton corps, ô Massa, sur le plus beau des rochers (…) Puis je soufflerai, Massa. Je soufflerai pour la revivre, pour te revivre[82].

Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, 1996.

> Terre Rouge. C'est le lieu où je me suis mise à vivre, parce que c'est là que je t'ai connu (…) Tu ne le savais pas, pris dans ta lune solitaire, qu'un jour, il te viendrait une… Une *pagli*, une folle, oui, pourquoi pas ? (…)[83]

Ananda Devi, *Pagli*, 2000.

> Moi, je suis Patrice l'Éclairé. Je suis celui qui sait lire, qui leur raconte des histoires, qui lit les journaux et leur transmet les nouvelles (…) Soupir est notre dernier retranchement. Cinquante personnes, dix cases, six cabris, trente poules, et les jours qui passent, passent, passent[84].

Ananda Devi, *Soupir*, 2002.

---

[80] Yves Chevrel, op.cit., p. 129.

[81] Raharimanana, *Za*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2008, pp. 17-18.

[82] Jean-Luc Raharimanana : « Massa » in *Lucarne*, op.cit., pp. 136-137.

[83] Ananda Devi, *Pagli*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, p. 13.

[84] Ananda Devi, *Soupir*, Éditions Gallimard, Paris, 2002, pp. 14-15.

Une analyse titrologique des ouvrages postcoloniaux indianocéaniques permet aussi de faire le rapprochement avec certains traits constitutifs du naturalisme. À l'instar des recherches menées sur des titres naturalistes, nous pouvons mettre en avant certaines suggestions. Nous retrouvons chez les auteurs indianocéaniques une prédilection pour les titres monographiques tels que *Za*, *Pagli*. Il s'agit d'un procédé remontant à l'Antiquité et privilégié par les écrivains naturalistes puisqu'il assure une neutralité dans la lecture[85]. Cependant, les titres « neutres » n'en sont pas moins réfléchis ; chez de nombreux auteurs indianocéaniques on retrouve un travail métaphorique recherché. Za par exemple peut être un nom de personnage, une déformation de pronom ou encore « le signe d'une possession personnelle[86]. » Pour arriver à un tel résultat, il est évident que Raharimanana a mûrement réfléchi au symbolisme de son titre à l'instar des écrivains naturalistes. Yves Chevrel rappelle que ces derniers ont pris le problème titrologique très au sérieux et très rares sont ceux qui se sont contentés d'un titre passe-partout[87]. *Pagli*[88] en tant que titre s'inscrit dans la même perspective. Il s'agit d'une monographie polysémique renvoyant à un nom commun (*pagli* veut dire une folle en bhojpuri), à un nom propre mais aussi à un adjectif qualificatif. L'adjectif pouvant même devenir l'élément dominant et parfois l'unique élément du titre[89]. À l'instar de quelques ouvrages naturalistes, nous retrouvons dans la littérature postcoloniale indianocéanique un certain nombre de titres représentant le lieu de l'action : *Bénarès*[90], *Quartier Trois-Lettres*[91], jeu de mots renvoyant à St-Leu, une commune réunionnaise ; *Soupir*[92] est le lieu de l'action sur l'île Rodrigues mais également une topographie symbolique, celle de la souffrance. La précision géographique instaure un espace où s'entremêlent réalité et fiction, où l'auteur plaide le vrai pour astreindre le faux[93] : Soupir, Bénarès et Saint-Leu existent réellement en tant que lieux mais pas nécessairement les personnages et les faits relatés. À travers la brièveté de ses choix titrologiques la littérature postcoloniale de l'océan Indien tout comme la

[85] Yves Chevrel, op.cit., p. 96

[86] Jean-Christophe Delmeule, op.cit., p. 172.

[87] Yves Chevrel, op.cit., pp. 94-95.

[88] Ananda Devi, op.cit.

[89] Yves Chevrel, op.cit., p. 96.

[90] Barlen Pyamootoo, *Bénarès*, Éditions de l'Olivier, Paris, 1999.

[91] Axel Gauvin, op.cit.

[92] Ananda Devi, op.cit.

[93] Yves Chevrel, op.cit., p. 130.

littérature naturaliste jongle avec le symbolisme ou l'ironie[94]. C'est un moyen pour les auteurs de mieux transcrire la fiction à partir de la vraie vie[95]. Tout commence par un titre souvent polysémique qui conduit le lecteur au fil des pages vers une vision du monde voire une partie du monde[96] où l'homme demeure le principal acteur.

Le choix des thématiques rapproche également la littérature postcoloniale indianocéanique du naturalisme littéraire car nous y retrouvons une prédominance des thèmes de la mort, de la souffrance, et de la désillusion. Il s'agit de thématiques existentielles universelles mais appropriées au contexte local. Axel Gauvin, Raharimanana et Ananda Devi sont les principaux auteurs contribuant à la construction d'une littérature postcoloniale néo-naturaliste dans le bassin indianocéanique et cela bien que les réalités historico-politiques de La Réunion, de Madagascar et de Maurice ne soient pas les mêmes. Nous retrouvons dans l'esthétique de ces auteurs un lyrisme noir où l'île est décrite sans fards, et quelquefois dans toute sa laideur. En effet, dans l'ère contemporaine, les sociétés insulaires indépendantes ont déjà « du vécu » derrière elles, d'où la volonté des écrivains indianocéaniques de la nouvelle génération de rompre les liens avec l'insularité romanesque merveilleuse décrite dans l'ère coloniale et dans la période d'émergence des textes francophones. Raharimanana s'acharne à décrire une île détruite par les dirigeants politiques, reflet cru de la réalité malgache. Son écriture est loin de celle des premiers écrivains malgaches francophones tels que Rabearivelo et Rabemananjara, patriotique et porteuse d'espoir. Comme nous l'avons vu dans la nouvelle « Massa », Raharimanana montre que le rêve d'une terre meilleure ne se trouve plus qu'ailleurs ; il renoue avec cette pensée dans le roman *Za* en ridiculisant tout espoir. Lui, ne croit même plus dans la reconstruction de la société malgache ni dans le changement des mentalités politiques, il le montre à travers une écriture sarcastique, blasée et truffée de lapsus délibérés. Au fait, chez Raharimanana, « l'île n'est qu'une face infernale, comme un envers du monde, un échec ou un retrait de la société qui laisse l'individu livré à la violence primitive pouvant se déchaîner sans frein[97] » :

[94] Yves Chevrel, op.cit., p.97

[95] Ibid., p. 97.

[96] Ibid., p. 97.

[97] Martine Mathieu-Job, « Jean-Luc Raharimanana et l'intertexte malgache » in *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003, p. 221.

(…) voici que tu vois, au-delà de ce que voient les hommes,
tous les Tropiques :
voici des makis parés comme des mariés ;
leurs quatre mains sont chargées de régimes de bananes,
et chargées de fleurs jamais vues par ceux qui ne sont pas des gens
de forêts ;
et, parmi leur voix heureuse de se baigner au soleil,
voici tout le tumulte des cascades[98].

Jean Joseph Rabearivelo, *Presque-Songes*, 1934

Sur l'or infini des grèves,
Deux Mains jumelles se lèvent,
Bénisseuses de l'Azur.
Des prières se profilent
sur l'immensité du ciel (…)

Ile aux syllabes de flamme,
jamais encore ton nom
ne fut plus cher à mon âme.
Jamais encore ton nom,
Ile Heureuse et délivrée,
ne fut plus doux à mon cœur :
Madagascar libre ! libre !!![99]

Jacques Rabemananjara, *Lamba*, 1947

Massacrer on sait, mais là vraiment, vraiment, on ne sait pas si on peut, vous, vous avez eu des centaines d'années pour y accéder, l'inquisition, l'habeas corpus, d'Artagnan, les lumières et l'esclavage (…), nous ça fait même pas longtemps qu'on massacre, on va faire un effort, juré, promis, parole d'Immolard, mais il faut financer tout ça. (…) On commence quand ? Demain,

[98] Jean-Joseph Rabearivelo, « Fièvre Des Iles » in *Presque-Songes*, Henri Vidalie, 1934.

[99] Jacques Rabemanjarara, *Lamba*, poème composé dans la prison d'Antanimora, Tananarive, publié aux Éditions Présence Africaine en mai 1947.

> après-demain, tout à l'heure par terre, dans la boue, dans les balles, dans le sang (…) Et des candidats issus de la réconciliation nationale. Et des pourriticiens de l'opposition plateformée pour la circonstance. Toute la collaboraphonie réunie. Les observateurs indépendants (…) C'est parti ! Larguez les amers ![100]

Raharimanana, *Za*, 2008

Même si Ananda Devi se consacre moins directement à la situation politique de son île, nous relevons dans son écriture le même acharnement que Raharimanana à dépeindre un portrait insulaire à l'opposé de la carte postale. Dans le roman *Soupir*, par exemple, elle place le décor sur l'île Rodrigues qui, malgré son rattachement politique à l'île Maurice, a bien du mal à s'inscrire dans la Mauricianité. Devi souligne clairement cette réflexion à travers la solitude de ses personnages et l'idée du *no man's land* est reprise par la description d'une topographie rodriguaise mortifère coupée de tout, même de Maurice dont elle est tributaire. La représentation insulaire est à l'opposé de celle décrite par Baudelaire et de Saint-Pierre mais aussi le contraire de ce qu'ont écrit les premiers écrivains mauriciens tels que Marcelle Lagesse décrivant une île Rodrigues pastorale dans son roman *Une jeune femme au Mont Limon*[101] ou encore Marcel Cabon faisant l'apologie de la terre et du Mauricianisme dans son roman *Namasté*[102] :

> Les choses qui se passent là-bas, à une heure et demie d'avion de nous, de notre île Rodrigues, nous semblent incroyables. Eux, ils construisent, s'élargissent, s'épanouissent. Nous, nous avons l'impression de nous réduire peu à peu et que les gens, rentrés en eux-mêmes, deviennent de plus en plus silencieux (…)[103]

Ananda Devi, *Soupir*, 2002

> Pierre à pierre, muretin après muretin, ils avaient élevé ces gradins qui retiennent la terre comme dans une main. Ils avaient fait filer le giraumon sur le glacis, mis du safran dans les terres plates, noué l'églantier au corossolier. Et cela faisait qu'on n'aurait rien pu trouver de plus beau que ces montagnes (…) Ram se disait que si chacun le voulait, une grande joie

[100] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 294-295.

[101] Marcelle Lagesse, *Une jeune femme au Mont Limon*, IPC, Maurice, 1993.

[102] Marcel Cabon, *Namasté*, The Royal Printing, Port-Louis, 1965.

[103] Ananda Devi, *Soupir*, Éditions Gallimard, Paris, 2002, p. 15.

> viendrait à tous les enfants de l'île d'aller ensemble sur les routes de quelque sang qu'ils soient…[104]

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965

L'esthétique gauvinienne rompt de son côté avec l'imagerie traditionnelle de l'île merveilleuse en décrivant de façon itérative les souffrances quotidiennes des insulaires. *Quartier Trois-Lettres*[105] par exemple montre la vie rude des petits pêcheurs de Saint-Leu au sein d'un microcosme pouvant très vite basculer dans le drame et *Faims d'enfance*[106] froisse davantage l'image d'Épinal en mettant l'accent sur la misère de petits Réunionnais privés de nourriture :

> (…) la misère a toujours la même couleur, elles se ressemblaient toutes, ces petites cases (…) – Un bateau-la-misère, disait Louise (…) car si les enfants ont le droit de rêver, quel rêve peut faire une mère de famille quand il faut toujours (…) haler la vie jusqu'à la mort[107].

Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, (1ère éd. 1980), 1991.

> Je sais bien qu'Ary n'aime pas les vacances et le pourquoi : les vacances, c'est maïs tout sec, goyaves vertes et dures en gravelle, et puis l'eau sucrée de trois ou quatre cannes pour boucher l'estomac et le faire taire ne serait-ce que pendant quelques heures[108].

Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, 1987.

Ces portraits croisés sur la représentation insulaire prouvent que les auteurs indianocéaniques tels qu'Ananda Devi, Jean-Luc Raharimanana et Axel Gauvin se positionnent comme les déconstructeurs d'un idéal présent chez les auteurs coloniaux et postcoloniaux de première génération. Cet idéal est toujours exploité dans la société contemporaine puisqu'il permet de vendre l'image de l'île. L'esthétique indianocéanique contemporaine a donc pour fonction d'insuffler un peu plus de réalité dans la représentation insulaire, quitte à forcer le trait comme le fait Raharimanana. À l'instar des Naturalistes se démarquant du Romantisme pour décrire

[104] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 18, 36.

[105] Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, Éditions L'Harmattan (1ère éd. 1980), Paris, 1991.

[106] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

[107] Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, op.cit., pp. 12-13.

[108] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, op.cit., p. 23.

minutieusement les maux de la société, les écrivains indianocéaniques contemporains se défont d'une représentation sublimée de l'île trop longtemps galvaudée. Leur but est de choquer et d'interpeller en décrivant la noirceur insulaire révélatrice d'une société beaucoup plus ancrée dans un réel nourri de tensions : l'île n'est plus propice à la rêverie et à l'idéalisme mais à la blessure et à la souffrance.

I.3 RENVERSEMENT DES REPRÉSENTATIONS DE L'INSULAIRE

I.3.1 La modulation d'un archétype

La littérature coloniale montre différents portraits de l'insulaire évoluant graduellement dans l'inconscient collectif. Defoë le représente comme un sauvage assujetti à l'homme blanc et civilisé par ce dernier[1]. Il est nécessaire de rappeler que l'auteur écrit au début du XVIII[e] siècle (1719) : l'Amérique représente le Nouveau Monde ; c'est la période des grandes explorations maritimes et l'île incarne, dans l'imaginaire des hommes, une terre encore inconnue habitée par de « gentils barbares » vivant en symbiose avec la nature[2]. C'est une représentation devenue l'archétype même de l'insulaire au fil des siècles mais qui évolue graduellement dans la littérature coloniale préromantique et romantique (fin XVIII[e] – moitié du XIX[e]) grâce aux nombreux échanges entre les empires coloniaux insulaires et l'Europe. En effet, le roman, *Paul et Virginie*[3] décrit des insulaires nés de parents européens ; ils ne sont ni tout à fait indigènes ni colons et ne représentent plus du tout le sauvage décrit dans le roman colonial d'aventure. Par ailleurs, fort de leurs origines insulaires, le duo Dumas/Malefille présente dans le roman, *Georges*[4] un protagoniste métis. Comme on voit, la représentation de l'insulaire évolue fortement puisqu'elle évoque l'image d'une société où les ethnies se mélangent peu à peu. Néanmoins, bien que la représentation de Paul, Virginie et Georges soit à l'opposé de celle du « bon sauvage[5] » (Vendredi), elle n'en demeure pas moins très idyllique. Virginie périt dans les flots au nom de la décence et tel un Roméo shakespearien, Paul se laisse mourir d'amour. Quant à Georges, il triomphe de l'adversité tel un preux chevalier :

> Il s'approcha (…) avec respect : nous le vîmes se jeter à ses genoux, (…) mais elle, le repoussant avec dignité, détourna de lui la vue (…) [Il] mourut deux mois après la mort de sa chère Virginie, dont il prononçait sans cesse le nom[6].
>
> Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1788.

[1] Voir Daniel Defoë, op.cit., pp. 200, 203.

[2] Nathalie Bernardie-Tahir, *L'usage de l'île*, Éditions PETRA, Paris, 2011, p. 387.

[3] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit., 1787.

[4] Alexandre Dumas, op.cit., 1843.

[5] Nathalie Bernardie-Tahir, op.cit., p. 387.

[6] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit., pp. 81, 93.

[Il] était récompensé de son long combat ; il avait lutté corps à corps avec le préjugé, et (…) le préjugé avait été tué dans la lutte[7].

Alexandre Dumas, *Georges*, 1843.

[7] Alexandre Dumas, *Georges*, op.cit., p. 415.

I.3.2 Portrait de l'Indianocéen

a. L'insulaire au masculin

La représentation de l'insulaire déjà en mutation chez les écrivains coloniaux engendre une figure oscillante chez les écrivains francophones postcoloniaux de la première génération. Marcel Cabon présente dans *Brasse-au-vent*[8] un portrait épique de son protagoniste, similaire à celui décrit par de Saint-Pierre et Dumas. Dans son introduction, Aslakha Callikan-Proag rappelle en effet que « Bernardin est mentionné quatre fois (dans le roman), (qu') une allusion est faite au naufrage de Saint-Géran, événement à la base de *Paul et Virginie*[9]. » Le récit se déroule pendant l'occupation française de l'Île de France, et a pour thème majeur l'amour interdit que nous retrouvions également dans le roman, *Georges*[10]. Quant à la fin dramatique de *Brasse-au-vent*[11], elle nous rappelle celle de *Paul et Virginie*[12] lorsque Sylvestre perd lui aussi la femme qu'il aime. Dans son roman, *Namasté*[13], paru deux ans avant l'indépendance mauricienne, Cabon présente une image de l'insulaire un peu plus réaliste, bien distincte de celle dépeinte dans *Brasse-au-vent*[14] pourtant publié quatre ans plus tard (1969). *Namasté* met en exergue les préoccupations indépendantistes de Cabon car l'apologie du Mauricianisme est omniprésente à travers Ram, véritable avatar insulaire de Gandhi. D'ailleurs, Jean-Louis Joubert souligne que Cabon, « tentait d'[y] montrer la vie réelle des paysans mauriciens et d'exprimer la sagesse du terroir[15] » et Martine Mathieu-Job précise que le roman décrit, « la réalité quotidienne par petites touches suggestives[16]. »

Cabon trouve bien son inspiration dans la réalité rurale de son pays mais son récit échappe-t-il au pittoresque ? La description de la nature rappelle sans cesse celle de *Paul et Virginie*[17] :

---

[8] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, Advance, Port-Louis, 1969.

[9] Aslakha Callikan-Proag, « Introduction » in *Brasse-au-vent*, Éditions de l'Océan Indien, Rose-Hill, 1989.

[10] Alexandre Dumas, op.cit.

[11] Marcel Cabon, op.cit.

[12] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[13] Marcel Cabon, *Namasté*, The Royal Printing, Port-Louis, 1965.

[14] Marcel Cabon, op.cit.

[15] Jean-Louis Joubert, op.cit., p. 153.

[16] Martine Mathieu-Job, *Littératures francophones, Afrique noire, Océan Indien*, op.cit., p. 176.

[17] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

un écrin de verdure bucolique au centre duquel l'auteur place un protagoniste qui est un vrai rural, dont les origines indiennes témoignent tout de même cette fois-ci d'une évolution sociale depuis la colonisation. Ram est le nouveau venu qui réunit tous les villageois, il tombe amoureux, mais perd sa femme et sombre dans la folie. On retrouve là encore une représentation fataliste renvoyant inexorablement à celle de Paul (*Paul et Virginie*[18]) et témoignant de l'influence de la littérature coloniale sur l'esthétique des écrivains mauriciens francophones de la première génération :

> (…) ils firent au corps de Mayotte un linceul d'herbes et de feuilles. Au moment de recouvrir le visage qu'il avait tant aimé et que les cheveux encadraient de leur nuit obscure, Sylvestre piqua près de l'oreille une fleur rouge trouvée dans les buissons.[19]

Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1969.

> (…) entre cette terre et Ram, il y avait une amitié (…) Ces cannes fleurissaient parce qu'ils avaient défriché, pioché, sarclé, dépaillé (…) Ram se disait que si chacun le voulait une grande joie viendrait à tous les enfants de l'île d'aller ensemble sur les routes, de quelque sang qu'ils soient (…) Parmi ces gens, il irait donc. Pour ces gens, il ferait. Il se sentait fort comme un arbre (…) Et la tête dans les mains, Ram pleurait. A ses pieds, arraché à l'eau qui l'emportait vers la rivière, le corps d'Oumaouti (…) Puis la fièvre tomba, mais sans rendre la raison à Ram. Ram n'était plus qu'un *pagla*[20].[21]

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

Désormais, la littérature indianocéanique contemporaine propose une représentation de l'insulaire résolument différente de celles du roman colonial et des œuvres de la première génération d'écrivains francophones. De Souza notamment nous expose une figure déconstruite de l'insulaire dans son roman, *La maison qui marchait vers le large*[22]. Haffenjee, Indo-Mauricien de foi musulmane, est présenté comme un homme ordinaire, préoccupé par la réalité de son quotidien : trouver un logement, soigner sa femme, et donner une bonne éducation à son fils. Le personnage est ancré dans la vie active de son île. Il représente aussi

[18] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[19] Ibid., p. 114.

[20] Un fou.

[21] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 15, 66.

[22] Carl de Souza, op.cit., 1996.

l'insularité plurielle de son pays puisqu'il « partage le quotidien » de M. Darronville, vieil homme acariâtre d'origine européenne (Franco-Mauricien) qu'il sauvera à la fin, même s'il doit pour cela chasser son fils. Dans son roman, de Souza montre une société où la cohabitation est empreinte de tensions culturelles et ethniques, loin de la Mauricianité irénique présente dans *Namasté*[23] :

> Et c'est parce que Ram l'a voulu qu'on a vu ici, le dimanche, des gens d'en-bas (…) Et quand ceux d'en-bas venaient, ils apportaient toujours quelque chose : des fruits, des légumes ; qu'on offre non parce qu'ils sont fruits ou légumes (…), mais parce qu'ils sont signe d'entente et d'amitié[24].

Toutefois, le geste charitable d'Haffenjee envers M. Darronville et le choix cornélien auquel il est confronté à la fin montrent que la mentalité de l'insulaire progresse sans cesse : « il ne s'identifie ni à sa famille, ni à sa communauté pour se défendre. »[25] En effet, « l'être moral d'Haffenjee défie aussi bien les inégalités sociales que le parti pris familial et racial. »[26] Dans une société post-coloniale, l'insulaire contemporain, à l'instar d'Haffenjee, apprend toujours à cohabiter avec les autres malgré les différences qui les séparent ; c'est une réalité mauricienne que décrit l'auteur sans tomber dans la mansuétude. Le choix douloureux que fait le protagoniste montre aussi sa volonté de maintenir une certaine paix sociale. S'il avait choisi de protéger son fils, non seulement il aurait protégé un voyou mais aussi le groupe religieux auquel il appartient. Son acte est certes incompris par son fils qui le qualifie de « boy[27] » mais Haffenjee n'en demeure pas moins un homme juste et droit. D'ailleurs, il « sauve » et entretient cette maison qui marchait vers le large, témoin d'un équilibre social qu'il a su préserver, espérant que son fils comprendra un jour la droiture de son geste et reviendra :

- *Ou content*[28] ? J'ai chassé mon fils.

---

[23] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit.

[24] Ibid., p. 33.

[25] Cécile Leung, « Le modèle ambigu de l'interaction sociale au sein du microcosme mauricien dans *La maison qui marchait vers le large* de Carl de Souza » in *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, op.cit., p. 367.

[26] Ibid., p. 368.

[27] Un larbin (notre traduction) dans le contexte, Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, op.cit., p. 291.

[28] Vous êtes content (Notre traduction).

- Mais… c'était ce qu'il fallait faire, Haffenjee, c'était un voleur ! Vous le savez bien (…)
- Une maison ? Vous voulez dire qu'il y a une bâtisse qui n'a pas encore été démolie (…) ?
- (…) Il y a encore du monde…
- Oui, monsieur le Ministre, un vieux musulman…
- Mais qu'est-ce qu'il fout encore là ?
- Il maintient qu'il attend son fils (…)[29]

Nous retrouvons également cette volonté de maintenir l'équilibre social dans le roman *Swiv larout ziska…*[30] où le personnage principal s'engage dans la réalité politique de son île. Tout comme Haffenjee ne se défait jamais de la maison de Darronville, Davidas ne renonce jamais à ses convictions. Ainsi, il incarne une figure gémellaire d'Haffenjee, celle d'un homme engagé ne fuyant pas devant les adversités de la vie. Il s'agit d'un portrait opposé à ceux des personnages du roman colonial et des récits de la première génération où nous retrouvions le motif de la fuite sous toutes ses formes : la mort « délibérée » de Paul (*Paul et Virginie*[31]), de Ram (*Namasté*[32]) ; le départ forcé de Georges (*Georges*[33]) et de Sylvestre (*Brasse-au-vent*[34]). C'étaient là des personnages qui ne se battaient pas pour leur pays et ne voulaient même plus y vivre, témoignant ainsi d'un attachement insulaire moins intense que celui d'Haffenjee et de Davidas :

> Même si dans le pays, les super puissances, les multinationales et leurs démagogues contrôlaient la vie économique et politique, ils ne pouvaient pas étouffer la soif de liberté et de dignité dans sa totalité (…) Une nouvelle solidarité voyait le jour (…) Notre opération, « lâcher les menottes » portait ses fruits. Partout dans le pays nous avions des rescapés tels que Tipol Boubri qui avait réussi à se libérer (…) Une autre forme de solidarité se développait (…) Dans le domaine artistique, littéraire, musical et dramatique, une culture de la protestation se renforçait et le plus intéressant était que l'économie alternative, la politique alternative, et

[29] Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, op.cit., pp. 292, 329-330.

[30] Dev Virahsawmy, op.cit.

[31] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[32] Marcel Cabon, op.cit.

[33] Alexandre Dumas, op.cit.

[34] Marcel Cabon, op.cit.

> l'art alternatif s'inventaient d'eux-mêmes grâce aux nouveaux moyens de communication, là où les grosses boîtes médiatiques n'avaient aucun pouvoir[35].

Dans l'une de ses analyses, Jean-Michel Racault souligne pourtant que le roman *Paul et Virginie*[36] décrit déjà un sentiment d'autochtonie lié à l'identité créole que nous pouvons aussi rattacher à l'île Bourbon[37]où de Saint-Pierre fit une escale d'un mois (du 21 novembre 1770 au 21 décembre 1770). Cette observation présente le personnage de Paul comme l'archétype de l'insulaire du bassin indianocéanique colonial. Il s'agit d'une figure primitive que de Saint-Pierre reprend également dans une méditation poétique intitulée « Solitude Bourbon », décrivant « une colonie vivant selon les lois de la nature (dans) une république heureuse de petits cultivateurs libérés de la souillure de l'esclavage et de l'aliénation au modèle européen[38] ». Cette représentation pastorale de l'insulaire progresse cependant, on l'a vu, considérablement dans la littérature postcoloniale contemporaine. Certes, la littérature réunionnaise des années 90 a fait ressurgir un certain sentimentalisme pittoresque à travers des romans tels que *Entre-deux souvenirs. Enfance créole à la Réunion*[39], *Les Échos du passé*[40], *Il était de Bourbon*[41] entre autres, mais ce sont « des textes qui manifestent (…) des résistances et des replis prudents sur la mise en valeur du patrimoine et du passé[42]. »

Dans le champ littéraire réunionnais postcolonial, nous retenons surtout la plume d'Axel Gauvin, l'une des plus marquantes et des plus prolifiques. Dans ses œuvres, les personnages ne cessent d'affirmer leur identité réunionnaise. Chez Gauvin, l'insulaire n'est pas pittoresque

---

[35] Nous traduisons en français la version originale : « Mem si siperwisans, bann miltinasional ek zot bann agwa dan pei ti pe kontrol lavi ekonomik ek politik zot pa ti kapav touf swaf liberte ek dinite net (…) En nouvo solidarite ti pe ne (…) Nous operasion larg menot ti pe avanse. Partou atraver pei nou ti ena bann reskape kouma Tipol Boubri ki ti finn reysi larg menot (…) Enn lot solidarite ti pe devlope. Dans lar, literatir, lamizik ek teat enn kiltir protestasion ti pe vinn bien for e seki ti extra enteresan se ki lekonomi alternatif, politik alternatif, ek lar alternatif ti pe envant limem ar bann nouvo metod kominikasion kot bann media gro-palto pa ti ena okenn lenflians. », Dev Virahsawmy, op.cit., p. 96.

[36] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[37] Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan*, op.cit., p. 40.

[38] Ibid., p. 138.

[39] Marie-Laure Payet, *Entre-deux souvenirs. Enfance créole à la Réunion*, Azalées Éditions, île de la Réunion, 1993.

[40] Henri Murat, *Les Échos du passé*, Henri Murat et Impex distribution, île de la Réunion, 1994.

[41] Gilbert Manès, *Il était de Bourbon*, Azalées Éditions, île de la Réunion, 1995.

[42] Martine Mathieu-Job in *Littératures francophones. Afrique noire. Océan Indien*, op.cit., p. 195.

et sa représentation n'oscille pas entre nostalgie et modernité : ce faisant, il affirme son identité créole. Dans son roman *Train fou* publié en 2000, Axel Gauvin confirme son statut d'écrivain engagé dans la revendication d'une identité proprement réunionnaise. À aucun moment, le personnage principal ne bascule dans le primitivisme heureux. Maxime Grondin est présenté comme un homme sincèrement attaché à sa terre et à ses racines réunionnaises, il est également sensible aux moqueries de l'étranger envers ses camarades. Le protagoniste se positionne comme le défenseur de son île et espère sauver ses camarades de l'humiliation infligée par l'étranger. Il est clair que le sentiment hostile qui l'anime n'est pas lié au statut de l'étranger mais à la menace qu'il représente pour l'équilibre social. Ainsi, comme dans la littérature mauricienne postcoloniale contemporaine, nous retrouvons ce besoin impérieux de maintenir une certaine harmonie sociale, même s'il faut dans le cas présent commettre un meurtre pour y arriver. Gauvin présente l'insulaire comme un homme assumant ses convictions qui le poussent d'ailleurs à aider ses camarades. En détruisant le train fou, non seulement il défend la paix sociale mais préserve aussi sa fierté. Il ne fuit pas devant l'adversité mais défend son île au péril de sa vie. On découvre là un portrait faisant lien avec l'essai de Françoise Vergès et de Carpanin Marimoutou qui décrivent la réappropriation de la terre réunionnaise par le biais « d'une création originale d'un 'vivre ensemble' » au sein d'un peuple tributaire de l'histoire du colonialisme, de l'esclavage et de l'engagisme[43] :

> Maxime boit du rhum. Si le planteur de cannes ne boit pas sa propre sueur ; qui la boira ? (…) Mais il se fout de nous ce salaud ! (…) c'est nous qu'il bouffonne, qu'il bafoue. Une honte immense envahit Maxime. Et que cette parodie cesse (…) - Écoutez-moi ! Écoutez-moi, camarades ! Il vous roule ! Se moque, se fiche de vous, de nous (…) Et Maxime frappe, frappe, frappe, frappe ! Il a touché la hanche, la poitrine, c'est la tête qu'il veut viser (…)[44]

Le but, derrière la déconstruction de la figure masculine effectuée par la littérature indianocéanique contemporaine, est de montrer une représentation opposée à celle de l'exotisme colonial. L'insulaire est un être de tous les jours évoluant dans une société où il a su trouver sa place. Comme le souligne l'essai, *L'Empire vous répond*[45], « une des

[43] Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, *Amarres, Créolisations india-océanes*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 14.

[44] Axel Gauvin, *Train fou*, op. cit., pp. 61,82, 84, 172.

[45] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond*, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit.

caractéristiques essentielles des littératures post-coloniales est l'intérêt qu'elles portent à l'identification à un lieu (…) l'intérêt porté au développement ou à la réappropriation d'une relation d'identification satisfaisante entre le moi et le lieu[46]. » Ainsi, les écrivains contemporains de l'océan Indien démontrent tout le cheminement identitaire qui s'est opéré chez l'insulaire depuis la colonisation. Aujourd'hui, il appartient à l'île devenue « sa » terre, symbole de son engagement politico-social et de son « enracinement corallien », comme le décrit si bien Khal Torabully :

> C'est un petit matin des races de tous les sucres
>
> et l'allégresse proche de nos combats de coqs
>
> moi la bravoure brigande toi la mémoire marronne
>
> Sous les coups de becs de nos peurs
>
> les coups d'ergots de nos rancœurs,
>
> plus personne ne recrutera nos bras pour l'enfer (…)
>
> JE M'OUVRE CORAIL
>
> DANS TES FRAGMENTS
>
> DE MOTS.[47]

[46]Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond*, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit., p. 21.

[47] Khal Torabully, *Chair Corail, Fragments Coolies*, Éditions Ibis Rouge, Guadeloupe, 1999, pp. 98-99.

b. L'insulaire au féminin

La littérature indianocéanique postcoloniale contemporaine propose aussi une représentation renouvelée de la femme, n'éprouvant désormais ni peur ni honte envers la jouissance sexuelle. Dans son roman, *Ève de ses décombres*[48], Ananda Devi décrit une femme au corps inaliénable qu'elle n'hésite pas à utiliser pour parvenir à ses fins. Les relations intimes frisant le lesbianisme sont aussi dépeintes sans tabous et montrent une auteure déterminée à décrire un personnage féminin affirmant ses plaisirs et ses envies en dehors des diktats patriarcaux. C'est une représentation féminine que nous pouvons mettre en parallèle avec celles qu'on trouve dans la littérature africaine francophone où « (…) le tabou du dire est levé puisque les romancières rendent publiques les tendances et les fantasmes homosexuels de leurs héroïnes. Les écritures féminines du désir lesbien rendent aussi compte d'une expérience érotique qui succombe sous le faix des coutumes, des traditions et des codifications[49]. » Il s'agit de portraits féminins aux antipodes de ceux de la pastorale décrite dans *Paul et Virginie*[50]. D'ailleurs, le choix des prénoms n'est guère innocent, le personnage d'Ève renvoie à la femme chaotique (Ancien Testament - Genèse) qui transgresse la loi divine tandis que Virginie évoquait un être chaste, auréolé de pureté et d'innocence. Ananda Devi dépeint également la femme comme un être émergeant des décombres représentant l'envers du jardin d'Éden tandis que de Saint-Pierre faisait d'elle une véritable image d'Épinal, comme le montre cette confrontation éloquente :

> Pour la première fois, mon cartable n'était plus vide. J'avais une monnaie d'échange : moi. Je pouvais acheter. Échanger ce dont j'avais besoin contre moi-même. Des morceaux, des parcelles. Mes pièces détachées (…) Elle a passé la main sur mon front. Puis elle s'est penchée et elle m'a embrassée. Le goût de sa bouche n'était pas du tout pareil à celui des hommes. C'était si doux que j'ai fermé les yeux et que je l'ai savouré comme un gâteau-papaye. Je l'ai aspiré fortement à l'intérieur de ma bouche. Hors de l'emprise des hommes, nous sommes devenues joyeuses, joueuses (…) Ce quartier était un marécage au pied de la montagne. On l'a comblé pour construire ces blocs, mais ils n'ont pas comblé l'odeur du goémon ni

[48] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.

[49] Nathalie Etoke, *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, L'Harmattan, Paris, 2010, pp. 145-146.

[50] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

l'incertitude du sol où ne poussent que les cadavres des ronces et des rêves (…) : le quartier de Troumaron[51].

Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, 2006.

Virginie aimait à se reposer sur les bords de cette fontaine (…) Souvent elle y venait laver le linge de la famille à l'ombre des deux cocotiers. Quelquefois elle y menait paître ses chèvres. Pendant qu'elle préparait des fromages avec leur lait, elle se plaisait à les voir brouter les capillaires (…) Les pères et les mères de ces oiseaux suivirent leurs petits, et vinrent s'établir dans cette nouvelle colonie. Virginie leur distribuait de temps en temps des grains de riz, de maïs et de millet : dès qu'elle paraissait, les merles siffleurs, les bengalis (…) quittaient leurs buissons ; des perruches vertes comme des émeraudes descendaient des lataniers voisins ; des perdrix accouraient sous l'herbe : tous s'avançaient pêle-mêle jusqu'à ses pieds comme des poules[52].

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

Encore plus cinglante et crue que celle d'Ananda Devi, l'écriture de Nathacha Appanah fait éclater les tabous autour de la jouissance féminine. En effet, la femme indo-mauricienne se défait de toute pudeur dans le roman, *Blue Bay Palace*[53]. Elle connaît les plaisirs charnels avant le mariage et son appétit sexuel est même animal. C'est un portrait en opposition radicale à la pudibonderie de Virginie qui trouve la mort en refusant de se déshabiller et qui s'oppose aussi au lyrisme pastoral de Cabon décrivant l'extase d'Oumaouti entre les bras de Ram. Dans l'écriture d'Appanah, l'acte sexuel est tout bonnement une source de plaisir pour la femme. Ce désir d'érotisme garantit aussi l'équilibre mental du personnage, comme le souligne Nathalie Etoke dans ses recherches sur l'écriture du corps féminin [54]. En effet, Maya redonne momentanément un sens à sa vie en assouvissant ses pulsions sexuelles. L'écriture de Nathacha Appanah exhale une volonté farouche visant à libérer la femme de tout carcan en lui restituant la maîtrise de son corps, symbole de liberté physique et psychique. Son personnage féminin pulvérise donc le canon littéraire de la femme indo-insulaire. Nous

[51] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, op.cit., pp. 20, 29, 49.

[52] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit., pp. 29-30.

[53] Nathacha Appanah, op.cit.

[54] Nathalie Etoke, op.cit., p. 121.

sommes clairement à l'opposé de la Malabaraise[55] exotique et envoûtante décrite par Baudelaire et du portrait bucolique auquel Cabon reste attaché lorsqu'il décrit Oumaouti (dans *Namasté)* :

> Cet homme échappé à une mort presque certaine, s'agenouilla sur le sable, en disant : « (…) Vous m'avez sauvé la vie : mais je l'aurais donnée de bon cœur pour cette digne demoiselle qui n'a jamais voulu se déshabiller comme moi[56].
>
> Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1788.
>
> Le pagne tombé, ses tresses lui descendaient plus bas que les reins, noires et grasses. Et rien ne lui paraissait plus beau que cette déroulée de nuit parfumée sur la peau couleur de mangue mûre, sur les hanches pareilles à la courbe de la jarre devant l'étable. Comme la branche que la serpe vient de trancher, elle s'abandonnait en gémissant. Et leurs sueurs chaudes se mêlaient à l'odeur des épices et de l'huile de coco …[57]
>
> Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.
>
> (…) Je prends sexe, visage, corps d'une même façon empressée, comme si je n'avais pensé qu'à ça durant toute une vie. Jamais je n'ai autant désiré, jamais je n'ai autant joui, jamais je n'ai autant donné et pris (…) Je veux savoir où finit la jouissance et où commence la douleur. Je n'ai pas peur de crier, je n'ai rien dans la tête à ce moment-là, je suis juste un sexe qui en avale un autre. Qu'y a-t-il d'autre ? (…)[58].
>
> Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, 2003.
>
> Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta hanche
>
> Est large à faire envier à la plus belle blanche ;
>
> À l'artiste pensif ton corps est doux et cher ;
>
> Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair.

[55] Le terme « malbar » désigne un Indien émigré en Afrique, originaire de la côte de Malabar au sud-ouest de l'Inde. « Malabaraise » à la Réunion et « malbare » à Maurice renvoient à une femme d'origine indienne non musulmane.

[56] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit., p. 81.

[57] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., p. 53.

[58] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, op.cit., pp. 57, 59.

Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître (…)

Et quand descend le soir au manteau d'écarlate,

Tu poses doucement ton corps sur une natte,

Où tes rêves flottants sont pleins de colibris,

Et toujours, comme toi, gracieux et fleuris[59].

Charles Baudelaire, « À une Malabaraise », 1840.

Il y a une image chez le *maraz*[60], une de ces gravures que l'on achète au bazar, avec les épices et les amulettes (…) L'image était celle d'une jeune femme qui nourrissait des vaches. Belle et douce, repliée sur la parure de ses seins comme un manguier sur ses fruits. Le petit de Saheytra a dit que c'était tout à fait la femme qui vivait dans la case de Ram[61] (…)

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

Dans la littérature indianocéanique contemporaine, la femme se dépouille du pittoresque en reprenant possession de son corps. Elle ne voit plus l'acte sexuel comme une finalité procréative mais jouissive. Ce fait est absent dans la littérature francophone de la première génération où les relations sexuelles sont régies par le patriarcat et deviennent une véritable hantise s'ils n'aboutissent pas à la procréation. À titre d'exemples, dans le roman de Marcel Cabon, Oumaouti est tourmentée par sa stérilité et Khounti s'est déjà mariée trois fois parce qu'elle ne peut donner la vie. Dans ses recherches, Brinda Mehta met en exergue le déni du plaisir féminin dans la culture indienne, également relaté dans l'histoire des travailleurs engagés indiens pour lesquels l'acte sexuel se limite à la procréation, au devoir familial ou à l'assouvissement du désir masculin.[62] La fiction de Marcel Cabon en est l'illustration :

(…) à cause de l'enfant qui ne voulait pas venir, un trou s'était creusé dans la tête d'Oumaouti (…) Un trou qui la tenait éveillée (…) des heures durant (…) L'autre matin elle avait croisé cette pimbêche de Lila… Mariée à la pique de l'an, elle était lourde déjà (…) Ram ne lui avait

[59] Charles Baudelaire, « À une Malabaraise » in *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis, 1857.

[60] Prêtre hindou.

[61] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., p. 28.

[62] Brinda Mehta, *Diasporic Dis(locations): Indo-Caribbean Women Writers Negotiate the Kala Pani*, University of the West Indies Press, USA, 2000, p. 196.

> rien dit, mais quelquefois, elle croyait sentir une obscure réprobation dans sa voix et ses gestes (…) Et Oumaouti pensait à Khounti (…) qui, la trentaine à peine sonnée, avait déjà eu trois maris… Parce que son sang était pourri et qu'elle n'avait jamais pu faire d'enfant…[63]

Ananda Devi déconstruit également ce tableau traditionnel dans ses récits où la procréation est contrôlée par la femme. En effet, Daya choisit de ne pas donner d'enfant à son époux mais à celui qu'elle aime. La femme détient le pouvoir sur son corps en refusant d'être assujettie au patriarcat. Elle est présentée comme un être à part entière, prenant la parole, s'affirmant dans son corps et dans son esprit, ce qui montre nettement l'approche féministe des écrivains indianocéaniques contemporains. D'ailleurs, les recherches postcoloniales font le rapprochement entre la femme reléguée au rang d'« Autre » et les peuples dominés[64]. Tout comme ces derniers, elle a dû inventer son propre langage afin de dire ce qu'elle est[65]. Nous pouvons donc établir un parallélisme entre le discours féministe et celui du postcolonialisme dans le sens où tous deux cherchent à réhabiliter le sujet marginalisé[66] :

> Regarde ce corps que tu ne toucheras plus jamais. Regarde ce qui t'est à présent interdit (…) Regarde ce dont tu vas rêver pour le restant de tes jours et qui ne t'appartiendra pas. Regarde ce ventre qui ne portera pas d'enfant de toi (…) Il y a toi. Ou ce que tu as enfin réussi à me donner. Il y a un enfant de toi (…) Je le garderai au chaud jusqu'à ce qu'il soit temps pour lui d'arriver (…) Je veux être là pour voir ce miracle. Je veux être là pour être la mère de ta fille[67].

D'autre part, la littérature indianocéanique contemporaine présente la femme comme un personnage « au front ». Elle ne subit pas son destin mais se bat corps et âme pour le changer. Ananda Devi, par exemple présente une protagoniste vindicative qui ne s'enlise pas dans le fatalisme (*Pagli*). Elle se situe aussi dans le schéma féministe d'Hélène Cixous décrivant des femmes se libérant de l'emprise patriarcale à travers le rire, comme le rappelle Françoise Lionnet [68]. La littérature coloniale, elle, proposait une représentation féminine différente : celle d'un personnage subissant son destin, la volonté divine et l'autorité parentale. Nous constatons notamment que Virginie, archétype féminin de l'esthétique coloniale romantique,

[63] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., p. 57-58.

[64] *L'Empire vous répond*, op.cit., p. 203.

[65] Ibid., p. 204.

[66] Ibid., pp. 204-205.

[67] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., pp. 139-140.

[68] Françoise Lionnet, op.cit., p. 114.

ne se rebelle pas bien qu'elle soit malheureuse. De plus, la femme « au front », présente dans la littérature indianocéanique contemporaine, ne cherche pas seulement à maîtriser sa vie, elle peut disposer de celle des autres et se manifester sous les traits d'une meurtrière qui ne tue pas par plaisir mais par vengeance. Elle n'a pas peur du regard de la société, elle se rebelle et refuse de subir son sort. Nous voyons, dans l'univers fictionnel d'Ananda Devi, qu'Ève venge la mort de Savita en tuant son meurtrier. Chez Nathacha Appanah, Maya aussi tue celle qui a brisé sa vie :

> J'aurai toujours le courage de dire non. Je garderai en mémoire le souvenir de ma douleur. Je regarderai cet homme droit dans les yeux avec la certitude de ma haine. Je ne rejoindrai pas le chemin tracé de femme d'épouse de mère de belle-mère. Je ne deviendrai pas une mofine[69] qui n'a plus qu'un seul but : détruire les espoirs des autres (…) Je souris de sa déconfiture puis j'éclate de rire, et je sais que ce rire déployé résonne dans toute la maison et que les gens l'entendent et sont un instant immobilisés, figés, pris par une gêne profonde, une jeune épouse ne rit pas comme ça le soir des ses noces, sans honte et sans pudeur, que va penser son mari (…) Alors je continue à rire (…) [70].

Ananda Devi, *Pagli*, 2001.

> Il faut obéir à la Providence, à nos vieux parents, même injustes. C'est un sacrifice mais c'est l'ordre de Dieu (…) Virginie, les yeux baissés, lui répondit en tremblant : « Si c'est l'ordre de Dieu, je ne m'oppose à rien. Que la volonté de Dieu soit faite ! » dit-elle en pleurant.[71]

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1788.

> Tu repenses à elle, telle que tu l'as vue la dernière fois. C'est à cause de lui qu'elle avait ce teint violacé, cette fixité, cette définitive immobilité (…) C'est ce visage-là (…) qu'elle a vu au moment de mourir. Tu ne lui pardonneras pas[72].

Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, 2006.

[69] Personne qui porte malheur (notre traduction).

[70] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., pp. 75, 78.

[71] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit., p. 46.

[72] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, op.cit., p. 152.

> Je pense aux roses rouges d'avant, celles qui ont caressé mon corps de leur velours quand cette garce n'existait pas (…) Mes pieds ont une vie à eux et dans le silence retrouvé de ma vie, ils tapent, rentrent dans la chair, martèlent, écrasent[73].
>
> Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, 2003.

Par ailleurs, la femme fait figure de justicière car elle assume son acte jusqu'au bout : Ève refuse que Sadiq prenne sa place et Maya attend son arrestation sans jamais penser à fuir. La représentation de la femme dans la littérature indianocéanique contemporaine rejoint donc les observations faites sur les textes postcoloniaux d'écrivaines de la diaspora africaine. Françoise Lionnet notamment souligne que ces textes décrivent le meurtre non pas comme une offense commise par l'individu envers la société mais comme le symptôme d'un crime commis par la société envers l'individu féminin. Les récits se construisent autour d'une figure féminine héroïque faisant elle-même justice et révélant dans la même foulée un lourd conflit de valeurs entre la culture dominante et ses membres les plus « faibles ». L'astreinte à la soumission des femmes devant les normes sociales qui cherchent à les contrôler et les marginaliser ne parvient plus à annihiler leur besoin de reconnaissance et leur pouvoir d'action et cela, même si ce besoin se manifeste uniquement à travers des actions dramatiquement violentes[74]. Il s'agit de femmes fortes, au contraire de celles dépeintes dans la littérature indianocéanique de la première génération. Oumaouti, par exemple, n'affronte pas les médisances mais les subit et dans son autre roman, *Brasse-au-vent*, Cabon renoue même avec le paternalisme colonial en faisant de Mayotte l'avatar féminin de Vendredi (*Robinson Crusoé*) ; en sus d'être pittoresque et sauvage, elle est également un être réifié et consommable :

- Je ne veux pas que tu te fasses accuser à ma place, dit-elle (…) Je n'ai pas besoin de toi (…) Sinon cela n'aura servi à rien dit-elle.[75]

[73] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, op.cit., p. 92.

[74] Nous traduisons librement en français la version originale: « (…) whereas murder is (…) considered to be a crime of the individual against society, in these texts it is a symptom of society's crime against the female individual (...) The narratives thus construct each one as a heroine who takes justice into her own hands, revealing a profound conflict of values between the dominant culture and its "weaker" members. The women's subjection to forms of social control that further marginalizes them does not, however, succeed in annihilating their need for recognition and personal agency, even if this need manifests itself only in dramatically violent acts. », Françoise Lionnet, op.cit., pp. 17, 106.

[75] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, op.cit., p. 155.

Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, 2006.

> J'ai espéré que la marée viendrait me chatouiller les pieds avant (…) Et qu'avant leurs bottes lourdes sur le sable et leurs mains calleuses sur moi, j'aurais l'illusion d'un dernier goût de mon pays[76].

Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, 2003.

> Elle avait une honte par tout le corps, comme une grattelle, mais surtout à l'endroit où l'enfant moule sa vie ténébreuse. Et allant et venant elle sentait le poids des regards sur son ventre, comme un défi. Comment aurait-elle pu dormir quand tout criait que la femme de Ram n'avait pas de *béta*[77] (…)[78]

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

> Une fille de l'île de Madécasse (…) avec une cruelle chevelure de nuit noire, un corps plein et doré comme une muscade. Pour les yeux, deux amandes (…) profonds, ambrés, faits à la fois de ténèbre et d'aurore (…) Une fierté solaire agrandit la poitrine de l'homme : cette femme était à lui, – à lui plus que ces arbres, plus que cette terre. Il l'avait pressée, pétrie, il en connaissait les moindres galbes, les replis les plus secrets et rien ne pouvait faire qu'il ne l'eût bue, mangée, traversée, possédée[79].

Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1969.

Dans le roman plus actuel *Les jours Kaya*[80], Carl de Souza se plaît à dépeindre un portrait pastoral de la femme indo-mauricienne pour mieux le déconstruire au fil de la narration. Il nous livre tout d'abord un portrait *oumaoutien* de son personnage en décrivant notamment ses cheveux huilés et son aspect rural. Bien sûr, l'auteur ne désire pas renouer avec la pastorale insulaire dans son écriture puisqu'il effrite très vite cette représentation archétypale de la femme indo-mauricienne. En effet, Santee ose braver les dangers de la ville pour retrouver son frère et peu à peu elle s'approprie « la ville de Ram[81] », ce territoire jusque-là réservé aux hommes. En s'enfonçant dans la ville en émeute, elle se libère de sa coque campagnarde, ce

[76] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, op.cit., p. 95.

[77] Fils.

[78] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., p. 57.

[79] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, op.cit., pp. 79, 86.

[80] Carl de Souza, *Les jours Kaya*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2000.

[81] Carl de Souza, *Les jours Kaya*, op.cit., p. 65.

qui lui permet de s'affranchir du pouvoir patriarcal et matriarcal. Naïve et bucolique au début, elle se métamorphose au fil de la narration. Elle abandonne aussi le frère déifié et change de prénom (Shakuntala). Dans son roman, de Souza joue également avec les métaphores : la ville en feu représente la vie passée de Santee qu'elle consume dans les brasiers des émeutes pour s'émanciper. Quant aux eaux de la Grande Rivière Nord-Ouest, elles symbolisent le liquide amniotique dans lequel plonge la jeune fille afin de renaître en une femme pleine d'assurance :

> (…) on la spottait immédiatement avec sa robe de taffetas rose d'où partaient des membres trop longs, ses nattes luisantes d'huile de coco (…) - Vas-y Shakuntala, vas-y. Furieuse, elle ramassa la boîte et y mettant toute la rage qu'elle avait dans le cœur (…) contre Ram qui, lui, avait le droit de lancer les pierres aux chiens tandis qu'elle se contentait d'applaudir (…) Elle comprit que ce n'était pas la ville de Ram qui brûlait (…) la ville c'était la sienne, celle de Shakuntala qu'il ne connaissait pas (…) Ram savait qu'il n'avait aucune part dans la décision de sa sœur de resurgir dans cette vie, on ne s'immole pas par l'eau, on en émerge, ce fut l'eau, docile, qui la souleva vers lui. C'était une créature qu'il ne connaissait pas, avec les traits de sa sœur mais qui s'épousaient bizarrement (…)[82]

Shenaz Patel s'intéresse aussi à l'héroïsme féminin dans son roman-témoignage, *Le silence des Chagos*[83]. Nous rencontrons Charlesia, une femme ayant réellement existé sous le nom de Charlésia Alexis, qui a été l'une des premières à se battre pour la cause chagossienne. Le portrait de Charlesia est atypique car son insularité est gémellaire, elle est en effet « déracinée » de son île (Diego Garcia) pour être « replantée » dans une autre (île Maurice). Cette gémellité ne lui procure finalement que souffrance et blessure. Charlesia n'appartient pas à la terre mauricienne et veut retrouver son île, elle s'engage alors dans une lutte qui fera d'elle une véritable femme-courage. Cette représentation nous écarte une fois de plus de l'insularité romanesque antérieure. En s'inspirant du réel, Shenaz Patel a voulu dépeindre un portrait authentique de la femme insulaire. Mais Charlesia n'est pas que la protagoniste d'un récit ; elle représente également toutes les femmes chagossiennes qui souffrent et se battent toujours pour regagner leur île. Nous pouvons même mettre en parallèle le portrait du personnage et celui de la vraie Charlésia décrite par un proche : « Je me souviens d'une conversation, entre moi et Charlésia, sur un banc au jardin La Compagnie… C'est là que j'ai compris l'importance de cette lutte. Et c'est là que j'ai réalisé la valeur de leader que Charlésia

[82] Carl de Souza, *Les jours Kaya*, op.cit., pp. 10, 63-64, 90, 94.

[83] Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, Éditions de L'Olivier, Paris, 2005.

portait en elle (…) Charlésia était une *natural born leader* ! Elle était du calibre des grands et pouvait se mesurer aux leaders contemporains ![84] » En conséquence, la représentation non épurée de la femme dans *Le silence des Chagos* prouve sans ambages que l'écrivain indianocéanique contemporain veut se défaire de l'exotisme colonial dans lequel elle a longtemps été enfermée en faisant d'elle un être combatif et désormais audible à l'instar de Charlesia dont la lutte servira à briser le silence du drame chagossien :

> - On s'est beaucoup battus pourtant, pour essayer d'être rétablis dans nos droits, reprend Charlesia. On a déclenché beaucoup de manifestations, de grèves de la faim. Un jour j'ai été matraquée par la police, enfermée en prison. Ça ne nous a pas empêchés de continuer.
>
> Oui, Désiré en a entendu parler, de ce combat mené par ces femmes comme Charlesia. Il se souvient très bien d'elle dans le journal, une femme arc-boutée, pieds nus sur l'asphalte, qui résistait à trois policiers en uniforme tentant de la tirer vers leur Jeep.
>
> - Ah oui, ça on s'est bien battues ! (…)
>
> Charlesia avait décidé avec un groupe de Chagossiennes, d'aller se faire entendre à la Haute Commission britannique[85].

De plus, en parcourant la littérature coloniale insulaire, nous constatons que les relations mixtes (intercommunautaires) sont soit totalement absentes, soit présentes mais de manière exagérément agreste. Nous pensons notamment à la relation décrite par Dumas dans son roman, *Georges* :

> Ainsi, par la seule puissance de sa volonté, par la seule influence de sa valeur personnelle, lui, mulâtre, s'était fait aimer d'une femme blanche[86] (…)

Certains auteurs francophones du début du XX[e] siècle tels qu'Arthur Martial abordent une certaine forme de mixité relationnelle dans leurs romans. Cependant, l'amour n'est pas vraiment au cœur des relations décrites qui en restent au seul niveau du désir charnel et du matérialisme comme le montre *La poupée de chair*[87]. Même si, selon Jean-Louis Joubert,

---

[84] Kishore Mundil, « CHAGOS : Ultime hommage à Charlésia Alexis » in *Le Mauricien*, 05 janvier 2013 sur www.lemauricien.com

[85] Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, op.cit., pp. 147-148.

[86] Alexandre Dumas, *Georges*, op.cit., p. 415.

[87] Arthur Martial, *La poupée de chair*, Éditions Alma (1[ère] éd. 1931), 2002.

Arthur Martial refuse certains pièges de l'exotisme[88] dans son roman, il ne les évite pas tous, et son personnage principal par exemple n'y échappe pas. En effet, Liloa est présentée comme une sorte d'archétype naïvement pittoresque : elle tente de se noyer pour mettre fin à son désarroi et accomplit un rituel pour regagner son « amour » perdu. Cette représentation a même valu à l'auteur les félicitations de J.J Waslay Ithier : « [Je félicite] Arthur Martial de savoir décrire les mœurs des ' habitants' au sens créole du mot (…) et surtout l'Indienne dont il a réussi à capter la psychologie[89]. » À en croire cette observation, Arthur Martial serait un fin psychologue ayant tout compris des mœurs insulaires, plus précisément celles de la femme indienne et hindoue, alors qu'il fait clairement une description coloniale de cette dernière. Qui plus est, bien que Liloa appartienne à la diaspora indienne, partageant donc une insularité commune avec Jean Mariette (descendant des premiers colons), elle se démarque de ce dernier du fait de sa couleur et de ses gestes ataviques. La protagoniste est également différente à travers son prénom qui tout à coup la relie exclusivement à l'insularité, au contraire du jeune blanc. Effectivement, « Liloa » pourrait être un jeu de mots délibéré de l'auteur avec « l'îlois » ayant souvent le même sens qu'« îlien » dans le parler franco-mauricien. Par ailleurs, le schéma binaire du colonisateur et du colonisé est repris dans le roman à travers une relation d'employeur à employée. Le paternalisme est aussi présent puisque la femme est inférieure à son amant et n'en revient pas d'avoir été choisie par ce dernier. Bien que Martial ait côtoyé les descendants de travailleurs engagés indiens sur les plantations sucrières mauriciennes, son roman, *La poupée de chair*, ne s'attarde pas sur l'aspect ethnographique de leurs mœurs. Il s'agit plutôt d'une écriture divertissante destinée à des lecteurs locaux et étrangers cherchant à assouvir un fantasme érotique, voire exotique, notamment celui de défaire le sari à la fois envoûtant et mystérieux d'une femme indienne ou hindoue :

> Fatma affirmait (…) que Liloa s'était jetée à l'eau (…) Liloa était une enfant mystérieuse, étrange, remplie de volonté, fantasque (…) Brusquement résolue, elle poussa le cri de foi qui galvanise la chair, pétrifie l'âme (…) elle marcha au feu (…) Fatma lui révéla que monsieur Jean accommodait volontiers sa civilisation d'occidental à l'orientalisme de ses amours fugitives. Qu'il s'imposait souvent à la considération du camp par des actes de générosité princière. Que c'est lui qui donna une vache à Soni, un collier de souverains à Amina (…) Liloa (…) dans son petit cerveau de primitive (…) Aujourd'hui elle ne rêvait pas, elle mesurait toute la réalité immense : pour la première fois de sa vie, quelqu'un l'embrassait, et c'était un

[88] Jean-Louis Joubert, op.cit., p. 127.

[89] Jean-Louis Joubert, op.cit., 127.

> Blanc (…) D'instinct, d'instinct d'âge et de sang, l'enfant courut vers cette offrande qui représentait des morceaux de friandises, de fruits, des enfilades de bracelets de verre, multicolores (…) elle ne pouvait pas concevoir qu'une Liloa pût occuper, autrement que d'une manière fugitive, l'esprit d'un Blanc, d'un vrai Blanc (…) - Mariette, dites-moi alors, pourquoi ne vous mariez-vous pas ? - Je voudrais bien, moi, et je sais même qui je choisirais demain si je le pouvais - Et qu'est-ce qui vous arrête ? - Toutes ces femmes avec leurs yeux de sortilège, leurs hornis et leurs pagnes miroitants et le cliquetis de leurs bijoux[90].

La littérature indianocéanique contemporaine s'intéresse quant à elle aux communautés intrinsèquement insulaires et donne à lire une représentation intéressante des relations mixtes. Ces dernières ne sont ni binaires ni mimétiques mais interactives ; nous les différencions donc de l'analyse de « la construction culturelle de soi et de l'autre[91] » décrite par Fanon sous l'image : « Peau noire, masques blancs[92] », et du mimétisme de Bhabha condensé par la formulation « *mimicry*, l'art de mimer[93] ». Dans la littérature indianocéanique contemporaine, les relations mixtes ne sont plus pastorales et la femme n'est plus le jouet de son amant. Nous retrouvons chez elle la détermination à se défaire des clivages sociaux et communautaristes en vivant une relation mixte. Le roman *Pagli*[94] précisément présente un personnage féminin qui effrite les barrières raciales en vivant une relation amoureuse en dehors de son groupe ethnique. En effet, Daya est une Indo-Mauricienne et « Zil » (Gilles) est un Créole[95]. La relation est présentée comme doublement taboue vu qu'elle est extraconjugale et extra-communautaire. Dans son écriture, Ananda Devi (anthropologue de formation) ne bascule jamais dans l'idéalisme cabonien qui, lui, affirmait « (…) que les âmes peuvent s'aimer hors des races, hors des castes et que rien n'efface mieux la brûlure des offenses que le pardon…[96] » Cependant, elle montre à travers son personnage féminin que le bonheur peut simplement venir de la rencontre avec l'altérité : Daya est opprimée au sein de sa communauté, mais libre et épanouie au sein d'une autre. D'autant plus que « Zil », le prénom

[90] Arthur Martial, op.cit., pp. 18, 23, 33, 42, 54, 102.

[91] Jacqueline Bardolph, op.cit., p. 41.

[92] Ibid., p. 41.

[93] Ibid., p. 41.

[94] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit.

[95] Dans le contexte mauricien, il s'agit d'un groupe ethnique mauricien englobant les descendants d'esclaves et les populations métisses de foi chrétienne. Cf Arnaud Carpooran, op.cit., pp. 494-495.

[96] Marcel Cabon , *Namasté*, op.cit., p. 60.

de son amant est le synonyme créole d'« île » et semble ainsi rendre l'union à l'espace insulaire plus facile et harmonieux :

> À un moment donné, tu te penches. Et tu murmures, comme si c'était une confidence : Mo appel Zil. Ce prénom me surprend. Il est si petit, pour un homme qui me remplit si fortement la vie ! (…) Zil et cela me suffit. Je n'ai besoin d'en savoir plus. Que tu sois continent ou pays ou île, tu as le nom de la terre qui est en toi (…) Déjà, tu me libères de mon nom. De quoi d'autre me libéreras-tu ? Je commençais seulement à me rendre compte de ta capacité à donner (…) Je rentre en moi-même après une si longue absence. Tu es là, qui m'attends. Tu apaises une à une mes angoisses, tu les dénoues, je suis échevelée de toi. Mais je sais aussi qu'il me faudra, pour te mériter, me battre contre les mofines[97] (…)

À travers Santee et Ronaldo (*Les jours Kaya*), Carl de Souza s'intéresse lui aussi aux relations extra-communautaires. Une fois encore, le choix des prénoms n'est guère innocent, Santee, jeune femme indo-mauricienne s'émancipe en bravant l'interdit ethnique que représente Ronaldo. Cette démarche est désapprouvée par Ramesh qui ne comprend pas les intentions de sa sœur puisqu'à ses yeux, elle doit accomplir sa destinée en se mariant avec un garçon hindou choisi par leur mère. Tout comme Ananda Devi dans son roman, *Pagli*[98], Carl de Souza traite aussi de la folie ou de ce que la société considère comme la folie féminine en liaison avec les relations mixtes. La femme qui ose défier les diktats communautaristes est taxée de folle et devient une marginale, voire une paria. Brinda Mehta souligne d'ailleurs que la folie est la métaphore d'un exil féminin à la fois culturel et intellectuel, un signe de protestation et de rejet des rôles conventionnels réservés à la femme ; elle reflète le désir de transgresser les limites que sous-entendent ces formes d'exil féminin[99]. Dans un roman comme *Faims d'enfance*[100] de l'écrivain réunionnais Axel Gauvin, ces difficultés ne sont pas éludées, bien au contraire, elles sont au cœur de l'intrigue (se situant dans les années cinquante) qui voit le personnage de Soubaya, jeune Tamoul hindou initialement moqué et méprisé par ses condisciples qui sont majoritairement des « Petits-Blancs », se faire progressivement

[97] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., pp. 38-40.

[98] Ibid., p. 13.

[99] Nous traduisons en français la version originale: « Madness becomes a metaphor for female cultural and intellectual exile, a sign of protest and rejection of conventionally defined female roles and expectations, reflecting the desire to transgress the limitations imposed by such forms of exile on women », Brinda Mehta, op.cit., p. 166.

[100] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

distinguer et même aimer par l'une d'entre eux. L'union de ce « Malbar » et de cette « Petite-Blanche », brisant les tabous et méfiances communautaires, est présentée comme un acte audacieux et prometteur, exigeant des deux protagonistes une égale force de caractère et une égale foi dans la construction d'une unité réunionnaise. En revanche, dans le roman mauricien, ce genre de couple relève surtout de la volonté personnelle du personnage féminin qui les assume quoi qu'il en coûte pour construire une identité insulaire affranchie de tous tabous :

> (…) d'où sort ce Ronaldo Milanac qui prête autant d'attention à ce que dit Santee. Ce n'est pas quelqu'un que Ma connaît, Ma a fait la connaissance de bonnes familles chez qui Santee, mariée, serait heureuse (…) Ramesh répond oui machinalement, il n'est le petit frère de personne, surtout pas de Santee qui a perdu la tête (…)[101]

Carl de Souza, *Les jours Kaya*, 1999.

> Lina relève le regard qu'elle avait baissé et, au lieu de briser en moi, comme elle le fait habituellement, la certitude de son amour, rouge comme un piment mûr, elle bougonne presque à mon adresse :
>
> - Comme si tu ne le savais pas déjà ![102]

Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, 1987.

Dans l'écriture des écrivains indianocéaniques contemporains, la femme est à l'honneur car elle se bat sur tous les fronts. Cette représentation féministe s'explique surtout par la motivation d'écrivaines telles qu'Ananda Devi, Shenaz Patel et Nathacha Appanah chez qui nous ressentons une réelle nécessité de mettre en avant le personnage féminin. On compte cependant quelques signatures masculines dans ce même sillage, à l'instar de Carl de Souza ou d'Axel Gauvin. Par ailleurs, si Martial et Cabon conservaient une image coloniale et pastorale de la femme, cela peut s'expliquer du fait que l'océan Indien ne bénéficiait pas encore des retentissements des grandes révolutions féministes au moment où ils écrivaient, et cela entretenait également une représentation édénique de l'île dans l'imaginaire des hommes : petit bout de terre préservé des remous occidentaux. Ainsi, à l'instar des écrivains africains francophones de la première génération, un auteur tel que Cabon ne pouvait pas

[101] Carl de Souza, *Les jours Kaya*, op.cit., pp. 112, 117.

[102] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 183.

échapper « à un *a priori* conservateur et patriarcal[103] ». Mais les révolutions féministes font déjà partie de l'Histoire dans l'ère contemporaine et les auteurs indianocéaniques poursuivent en quelque sorte le combat de manière scripturale. À l'image des peuples libérés du pouvoir colonial, il est en effet impératif de représenter la femme insulaire comme un personnage affranchi du patriarcat.

[103] Jacqueline Bardolph, op.cit., p. 45.

Charlésia Alexis.[104]

[104]Photo parue dans le journal *L'Express*, 16 décembre 2012 sur l'express.mu

Partie II

DESCRIPTION ET INSCRIPTION :

OBVERS ET REVERS DE L’INSULARITÉ

II.1 LE DÉCOR INSULAIRE

II.1.1 L'imagerie exotique

La littérature de l'ère coloniale présente un portrait harmonieux de l'insularité où l'homme et la nature ne forment qu'un. Une représentation tendant à la stéréotypie est ainsi mise en avant dès la période des conquêtes coloniales au XVI[e] siècle. Nous pensons notamment à *L'Utopie*[1] de Thomas More décrivant un État idyllique né de la colonisation et du travail accompli sur la nature[2]. Les hommes sauvages d'Abraxa sont transformés en êtres civilisés et la faune aussi est totalement domestiquée par les Utopiens. Il n'existe même plus de frontière entre l'homme et l'animal. Ainsi, Utopie est présentée comme une ode à la conquête coloniale sur un espace insulaire:

> Mais Utopus, qui conquit l'île et lui donna son nom (auparavant elle s'appelait Abraxa) et qui éleva une horde grossière et sauvage à un niveau de civilisation et de culture dépassant celui de presque tous les autres mortels (…) Les poules ne couvent pas les œufs. Les Utopiens eux-mêmes s'occupent d'un grand nombre d'œufs, les gardant en vie et les couvant dans une chaleur permanente. Dès que les poussins sortent de la coquille, ils reconnaissent et suivent les humains comme s'ils étaient leurs mères[3].

Defoë met en exergue ce même désir de domestication chez Robinson Crusoé[4]. Ce dernier instaure une harmonie insulaire en apprivoisant Vendredi[5] et en domestiquant la nature. C'est là une démarche tout d'abord marquée par l'exotisme d'aventure, également présent dans l'écriture de Stevenson (*L'Île au trésor*). En effet, tout est étranger au nouvel arrivant ; ni les

---

[1] Thomas More, *Utopie*, 1516.

[2] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions PÉTRA, Paris, 2010, p. 42.

[3] Nous traduisons la version originale: « But Utopus, who conquered the island and named it after himself (for before that time it had been called Abraxa) and who brought its crude and rustic mob to a level of culture and humanity beyond almost all other mortals (…) The hens do not sit on the eggs. For the Utopians themselves tend a great number of eggs, keeping them alive and hatching them in constant warmth. As soon as the chicks emerge from the shell, they recognize and follow human beings as if they were their mothers. », Thomas More, *Utopie*, Éditions Yale University (1[ère] éd. 1516), USA, 2001, pp. 53-55.

[4] « Robinson *Crusoé* serait l'archétype du roman d'aventure (…) dont les origines sont un sujet de débat (…) 'pour certains elles remonteraient' à l'Antiquité 'et pour d'autres' au XVIII[e] siècle (…) » in Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme au XXe siècle*, Éditions Honoré Champion, Paris, 1998, p. 101.

[5] Aspect que nous avons analysé dans le premier chapitre de notre thèse.

animaux ni les arbres ne ressemblent à ceux de son pays, il est éloigné du paysage occidental. Toutefois, le moment de surprise ne perdure pas car le personnage conquérant prend très vite le dessus. Il crée un schéma dichotomique dans lequel il est le dominant et l'autre le dominé. Tel un nouvel Adam, Robinson Crusoé cultive son jardin. Nous voyons qu'il introduit le blé par accident puis le fait pousser en maîtrisant les saisons. Dans le même esprit, il domestique la faune et l'assujettit pour satisfaire ses besoins. En domptant la nature sauvage de l'île, Robinson impose sa propre loi et réhabilite également les rapports de forces ancestraux : l'Homme commande aux plantes et aux animaux :

> En revenant par le rivage, je vis différentes espèces d'oiseaux marins qui m'étaient inconnus ; mais fus surpris, et presque effrayé par deux ou trois phoques (…) ne sachant pas bien ce qu'ils étaient (…) Il y avait là différentes variétés de plantes, que je ne connaissais pas, ou qui ne me disaient rien (…) C'était un peu avant les grandes pluies (…), que je jetai le contenu du sac, n'y prêtant aucune attention, pas même assez pour me souvenir que j'y avais jeté quelque chose ; quand au bout d'un mois à peu près, je vis quelques tiges vertes sortir de terre (…) je fus surpris, et presque inquiet, quand quelque temps après, je vis environ dix à douze épis bourgeonner (…) Néanmoins, cette expérience me rendit maître de mon entreprise parce que je savais exactement quelle était la saison idéale pour semer ; et que je pouvais m'attendre à deux semailles et deux récoltes annuellement (…) Je tuai un chevreau et en estropiai un autre (…) C'était la première fois que j'envisageai d'élever quelques animaux domestiqués pour avoir de quoi manger après avoir consommé toute ma poudre et tout mon plomb (…) Je vis beaucoup de perroquets, et j'eus l'envie d'en attraper un (…) pour le garder, l'apprivoiser et lui apprendre à me faire la conversation. Après quelques efforts, j'attrapai un jeune perroquet, je l'assommai avec un bâton, et après l'avoir ranimé, je l'emportai chez moi (…) je lui appris à m'appeler familièrement par mon nom (…)[6]

[6] Nous traduisons en français la version originale : « Coming back by the seashore, I saw many sorts of seafowls which I did not understand; but was surprised, and almost frightened, with two or three seals (...) not well knowing what they were (...) There were divers other plants, which I had no notion of, or understanding about (...)It was a little before the great rains (…), that I threw this stuff away, taking no notice of anything, and not so much as remembering that I thrown anything there ; when about a month after (...), I saw some few stalks of something green shooting out of the ground (...) I was surprised and perfectly astonished, when after a little longer time I saw about ten or twelve ears come out (...) But by this experiment I was made master of my business, and knew exactly when the proper season was to sow; and that I might expect two seed times, and two harvests, every year (...) Killed a young goat, and lamed another (...) This was the first time that I entertained a thought of breeding up some tame creatures, that I might have food when my powder and shot was all spent (...) I saw abundance of parrots, and fain I would have caught one, if possible, to have kept it to be tame and taught

Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

> Je (…) regardais avec un certain intérêt cette étrange terre sur laquelle je me trouvais (…) Ici et là il y avait des plantes à fleurs qui m'étaient inconnues (…)[7]

Robert Louis Stevenson, *L'Île au Trésor*, 1883.

Dans l'esthétique romantique ou préromantique de la littérature coloniale, l'harmonie insulaire atteint son paroxysme. Les tableaux décrits sont une véritable invitation au dépaysement car l'île représente l'ailleurs poétique et enchanteur par excellence. Chez Bernardin de Saint-Pierre, par exemple, la fécondité d'une nature exotique fusionnant avec l'homme est mise en avant. C'est bien parce qu'un tel schéma est inexistant dans la société européenne qu'il renforce ainsi de manière intentionnelle l'exotisme insulaire de ses récits pour solliciter les aspirations imaginaires fantasmatiques de ses concitoyens. Ce que confirme l'édition originale[8] de *Paul et Virginie*[9]. Cette communion harmonieuse[10] et cette béatitude pastorale sont encore exacerbées par le romantisme de la trame sentimentale. En effet, tout comme la nature ne peut se passer de ses oiseaux et de ses arbres, Paul et Virginie ne peuvent vivre l'un sans l'autre. Les animaux et les plantes sont même anthropomorphisés car eux aussi s'aiment, ont une âme et un cœur. Ils sont le miroir de l'amour unissant les deux jeunes héros insulaires qui à leur tour les protègent et les respectent :

> Paul (…) plus robuste et plus intelligent que les Européens (…) allait (…) dans les bois voisins déraciner de jeunes plants de (…) tamarins dont la tête ronde est d'un si beau vert, et d'attiers

---

it to speak to me. I did, after some painstaking, catch a young parrot, for I knocked it down with a stick, and having recovered it, I brought it home (...) I taught him to call me by my name very familiarly (...) », Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd.1719), Londres, 1994, pp. 75, 77-78, 100,106, 110.

[7] Nous traduisons la version originale: « I began to (…) look around me with some interest on the strange land that I was in (...) Here and there were flowering plants, unknown to me (...) », Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, Penguin Popular Classics (1ère éd.1883), Londres, 1994, p. 85.

[8] « J'ai tâché d'y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l'Europe. Nos poètes ont assez reposé leurs amantes sur le bord des ruisseaux (…) J'en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer, au pied des rochers, à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers en fleurs. », Bernardin de Saint-Pierre (PV, p. CXLV), cité par Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2007, p. 146.

[9] Bernardin de Saint-Pierre, Éditions Librio (1ère éd.1787), Paris, 2011.

[10] Cf. le titre éloquent d'un autre ouvrage de Bernardin de Saint-Pierre qui confirme cette conception heureuse du rapport de l'homme) la nature : *Harmonies de la nature* (3 vol.), 1814.

> dont le fruit est plein d'une crème sucrée (…) il plantait ces arbres déjà grands (…) Il (…) avait semé des graines d'arbres qui dès la seconde année portent des fleurs ou des fruits, tels que l'agathis, où pendent tout autour ; comme les cristaux d'un lustre, de longues grappes de fleurs blanches (…) le papayer dont le tronc sans branches, formé en colonne hérissé de melons verts, porte un chapiteau de larges feuilles semblables à celles du figuier. Il y avait planté encore des pépins et des noyaux de badamiers, de manguiers, d'avocats, de goyaviers, de jaques et de jameroses (…) mais tout ce qui a été élevé ensemble s'aime. Vois nos oiseaux ; élevés dans les mêmes nids, ils s'aiment comme nous ; ils sont toujours ensemble comme nous (…) Combien de fois, à l'ombre de ces rochers, ai-je partagé (…) vos repas champêtres qui n'avaient coûté la vie à aucun animal ! (…) Telles sont, entre autres, diverses espèces de perruches, et les pigeons bleus, appelés ici pigeons hollandais. Les singes, habitants domiciliés de ces forêts, se jouent dans leurs sombres rameaux, dont ils se détachent par leur poil gris et verdâtre (…) Jamais le fusil meurtrier n'y a effrayé ces paisibles enfants de la nature. On n'y entend que des cris de joie (…)[11]

Une description idyllique de même tonalité est également présente dans le roman *Indiana*[12] : l'accent est amplement mis sur la luxuriance du paysage exotique car, en ce temps de renouveau des volontés d'extension des empires coloniaux, l'île doit justement représenter ce territoire conquis dans lequel l'Européen trouve source de rêverie et d'évasion inenvisageable chez lui :

> (…) elle allait, du haut de quelque piton accessible, cratère éteint d'un ancien volcan, regarder le soleil couchant qui embrasait la vapeur rouge de l'atmosphère, et répandait comme une poussière d'or et de rubis sur les cimes murmurantes des cannes à sucre, sur les étincelantes parois des récifs (…) il lui montrait la belle sarcelle de Madagascar, au ventre orangé, au dos d'émeraude ; il lui faisait admirer le vol du paille-en-queue à brins rouges, qui s'égare sur ces rivages et voyage en quelques heures de l'île de France à l'île Rodrigue, où, après des pointes de deux cents lieues en mer, il revient chaque soir coucher sous le veloutier qui cache sa nichée. Le taille-vent, oiseau des tempêtes, venait aussi déployer ses ailes effilées sur ces roches ; et la reine des mers, la *grande-frégate*, à la queue fourchue, à la robe ardoisée, au bec ciselé, qui se pose rarement, qu'il semblerait que l'air est sa patrie et le mouvement sa nature[13] (…)

[11] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit., pp. 25, 30, 37, 62.

[12] George Sand, *Indiana*, Éditions J-P Roret, Paris, 1832.

[13] George Sand, *Indiana*, Éditions Gallimard (1ère éd.1832), Paris, 1984, pp. 253-257.

Dumas (ou Mallefille) joue encore de cet exotisme insulaire colonial dès l'incipit du roman *Georges*[14] qui « évoque un monde autre, lointain, étranger, dans son rapport avec un monde, connu, proche, familier[15] ». Même si « l'exotisme paradoxal démontre que la culture européenne réalise qu'elle n'est plus la seule au monde et qu'elle peut tirer profit en contemplant d'autres horizons que ceux qui avaient été jusque là les siens[16] », c'est une attitude qui traduit, selon Bernard Mouralis, un « phénomène d'impérialisme culturel[17] ». En célébrant le merveilleux de l'île sous toutes ses formes, l'écrivain du romantisme colonial conforte la stéréotypie occidentale. Et les images fabuleuses dépeintes sont comme des présents offerts à la délectation du lecteur désirant trouver ce qui n'existe pas dans son quotidien et jouir de spectacles impressionnants. Le rêve insulaire est soigneusement perpétué à travers la description d'une nature paisible et faste au monde colonial, telle comme nous avons pu la voir déjà chez Bernardin de Saint-Pierre également (*Paul et Virginie*). Alexandre Dumas renchérit encore en vantant différents charmes exotiques. Une démarche scripturale qu'on voit parfaitement à l'œuvre dans ce passage de *Georges* :

> Ne vous est-il pas arrivé quelquefois, pendant une de ces longues, tristes et froides soirées d'hiver (…) de prendre en dégoût notre climat sombre, notre Paris humide et boueux, et de rêver quelque oasis enchantée, tapissée de verdure et pleine de fraîcheur, où vous puissiez, en quelque saison de l'année que ce fût, au bord d'une source d'eau vive, au pied d'un palmier, à l'ombre des jamboses, vous endormir peu à peu dans une sensation de bien-être et de langueur ? Eh bien, ce paradis que vous rêviez existe ; cet Éden que vous convoitiez vous attend (…) le palmier qui doit abriter votre sommeil abandonne à la brise de la mer ses longues feuilles (…) Les jamboses, couverts de leurs fruits irisés, vous offrent leur ombre odorante (…) c'est la terre fortunée que la nature semble avoir caché aux confins du monde (…) cette terre, c'est la terre promise, c'est la perle de l'océan Indien, c'est l'île de France (…) le grand bassin où se trouvent de si gigantesques murènes, que ce ne sont plus des anguilles, mais des serpents, et qu'on les a vues entraîner et dévorer vivants des cerfs poursuivis par des chasseurs et des nègres marrons qui avaient eu l'imprudence de s'y baigner (…) Jamais l'écho de l'île n'a répété le sifflement aigu d'un reptile, ni le hurlement d'une bête de carnage. Non, c'est une jeune négresse qui écarte deux branches de bambous pour y passer sa jolie tête et regarder

[14] Alexandre Dumas, *Georges*, 1843.

[15] Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Éditions Honoré Champion, Paris, 1998, pp. 25.26.

[16] Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Éditions P.U.F, Paris, 1975, pp. 7, 104.

[17] Ibid., p. 7.

(…) l'Européen nouvellement arrivé. Faites un signe (...) et elle cueillera pour vous la banane savoureuse, la mangue parfumée ou la gousse du tamarin (…)[18]

C'est une rêverie avec laquelle renoue encore Charles Baudelaire dans son recueil *Les Fleurs du mal*[19] bien que son lyrisme, défini comme symboliste, marque une rupture avec le romantisme. Le poète met en avant un exotisme nostalgique « [cultivant] la poésie d'un ailleurs idéal[20]. » Cela montre qu'il ne peut ou ne veut décrire la faune et la flore insulaires qu'avec ubiquité. Les images à la fois bucoliques et dépaysantes qu'il emploie confirment bien l'ancrage de l'exotisme merveilleux dans l'imaginaire occidental où l'île ne peut ou ne doit être qu'un topos édénique :

Une île paresseuse où la nature donne (…)
Des arbres singuliers et des fruits savoureux (…)
Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers (…)
Et, dès que le matin fait chanter les platanes,
D'acheter au bazar ananas et bananes (…)
Où tes rêves flottants sont pleins de colibris,
Et toujours, comme toi, gracieux et fleuris (…)[21]

Charles Baudelaire, « Parfum exotique », « À une Malabaraise », *Les Fleurs du mal*, 1857.

[18] Alexandre Dumas, *Georges*, Éditions Gallimard (1ère éd.1843), Paris, 1974, pp. 27, 29, 34,35.

[19] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis, 1857.

[20] Jean-Marc Moura, op.cit., p. 95.

[21] Charles Baudelaire, « Parfum exotique », « À une Malabaraise », *Les Fleurs du mal*, Éditions J'ai Lu (1ère éd. 1857), Paris, 1991, pp. 27, 161.

II.1.2 Traces et ruptures dans la littérature indianocéanique

a. Représentation de la faune

Cette convocation d'un cadre harmonieux, la majorité des écrivains indianocéaniques de la première génération vont y recourir, en décrivant en particulier un bestiaire agreste. Chez Marcel Cabon, par exemple, la communion entre l'homme et les animaux passe par l'idéalisation de la domestication. C'est là un résidu de l'idéal colonial auquel l'écrivain peut difficilement se soustraire parce qu'il a forgé l'imaginaire insulaire y compris celui des insulaires eux-mêmes. Il s'agit d'un ordre établi qui n'est pas prêt à être bouleversé en ce temps d'émergence de la littérature postcoloniale indianocéanique. Ainsi, Cabon démontre la domination naturelle de l'homme sur le monde animal, dont il a d'ailleurs une grande connaissance. L'harmonie ne se rompt qu'au moment où Ram devient fou, mais le message reste clair ; seule la folie peut pousser un homme à se mettre au niveau des bêtes et à oublier sa supériorité. Cette symétrie insulaire se trouve confirmée dans le roman, *Brasse-au-vent*[22]. Certes, Cabon décrit l'esclavage comme une réalité effective de la colonisation mais ne renonce pas pour autant aux clichés. Nous découvrons non seulement l'aventure amoureuse entre un jeune Blanc et une esclave mais surtout la description très imagée de leur félicité au sein d'une faune foisonnante :

> (…) Ram (…) avait déjà une vache, deux cabris (…) il avait installé une mangeoire derrière la cabane (…) les oiseaux étaient venus (…) Cela lui avait donné l'idée d'élever des pigeons. Un matin il était allé dans la montagne et quand il était revenu, il y avait des pigeonneaux dans son panier (…) Il y eut même un jour où l'on vit ce qui n'était pas croyable : partageant la provende de la volaille, des tisserins du Cap, des cateaux vertes (…) Un autre jour, il rapporta un petit singe (…) Ce singe ! En un rien de temps, il fut aussi savant qu'un petit d'homme (…) Et Ram lui expliquait (…) qu'il y a trois espèces de cabots : les carrés, les blancs et les noirs (…) Un matin, réveillée avant l'aube, la boulotte le surprend dans la case aux cabris. Allongé par terre, il tétait la plus belle laitière. La boulotte jette un cri, comme si elle avait le feu au derrière (…) Ram, comme la bête, mangeait vite, puis descendait se laver à la rivière[23].
>
> Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

[22] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, Advance, Port-Louis, 1969.

[23] Marcel Cabon, *Namasté*, Éditions de L'Océan Indien (1ère éd.1965), Rose-Hill, 1981, pp. 12, 23, 24, 73, 77.

> Sylvestre (…) fut deux semaines avec une petite négresse du roi (…) Ils allaient à la pêche, ils se baignaient nus dans une anse (…) Des caouanes nageaient à fleur de peau, parmi des poissons de toute beauté (…) Un jour, ils allèrent jusqu'à un îlot avec des pêcheurs. A peine eurent-ils mis le pied sur le sable que, volant à la débandade, des oiseaux de mer les entourèrent comme une nuée. Des centaines et de toutes les espèces : le fou, le mandarin, la goélette, le taille-vent, le paille-en-queue… Jamais Sylvestre n'avait vu pareille presse d'ailes (…) Les amants partirent à la quête des œufs dans le sable. Il y en avait de toutes les grosseurs. Des blancs, des gris, des blancs tachetés de bleu. Il suffisait de se baisser[24].
>
> Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1969.

Il y a là la figuration d'une béatitude insulaire que nous retrouvons jusque dans un roman comme *Le chercheur d'or*[25]. Bien que Jean-Marie G. Le Clézio ne soit pas à proprement parler un écrivain indianocéanique puisqu'il est né à Nice, il possède néanmoins des origines mauriciennes. Qui plus est, dans son écriture, se ferait jour, aux dires de certains critiques, un besoin de revendiquer sa part d'insularité en se « réappropriant une identité mauricienne longtemps occultée[26]. » Son imaginaire se nourrit possiblement du modèle colonial puisqu'il doit son attache à l'espace mauricien à son aïeul, Léon Le Clézio, représentant de l'administration anglaise à l'île Rodrigues entre 1902 et 1919. La faune décrite dans *Le chercheur d'or* relève véritablement de l'exotisme primaire. Elle est indissociable de la mer et des activités halieutiques prospères exerçant sur le protagoniste une fascination extatique et rappelant également le bonheur édénique dépeint dans *Paul et Virginie*[27]. C'est là un tableau peint dans la veine coloniale, également rehaussé par l'exotisme d'aventure fortement présent dans le roman. La présence du requin et des oiseaux menaçants confirme par exemple la nature périlleuse de l'île. Quant à la viande boucanée, elle renvoie immédiatement aux boucaniers, personnages indissociables des odyssées marines. Tout cela met en jeu globalement une insularité archétypale propre aux romans d'aventure tels que *Robinson Crusoé*[28] et *L'Île au trésor*[29] :

---

[24] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd.1969), Rose-Hill, 1989, pp. 24-25.

[25] Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Éditions Gallimard, Paris, 1985.

[26] Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, op.cit., p. 231.

[27] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[28] Daniel Defoë, op.cit.

[29] Robert Louis Stevenson, op.cit.

> (…) brusquement il plonge dans l'eau transparente, presque sans bruit. Je le vois nager sous l'eau, puis il disparaît. Quand il refait surface, il tient un gros poisson rouge qu'il a harponné, et il le jette dans le fond de la pirogue. Il replonge aussitôt. Son corps noir glisse entre deux eaux, reparaît, plonge encore. Enfin il rapporte un autre poisson aux écailles bleutées, qu'il jette aussi dans la pirogue. La pirogue est tout près de la barrière de corail, maintenant. Le grand Noir et le vieil homme au visage d'Indien jettent leurs lignes. Ils ramènent plusieurs fois des poissons, des vieilles, des dames berri, des cordonniers (…) le squale est figé, la gueule ouverte montrant ses dents triangulaires (…) on fera aussi un collier avec les dents (…) Les oiseaux de mer (…) Ce sont des frégates noires au regard perçant, qui planent dans le vent à côté de la pirogue, en caquetant (…) On est restés à regarder (…) les tortues qui nageaient près du bateau… On a pêché quelques tortues, pour boucaner, et puis on est repartis[30].

Dans son roman, *Une jeune femme au Mont Limon*[31], Marcelle Lagesse elle aussi reprend la description du merveilleux insulaire. Il s'agit d'une nouvelle manifestation de l'influence exercée par la littérature coloniale sur la poétique des écrivains indianocéaniques de la première génération. L'auteure décrit notamment un bestiaire magique où homme et requins se côtoient sans peur, tout comme le faisaient Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*) et Dumas/Malefille (*Georges*), mettant en exergue une faune idéalement pacifique, engendrée par le seul miracle de l'insularité :

> (…) le cuisinier du bord avait dépecé une tortue et Adrien s'était emparé des entrailles, les avait enroulées autour de son corps et s'était jeté à la mer en psalmodiant une étrange mélopée. Un requin ne tarda pas à surgir des profondeurs, puis un autre, et d'autres encore (…) Les requins entouraient le chanteur, passaient et repassaient sous lui, revenaient à la surface, mâchoires ouvertes, avant de replonger. Lorsqu'ils étaient à sa portée, Adrien tendait le bras, les flattait de la main comme un cavalier flatte l'encolure de sa monture[32].

Si cette écriture de la première génération entretient le canon colonial de l'insularité, il en va tout autrement dans la littérature indianocéanique contemporaine. La représentation puriste présentée par Cabon de la relation homme/bête se macule dans l'écriture d'Ananda Devi où les herbivores deviennent carnivores et font de l'homme une proie potentielle. Les animaux d'habitude domestiqués surgissent à l'état sauvage dans cette représentation inversée.

---

[30]Jean-Marie G. Le Clézio, op.cit., pp. 56, 58, 320.

[31] Marcelle Lagesse, *Une jeune femme au Mont Limon*, IPC, Maurice, 1993.

[32] Marcelle Lagesse, *Une jeune femme au Mont Limon*, Éditions de L'Océan Indien (1ère éd. 1993), Rose-Hill, 2009, p. 35.

> Et les lapins, bien sûr, il y en avait, à présent. Ils étaient partout. Ils étaient tellement sauvages qu'ils nous ont entourés comme pour défendre leur territoire. Ils avaient de petits yeux durs (…) On s'est rendu compte alors qu'ils étaient affamés et qu'ils nous regardaient d'un air étrange, comme s'ils se demandaient[33].

La littérature coloniale exalte aussi la relation ancestrale et universelle unissant l'homme au chien car ce dernier est l'archétype même d'une domestication réussie. Nous le voyons parfaitement chez Defoë et chez Bernardin de Saint-Pierre. Ce tableau idéal est également peint par l'écrivain indianocéanique de la première génération qu'est Marcel Cabon. Cette belle harmonie se rompt définitivement dans la littérature indianocéanique des générations suivantes. Ananda Devi, notamment, présente une société insulaire dans laquelle les chiens ne sont ni fidèles ni assujettis. Tout le travail de civilisation vole en éclats car le chien subit une forme d'ensauvagement moderne dans la jungle urbaine. Les rôles s'inversent, l'homme devient le dominé car il ne maîtrise plus la faune sur laquelle il s'est longtemps imposé, et craint ce qu'il a lui-même façonné. Il est aujourd'hui l'ennemi d'un véritable fauve. L'échec de la domestication canine que décrit la littérature indianocéanique contemporaine est une synecdoque de la déconstruction nette et claire des normes coloniales :

> (…) quant au chien, il sauta volontairement du navire et me rejoignit sur le rivage à la nage (…) il me servit fidèlement pendant de nombreuses années ; je ne fus jamais en manque de ce qu'il pouvait me ramener, ni de la compagnie qu'il pouvait m'apporter (…) [34]

Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

> Il me semble, dit Virginie, que c'est Fidèle, le chien de notre case (…) En effet un moment après, Fidèle était à leurs pieds, aboyant, hurlant, gémissant, et les accablant de caresses. [35]

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1788.

[33] Ananda Devi, *Soupir*, Éditions Gallimard, Paris, 2002, pp. 17-18.

[34] Nous traduisons la version originale: « (…) and as for the dog, he jumped out of the ship of himself, and swam on shore to me (...) and was a trusty servant to me many years; I wanted nothing that he could fetch me, nor any company that he could make up to me (...) », Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, op.cit., p. 67.

[35] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit., p. 22.

> On se disait qu'il était installé à demeure dans la montagne, qu'il avait oublié le *maraz*, la *marazine* et le banian. Tout, sauf son chien (…)[36]

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

> Aux alentours d'une grande ville (…) nous nous sommes heurtés à une immense meute de chiens (…) ils possédaient la ville, la nuit tombée (…) Au milieu de la nuit, les gens se barricadaient. Les chiens arpentaient les rues désertes, fouillaient dans les poubelles, mordaient les soûlards endormis dans un caniveau. Ils laissaient partout des traces de leur passage, leurs crottes, leurs poils, leur terreur. Les gens ne savaient pas comment affronter ces bêtes sauvages et carnassières qui les avaient assiégés (…) dès qu'ils voyaient un humain, ils retrouvaient d'instinct leur solidarité et s'attaquaient à lui (…) Ils se répandaient à travers la ville et grondaient auprès des portes. On entendait les enfants pleurer à l'intérieur des maisons et les mères les supplier de se taire[37].

Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, 2000.

C'est là un tableau apocalyptique, également présent dans l'univers de Raharimanana où les chiens incarnent systématiquement le chaos social. Nous retrouvons dans ses récits cette même volonté d'effriter les mœurs et l'ordre coloniaux en représentant la *dédomestication* du chien qui, n'ayant plus rien d'un animal proprement insulaire, retourne peu à peu à l'état sauvage en se rebellant contre l'homme. Ce dérèglement peut être mis en parallèle avec la rébellion que cherchaient à accomplir les esclaves marrons : à l'instar de ces derniers, les chiens rejettent toutes formes d'assujettissement en s'affranchissant de leur maître. Ils reprennent avec force le contrôle sur leur territoire en marginalisant l'homme. Cette démarche scripturale amène d'emblée une modification majeure du signifié insulaire construit par la littérature coloniale :

> Un (…) chien court aussitôt aux talons de l'Enfant. L'animal a un de ces flairs. Pas étonnant qu'il soit vigoureux ! Envie d'être chien ! (…) Le chien s'approche : un ennemi ! (…) Le chien montre les dents, grogne puis s'éloigne (…) Il y a un cadavre près du bac à ordures, il y a des chiens qui creusent, creusent avec leurs pattes décharnées. Il y a des épluchures de pommes pourries qui s'accrochent à leurs poils, poils qui se hérissent maintenant. La meute s'entre-

[36] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., p. 76. Rappelons que « *maraz* » (fém. « *marazine* ») désigne à l'île Maurice un prêtre hindou.

[37] Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, Éditions Dapper, Paris, 2000, pp. 90-92.

déchire près du cadavre. Un os passe d'une gueule à une autre. Les crocs se serrent d'une mâchoire à une autre[38].

Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, 1996.

Mais la Horde ne reconnaît plus l'Homme. La horde se jette sur sa proie. Hurlement dans la nuit (…) Les chiens se précipitent sur son visage, comme voulant étouffer son cri. Il est déchiqueté. Les chiens disparaissent aussitôt[39].

Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, 2004.

Ananda Devi présente aussi une poétique qui joue avec les procédés d'anthropomorphisme et de zoomorphisme. Elle met en avant une faune plus humaine et une humanité plus bestiale. Dans son roman, *Moi, l'interdite*[40], la protagoniste souffre d'une fente labiale qui lui vaut le surnom de « mouna[41] ». Cette *zoomorphisation* conduit à son bannissement de la société humaine. Il se produit alors un complet renversement des rôles établis : cet être humain est rejeté par les siens mais accueilli parmi les animaux auxquels il finit par s'identifier. Au point que les bêtes se nourriront de son corps et non pas le contraire. Voilà qui marque une fracture violente avec la littérature coloniale où l'homme dominait les animaux non seulement en les domestiquant mais en se nourrissant de leur chair. La protagoniste trouve du réconfort auprès d'un chien, qui se rapproche d'elle parce qu'elle se déshumanise. L'animal anthropomorphisé fait ici preuve d'une grande sagesse montrant que la compassion n'est pas le propre de l'homme. Il se montre plus humaniste et plus civilisé que les humains qui avaient cruellement fait souffrir cette jeune-fille disgrâciée. Nous voyons chez Ananda Devi une réelle détermination à brouiller l'ordre établi par la littérature coloniale et perpétué par la littérature postcoloniale de la première génération. En effet, si Cabon ne conçoit ni la *zoomorphisation* de l'homme ni l'anthropomorphisation de l'animal, Devi l'affirme et le confirme dans la puissance poétique de ses fictions romanesques. À travers le recours à la fable menant à l'énoncé d'une morale, si ce n'est d'une philosophie, elle montre que l'être humain peut aussi apprendre des bêtes puisqu'il ne possède en aucun cas le savoir absolu :

[38] Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, Éditions Le Serpent à Plumes, Paris, 1996, pp. 19, 46, 59.

[39] Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, Éditions Gallimard, Paris, 2004, p. 19.

[40] Ananda Devi, op.cit.

[41] Singe ou guenon en créole mauricien.

> Je m'attelais à faire cuire la tortue (…) et sa chair me parut la plus savoureuse et la plus agréable que j'eusse goûtée de ma vie (…)[42]

Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

> Une fille. Mais est-ce bien une fille ? (…) une *mouna* ! s'écrie-t-on, c'est une *mouna* ! Et puis, stupeur ! sa bouche n'est pas une bouche ! (…) Ma famille au complet dressait contre moi un rempart de refus (…) je venais de comprendre que je ne serais jamais pareille à eux (…) Enfermez la Mouna, mes amis viennent dîner ce soir. Écartez-la, on ne veut pas voir son visage (…) même si ce monde-là continuait d'exister, moi je ne voulais pas en faire partie. J'étais déjà amoureuse des petites bêtes affairées. Heureuse que mon corps serve au moins à nourrir ces créatures (…) hypnotisées de vie et de faim (…) Ils se sont d'abord attaqués à mes orteils. Ils les ont grignotés jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien (…) Et puis le chien est venu (…) Je n'avais jamais lu tant d'intelligence dans les yeux d'un être vivant (…) Il était très maigre et cabossé, il avait dû être abandonné comme moi (…) Le chien me surveillait (…) J'ai regardé ses yeux noisettes, et j'y ai vu quelque chose d'inouï : la compassion (…) À partir de ce jour il est devenu mon compagnon (…) Lui aussi comme moi avait été marqué (…) Sa première compagne et ses fils avaient été capturés sous ses yeux par la fourrière. Depuis, il voyageait seul et se méfiait des hommes. Jusqu'à ce qu'il me rencontre et se rende compte qu'eux aussi, parfois, méritaient d'être aimés (…) auprès de ma famille-monstre, j'avais appris que la véritable pureté ne pouvait être parmi les hommes : elle devait donc se trouver parmi les animaux. Je devins une bête avec grâce et grandeur (…)[43]

Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, 2000.

La déconstruction des stéréotypes coloniaux dans la littérature indianocéanique contemporaine aboutit finalement à la construction d'un nouvel imaginaire insulaire. On assiste en effet à la mutation d'un cadre idyllique en une insularité dantesque où le bestiaire n'engendre plus le rêve mais le plus souvent la peur et la mort. Redessiner le décor en représentant une île aux antipodes de la littérature coloniale est clairement une stratégie scripturale de réappropriation du discours insulaire. Le monstrueux prime sur le merveilleux car l'écrivain de la seconde génération se positionne comme un trublion ébranlant, voire annihilant les certitudes et les archétypes galvaudés par la littérature coloniale. Il redéfinit la

[42] Nous traduisons la version originale en français: « I spent in cooking the turtle (...) and her flesh was to me (...) the most savoury and pleasant that ever I tasted in my life (...) », Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, op.cit., p. 88.

[43]Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, op.cit., pp. 12-13, 30, 44, 70, 73, 89, 96.

faune dans sa globalité en montrant qu'à l'instar des peuples anciennement colonisés, elle n'est plus l'objet d'un discours colonial en surplomb impérieux mais, sinon le « sujet » de son propre discours[44], du moins un sujet réhabilité dans une pleine identité.

[44] Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2002, p. 26.

b. Représentation de la flore

L'idéalisation insulaire avait aussi été instituée à travers la mise en scène de sa végétation. De nombreux écrivains indianocéaniques de la première génération tels que Marcel Cabon décrivent une flore complice de l'homme, semblable à celle représentée dans *Paul et Virginie*[45]. Tout comme Paul, Ram travaille la terre avec amour et elle le lui rend bien en faisant pousser tout ce qu'il sème. Cette complicité s'accentue d'autant mieux que les fruits et légumes récoltés contribuent au rapprochement et à la cohésion des villageois. La Mauricianité dont rêve Cabon se construit autour de l'imagerie d'une nature luxuriante dont il ne peut se défaire; il s'agit d'un parangon lui permettant de dépeindre une île à la flore aussi généreuse que ses habitants. Dans le même sillage, la nature se fait consolatrice des humains en fusionnant parfaitement avec ces derniers. Tout comme dans la littérature coloniale, Marcel Cabon décrit un retour inexorable de l'homme vers la flore insulaire car c'est au sein de ses bois et de ses forêts qu'il se sent bien et surtout aimé. De plus, la végétation décrite par le romancier n'échappe pas à l'exotisme primaire également présent dans l'écriture des prédécesseurs français. Que ce soit Bernardin de Saint-Pierre par exemple ou bien encore George Sand :

> Et des coins que Shive avait laissés en friche se mirent à vivre. Le chiendent fit place au chou-fleur, le giraumon lança ses cordes (…) entre cette terre et Ram, il y avait une amitié (…) La terre n'aime et ne donne que pour autant qu'on l'aime et s'échine (…) Et quand ceux d'en-bas venaient, ils apportaient toujours quelque chose : des fruits, des légumes ; qu'on offre non parce qu'ils sont fruits ou légumes, la banane carrée ou la bringelle blanche, mais parce qu'ils sont signe d'entente et d'amitié. Et jamais ils ne sont repartis les mains vides. On leur donnait ce qu'ils n'avaient pas là-bas : des prunes et des caramboles, des mambolos. Il s'est fait entre le haut et le bas village – entre ceux de Caroline et ceux de Mouria Pahar – une sorte de grand chemin où l'on était sûr de rencontrer quelqu'un (…) Pour manger, il n'avait eu qu'à allonger la main : des fruits jaunes ou rouges, plus savoureux que la mangue et le pamplemousse (…) Il restait là, Ram, sous le banian avec ses oiseaux (…)[46]
>
> Marcel Cabon, *Namasté,* 1965.

[45] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[46] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 15, 33, 70.

> La grande vue atteignit Sylvestre au cœur, comme un visage (…) Savait-il seulement qu'il avait grandi dans une nature aussi belle ? (…) Surtout quelles terres offraient des paysages aussi harmonieusement aérés ? (…) Un sentiment quasi religieux frissonnait dans sa chair. Il caressa le tronc des badamiers (…) et sous le bois-de-pomme, l'œil levé, huma délicieusement l'odeur des meules de charbon (…) qui lui rouvrait les portes de son royaume…[47]

Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1969.

> C'était (…) au pied de ce papayer que j'étais sûr de rencontrer Paul (…) Un jour je l'y trouvai accablé de mélancolie (…) celle qui a planté ce papayer a fait aux habitants de ces forêts un présent (…) plus doux que si elle leur avait donné une bibliothèque. Et en même temps il saisit cet arbre dans ses bras, et le baisa avec transport (…) il faut que Virginie revienne ici (…) Reviens, Virginie ! (…) dans ces rochers, à l'ombre de ces bois et de nos cocotiers (…) et au pied des roches, des giraumons (…) qui se plaisent à y grimper. Il plantait (…) des patates qui y viennent très sucrées, des cotonniers sur les hauteurs, des cannes à sucre dans les terres fortes, des pieds de café sur les collines (…) des bananiers qui donnent toute l'année de longs régimes de fruits (…)[48]

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

> Les citronniers répandus sur le versant de la montagne (…) ne se couvraient pas de ces pâles diamants que la lune sème sur les feuilles cassantes et polies. Les ébéniers et les tamarins murmuraient dans l'ombre (…) quelques gigantesques palmiers élevaient à cent pieds du sol leurs tiges menues, et les bouquets de palmes placés à leur cime s'argentaient seuls d'un éclat verdâtre[49].

George Sand, *Indiana*, 1832.

Certes, la démarche scripturale de Cabon est incontestablement postcoloniale, car en exaltant la nature de son pays, il cherche, lui, à affirmer sa Mauricianité. L'accumulation de désignations spécifiques (noms d'arbres, etc.) manifeste une connaissance profonde, un désir de se réapproprier l'espace insulaire, et le fait que le sujet de l'énonciation et de l'écriture soit mauricien ne permet pas un type de lecture purement identique à celui de la consummation exotique. Par ailleurs, il y a ici une autre intertextualité que celle du roman colonial européen, celle du roman paysan, à l'image de nombreux modèles, dont par exemple *Gouverneurs de la*

[47]Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, op.cit., p. 45.

[48] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit., pp. 12, 63, 67, 70.

[49] George Sand, op.cit., p. 310.

rosée[50] de l'Haïtien Jacques Roumain qui procède fondamentalement d'une expression postcoloniale. Cependant, la prise de position esthétique et poétique de Cabon ne s'éloigne pas assez du canon insulaire construit pendant la colonisation. En effet, il conserve une description pittoresque et romantique de la flore qui finit par engendrer une finalité opposée à celle souhaitée, notamment la pérennisation du particularisme de l'île dans l'imaginaire collectif :

> Ils avaient fait filer le giraumon sur le glacis, mis du safran dans les terres plates, noué l'églantier au corossolier. Et cela faisait qu'on n'aurait rien pu trouver de plus beau que ces montagnes. Tous les verts et tous les roux ! De grandes îles ventouses des archipels frissonnants. Le bleu de l'aloès, le noir des glacis. Et par là-haut, le demi cercle des monts, sous la fuite des nuages (…) Et le persillement des manguiers, à perte de vue (…) il s'est essoufflé dans les songes et les vounes, là où la rivière fait un coude, où les *pommes-zacot* mêlent leurs branches au-dessus de l'eau. Il y a des jambosiers, il y a des jamblonniers. Tournant comme des toupies, des fleurs blanches tombent dans le courant avec les pommes de raphia[51].

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

> (…) il ne savait rien de plus gracieux que la lente tombée des fleurs de jamrose, leur descente sur l'eau vive ou paresseuse. Mais la merveille était partout. Le goyavier donnait son fruit. La foulsapatte fleurissait auprès du lilas des Indes (…) Et quand la nuit était là, le clair de lune venait jouer dans les branches du tamarinier[52].

Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1969.

Chez Jean-Marie G. Le Clézio, donc très récemment encore, malgré un désir affiché d'adopter une perspective mauricienne, nous notons un retour à une célébration similaire du merveilleux exotique. Non seulement, l'écrivain ne se défait pas des stéréotypes insulaires, mais il présente une histoire reprenant des motifs propres à la littérature enfantine où la flore abondante incarne le berceau de l'aventure. Tels Gatzo et Pascalet dans le roman d'Henri Bosco, *L'enfant et la rivière*[53], Denis initie Alexis aux merveilles de la nature en lui faisant découvrir le pouvoir guérisseur des plantes. On trouvait également la mise en valeur de cette vertu bienfaisante

[50] Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Éditions Zulma (1ère éd. 1944), 2013.

[51] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 18, 29.

[52] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, op.cit., p. 11.

[53] Henri Bosco, *L'enfant et la rivière*, Éditions Charlot, Alger, 1945.

dans la représentation cabonienne où la flore, prodigue et bienfaisante, fait office de pharmacie. Ces portraits montrent la résistance d'un leitmotiv chez les écrivains indianocéaniques de la première génération (et même d'autres plus actuels) car, bien qu'ils affirment leur identité mauricienne en mettant leur île au premier plan de leurs œuvres, ils n'arrivent pas à se défaire d'une représentation forgée par toute une tradition littéraire exotique antérieure, très largement diffusée et intériorisée :

> À partir de là, chacun monta chez Oumaouti pour de menus services. Des feuilles d'ayapana (…) Un brin de basilic (…) Des plantes (…), Ram en avait mis partout. La citronnelle, l'absinthe. Cela faisait du bien et cela sentait bon (…)
>
> La tisanière dit encore :
>
> -Il faudra me l'emmener, ton petit. Je lui donnerai l'herbe qui tue la gale[54]…

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

> Plus loin il cueille d'autres feuilles : « Brèdes emballaze ». Sur le tronc d'un arbre, il me montre une liane : « Liane sept ans ». Des feuilles palmées s'ouvrent en forme de cœur : « Fa'am. » Je savais que la vieille Sara, la sœur de capt'n Cook, était « yangue », qu'elle faisait des breuvages et qu'elle jetait des sorts, mais c'est la première fois que Denis m'emmène quand il va chercher des plantes pour elle (…) Parfois il s'arrête, désigne un arbre dans l'épaisseur de la forêt, une plante, une liane : « Binzoin », « langue bœuf », « bois zozo », « grand baume », « bois mamzel », « prine », « bois cabri », « bois tambour ». (…) Plus loin encore, il traverse les fourrés jusqu'à un grand arbre au tronc brun. Il enlève un peu d'écorce, incise avec un silex ; la sève dorée coule. Denis dit : « Tatamaka. » (…) Il arrache un morceau d'écorce et me le fait sentir. C'est une odeur qui m'étourdit. Denis rit, et dit simplement : « Bois colophane. » (…) Je vois Denis arrêté devant un buisson : « pistache marron. » Dans sa main, une longue gousse entrouverte laisse échapper des graines noires, semblables à des insectes (…)[55].

Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, 1985.

[54] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 39, 56.

[55] Jean-Marie G. Le Clézio, op.cit., pp. 40-41.

Ce bucolisme est encore davantage exacerbé dans la description de Mananava, « lieu sacré par excellence [56]». Tel l'éden de Paul et de Virginie, Mananava se niche au sein d'une nature généreuse, propice à la liberté, et qui pourrait bien être le véritable trésor décrit par le corsaire. Par la peinture d'un tableau idyllique, Le Clézio conforte une fois de plus le merveilleux de l'île dans l'imaginaire collectif tant mauricien qu'européen. Mananava est aussi un lieu fictif à la consonance beaucoup plus malgache que mauricienne. Ainsi, l'auteur crée délibérément une sorte d'insularité-gigogne où le merveilleux abrite toujours plus de merveilleux, engendrant immuablement une grande rêverie originaire :

> Jamais je ne suis allé si loin au cœur de Mananava. Tandis que j'avance dans l'ombre sous le ciel encore très clair, la forêt s'ouvre devant moi, sans limites. Autour de moi, sont les ébènes aux troncs lisses, les térébinthes, les colophanes, les figuiers sauvages, les sycomores. Mes pieds s'enfoncent dans le tapis de feuilles (…) je cueille les brèdes songe, des goyaves rouges, des pistaches marron. Je ressens l'ivresse de cette liberté. N'est-ce pas ici que je devais venir, depuis toujours ? N'est-ce pas ce lieu que désignaient les plans du Corsaire inconnu (…) Ce sera ma maison d'où je verrai toujours la mer (…) À l'aube, nous nous glissons dans la forêt frissonnante de rosée, pour faire cueillette de goyaves rouges, de merises, de prunes malgaches, de cœurs-de-bœuf, ou pour ramasser les brèdes songe, les chouchous sauvages, les margozes (…) Ils faisaient pousser les fèves, les lentilles, l'igname, le maïs (…) C'est vers Mananava (…), l'endroit le plus mystérieux du monde[57].

Bien qu'il publie son ouvrage, *Stopovers in a Poet's World* (*Escales dans le Monde d'un Poète)*, en 2010, Joseph Tsang Mang Kin, parce qu'écrivain mauricien issu de la première génération, ne se défait pas de semblables poncifs insulaires. Nous retrouvons dans sa poésie, une démarche similaire à celle de Cabon et de Le Clézio où la Mauricianité est mise en exergue à travers la prévalence d'une flore bigarrée et foisonnante. Il renoue même avec l'exotisme de la nostalgie[58] en décrivant subtilement sa jeunesse au sein d'une insularité agreste et en cultivant ainsi la pensée d'un autrefois idyllique. D'ailleurs, tout comme Cabon (malgache-mauricien) et Le Clezio (franco-mauricien) revendiquent leurs origines géminées, Tsang Mang Kin révèle toute la dualité de sa personnalité dans son écriture. Il n'est pas uniquement

[56] Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, op.cit., p. 236.

[57] Jean-Marie G. Le Clézio, op.cit., pp. 362-363, 364, 372.

[58] Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, op.cit., p. 95.

« hanté par ses origines extrême-orientales[59] », comme le souligne Martine Mathieu-Job, mais également par sa propre autochtonie insulaire. Ce qui expliquerait son attachement et son affection pour l'archétype merveilleux de l'île où le beau est une marque d'identification tant valorisante que rassurante :

(…) Les arbres sont chargés de litchis et de mangues.

Les plantes à feuilles larges et les palmiers et les plantes vivaces vibrent.

Tous se mélangent et dansent : c'est un carnaval sauvage

De couleurs jaunâtres et d'odeurs douceâtres. (…)

(…) Les bananes qu'on cueille dans notre arrière-cour

(…) sont les plus sucrées au monde.

(…) elle fait tomber les papayes

Jaunes à l'extérieur, aromatiques à l'intérieur.

(…) Les goyaves mûres

(…) sont un régal pour le palais. Profitez! [60]

Joseph Tsang Mang Kin, « December in Mauritius », « Fruits At Floreal », 2010.

Cet idéalisme est entièrement déconstruit chez la plupart des écrivains indianocéaniques de la seconde génération pour lesquels prévaut une métaphorisation chaotique de la flore. Dans l'écriture d'Ananda Devi, l'arbre symbolise le phallus assujettissant la femme. L'auteure ne pérennise en aucune façon le pastoralisme de la femme-arbre décrit par Cabon. Bien au contraire, l'arbre est un complice implicite du sacrifice d'esclaves et de femmes. Se défaire de l'exotisme floral, c'est aussi se débarrasser du discours colonial. Cette déprise permet la

[59] Martine Mathieu-Job, *Littératures francophones, Afrique noire, Océan Indien*, (en coll. avec Michel Hausser), op. cit., p. 179.

[60] Nous traduisons en français la version originale : « (…) Trees are heavy with litchis and mangoes. Broadleafs and palms and perennials vibrate. All mix and dance: it's a wild carnival Of Yellow colours and mellow odours. (…) The bananas we pluck in our backyard (…) are the sweetest in the world (…) she brings down papayas Yellow outside, aromatic inside (…) The ripe guavas (…) are sweet to the palate. Enjoy ! », Joseph Tsang Mang Kin, « December in Mauritius » in *Stopovers in a Poet's World*, Éditions T-Printers Co.ltd, Port-Louis, 2010, pp. 22, 174.

description de l'envers insulaire, la recherche d'une image plus conforme à l'expérience, donc l'émergence d'une nouvelle représentation, voire d'un nouvel imaginaire indianocéanique. L'arbre n'est plus le témoin d'un passé heureux comme le dépeignait la littérature coloniale, à l'instar de *Paul et Virginie*[61]. Dans une volonté de déconstruction de ce cliché, Ananda Devi en fait à rebours un témoin monstrueux et gênant. Il ne symbolise plus la béatitude d'une fusion heureuse entre l'homme et son environnement mais le malheur et la souffrance subis dans son entour. Il est même volontiers abattu, libérant ainsi le personnage brimé de son passé douloureux. Il s'agit bien là d'une désacralisation de la flore montrant une écriture insulaire visant à mettre en pièces les modèles mystificateurs :

> Un beau fruit, oui (…) Un jeune laurier tout habillé de ses fleurs (…) étalée dans l'herbe comme une fleur de mourouc (…) Elle, fraîche comme la fleur du frangipanier (…) Elle grandissait (…) De fleur, elle passait fuit (…).[62]
>
> Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

> (…) en parlant du grand badamier qui surplombe la maison, les gens disent « pied-fouette », l'arbre du fouet. Oui, le nom est approprié. Le nom est juste. Mais ce ne sont pas les mêmes raisons qui nous poussent à lui donner ce nom. Les villageois disent que c'est l'arbre auquel on attachait les esclaves pour les fouetter, et le nom en est resté. Pour moi… Un souvenir à la fois plus proche et plus lointain, à peine évoqué, qui ranime d'anciennes blessures cicatrisées… L'arbre-fouet. L'arbre-mâle. L'arbre-colère (…) L'Arbre-fouet (…) Les esclaves avaient jadis été attachés et fouettés ici. Puis (…) Ce fut le tour des filles récalcitrantes… Il y a beaucoup de colère, de soupirs, de regrets, attachés à cet arbre (…) Et je vois, là, vis-à-vis de moi, solennel comme une tour qui garde depuis des âges un secret (…) massif et élargi par une formidable puissance qui coule dans ses veines, l'arbre fouet (…) L'arbre-fouet m'appelait (…) Tout doucement, je me retrouve voyageant, voguant à la recherche des remous qui l'ont jadis entouré, et je retrouve des bribes, des fragments, des souffles sauvages et des larves de rancœur qui peuplent encore d'échos les environs (…) L'Arbre-fouet (…) c'est lui qui est crucifié à sa mémoire, flagellé par ses souvenirs (…) Je suis restée à la fenêtre, et je n'ai pas bougé tant qu'il n'avait pas fini d'abattre l'arbre-fouet. Il le fallait (…) C'était le prix de ma liberté[63].

[61] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[62] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 28, 34, 42.

[63] Ananda Devi, *L'arbre fouet*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1997, pp. 41-42, 122, 140, 172.

Ananda Devi, *L'arbre fouet*, 1997.

Le symbolisme bucolique de l'arbre est également déconstruit dans l'écriture de Shenaz Patel et de Nathacha Appanah pour qui le flamboyant, jusqu'alors indissociable de l'exotisme tropical heureux, représente désormais le mal. Ses pétales d'un rouge écarlate sont associés au meurtre et au chaos. Cette démarche scripturale fait écho aux analyses de Michel Pêcheux car les écrivains indianocéaniques de la seconde génération font figure de « mauvais sujets[64] » ayant recours à la « contre-identification[65] ». Ils « refusent l'image qu'on leur destine[66] » ou à laquelle ils sont assimilés afin de créer un nouveau paysage insulaire se trouvant être l'envers de celui propagé par la littérature coloniale ou celle de la première génération d'écrivains de l'océan Indien :

> (…) Comme elle m'encourageait à continuer et que je voulais lui faire plaisir, j'ai dessiné un flamboyant à côté, rouge sang. Je pensais qu'elle serait contente. Elle a juste ramassé les dessins[67].

Shenaz Patel, *Sensitive*, 2003.

> Seuls les flamboyants semblaient tirer de la force et de la couleur de la boule de feu qui trônait au-dessus de Blue Bay. Leurs fleurs ressemblaient à des langues de sang, avides et sauvages, qui menaçaient de crever le ciel[68].

Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, 2004.

> (…) Les flamboyants aux feuilles enflammées ou telles des pluies dorées[69] (...)

Joseph Tsang Mang Kin, « December in Mauritius », 2010.

La littérature indianocéanique de la seconde génération incarne une rupture nette et claire avec la vision exclusive du merveilleux de l'île, du moins pour la majeure partie des écrivains. En

---

[64] Michel Pêcheux , cité par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, in *L'Empire vous répond*, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 199.

[65] Idem.

[66] Idem.

[67] Shenaz Patel, *Sensitive*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 2003, p. 136.

[68] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, Éditions Gallimard, Paris, 2004, p. 41.

[69] Nous traduisons la version originale : « (…) Flame-leaved flamboyants or golden showers (…) », Joseph Tsang Mang Kin, « December in Mauritius », in op.cit., p. 22.

fait, il y a aussi du parti-pris dans ce choix de représentations résolument négatives, et un basculement dans un contre-discours délibéré. On pourrait en effet rappeler que dans des œuvres comme celles de la Mauricienne Marie-Thérèse Humbert[70] ou du Réunionnais Axel Gauvin[71], si la violence des préjugés interethniques et des tensions sociales est soulignée dans les fictions, la nature reste encore perçue comme un refuge bienfaisant, une consolation heureuse. Mais, le plus souvent dans les œuvres récentes, la flore enchanteresse dépeinte par Bernardin de Saint-Pierre et Sand s'est complètement transmuée en sombres motifs. Le contre-discours postcolonial met en exergue l'envers cauchemardesque du rêve insulaire. Il s'agit d'une stratégie scripturale évidente chez Ananda Devi. En cultivant du cannabis, les personnages de Soupir tentent de recréer le paradis insulaire mais sans succès car ce dernier est aussi illusoire et artificiel qu'un psychotrope. L'échec de leur entreprise symbolise l'effondrement définitif de l'éden insulaire témoignant ainsi du rejet de l'idéalisme colonial parmi les écrivains indianocéaniques de la seconde génération. Ce renversement antipodique du merveilleux est également présent dans la violence poétique de l'écriture de Raharimanana. Si ce dernier souligne la proximité entre l'homme et la flore, ce n'est pas pour renouer avec le pastoralisme, mais pour décrire une relation étouffante au sein d'une nature hostile, cruelle et mortifère. C'est une démarche à travers laquelle l'auteur rejette clairement le canon insulaire façonné par la littérature coloniale et auquel la réalité malgache ne permet bien évidemment aucune identification possible :

> L'intérieur du pays (…) est accidenté et sec. Les rochers sont des arêtes qui interdisent le passage. Les collines ne sont pas vertes mais fauves et drues. Elles n'ouvrent les bras à personne (…) La ganja, disait Ferblanc, pousse n'importe où (…) Elle n'a pas besoin de soins particuliers. Il suffit de planter et d'attendre. On attend qu'elle pousse et ensuite on récolte, et on vend et on est riche. C'était sa croyance. C'était son illusion (…) Un peu plus loin, il y a les plants de ganja (…) Ou du moins, ce qu'il en reste après la dévastation. Secs et morts à présent (…) Le soleil blanc les rend encore plus pitoyables. Les feuilles, sevrées d'eau et d'ombre sur ce flanc exposé de la colline, sont complètement fripées. Elles n'ont même pas eu le temps de grandir suffisamment[72].
>
> Ananda Devi, *Soupir*, 2002.

[70] Par exemple, *À l'autre bout de moi*, Éditions Stock, Paris, 1979 ou *La Montagne des Signaux*, Éditions Stock, Paris, 1994.

[71] Par exemple, *Faims d'enfance*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, *L'Aimé*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

[72] Ananda Devi, *Soupir*, op.cit., pp. 25, 78, 111.

(…) Et les cannes en fleur bougeraient dans le vent pour les saluer. Ainsi, les Indiens rêvaient-ils du port de Maurice (…) Pas de soleil, pas d'arbres (…) pas de cannes en fleur (…) Rien que le vent froid[73] (…)

Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, 2003.

Ces contrées sont, au sud, à l'est comme à l'ouest, couvertes de ronces inextricables. À perte de vue. À perte de raison. La terre y est rouge du sang de ceux qui ont traversé ce mur cruel. Les moitiés d'homme (…) s'y enfoncent régulièrement. Les ronces déchirent leurs chairs et font écouler tout leur sang (…) Au nord se situe une série de montagnes immenses. Elles sont autant de barrières (…) Les montagnes sont vallonnées d'étendues de rochers tranchants, des sortes de pique et de lame naturelles (…)[74]

Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, 2004.

Ainsi, le portrait exotique et singulier de l'île, engendrant le rêve et l'évasion dans la littérature coloniale, s'est au mieux considérablement banalisé dans la littérature indianocéanique de la seconde génération. La représentation d'une flore endémique idyllique et rare qui était encore célébrée par les écrivains indianocéaniques de la première génération n'existe plus. L'île dépeinte par les écrivains des générations suivantes ressemble à nombre de territoires du globe. Elle est prise d'assaut par la modernité, et se trouve très éloignée du cliché de l'éden préservé que vantent et vendent aujourd'hui les discours de l'industrie touristique. Chez Nathacha Appanah par exemple, le paradis insulaire n'est rien d'autre qu'un hôtel luxueux témoignant d'une certaine réalité mauricienne où les palaces contrastent avec la misère du littoral. Nous retrouvons cette même visée de banalisation dans l'écriture d'Ananda Devi. L'île perd automatiquement son cachet merveilleux en devenant un territoire industrialisé quelconque. Le prodige d'une flore éternellement verdoyante devient tout à coup fragilement éphémère. De l'extraordinaire, nous basculons dans l'ordinaire, ce qui permet à l'écrivain indianocéanique actuel de se défaire des stéréotypes coloniaux et de proposer une vision autant personnelle que nouvelle de l'insularité :

Blue Bay, c'est la toute dernière localité de la pointe (…) À droite (…) des cabanes en tôle rouillée ou de friables constructions en brique. À gauche, les riches qui ont vue sur l'océan. À droite, les pauvres qui n'ont vue sur rien du tout excepté leurs semblables (…) vous remarquerez au bout, à droite, sur la pointe de Blue Bay qui pénètre l'océan, les toits de

[73] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, Éditions Gallimard, Paris, 2003, pp. 131-132.

[74] Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, Éditions Gallimard – Joëlle Losfeld, Paris, 2004, p. 17.

> chaume qui font l'hôtel cinq étoiles Le Paradis. La jetée noire protège des regards d'indigènes et de curieux les corps pâles sur les chaises longues et les femmes bronzant seins nus sur la plage privée de l'hôtel. C'est ici que je suis née (…) Entre la semaine de rêve à six mille euros, la solitude sans prix d'une plage en milieu de semaine et le kilo de lentilles noires à trois centimes d'euro qui doit tenir toute la semaine[75].
>
> Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, 2003.

> Les immeubles sont en face de moi (…) Ils condamnent à mort tous ceux qui y naissent (…) Tout le monde naît condamné (…) Moi, je connais depuis longtemps la froideur du métal (…) Ce quartier était un marécage au pied de la montagne. On l'a comblé pour construire ces blocs (…) Miracle de mes jours. Les flamboyants sont en fleur. Des milliers de lèvres rouges s'ouvrent en même temps après s'être gorgées de l'arbre. Les letchiers disparaissent sous leurs fruits. Une explosion presque indécente de couleurs, comme si un volet s'était ouvert et qu'on apercevait à l'intérieur un corps de lumière nue (…) Même ici, même ici, dans la cité de ciment, l'été arrive (…) L'herbe, brièvement, verdit avant de jaunir de nouveau[76].
>
> Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, 2006.

Néanmoins, la volonté de déconstruire la représentation stéréotypée de la nature tropicale ne se limite pas à la représentation de son envers : nous relevons non seulement une stratégie scripturale d'appropriation d'un discours distinct dans la littérature indianocéanique de la seconde génération mais aussi un désir de reconstruction qui conjure l'isolement insulaire et la relie au « Tout-monde »[77]. Certes, le canon merveilleux est éclaboussé mais cette démarche permet la convergence de la représentation insulaire avec celle d'autres réalités de par le monde car « loin de former quelque « bout du monde » - image si galvaudée qu'elle en est usée -, l'île apparaît en réalité davantage comme un « bout de monde », tant elle est aujourd'hui liée et reliée au système-monde par d'innombrables liens économiques, financiers, commerciaux, mais aussi mobilitaires, sociaux et culturels[78]. »

[75] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, op.cit., pp. 11, 13-14.

[76] Ananda Devi, *Ève de ses décombres,* op.cit., pp. 29, 65.

[77] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, (Poétique IV)*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.

[78] Nathalie Bernardie-Tahir, *L'usage de l'île*, Éditions Pétra, Paris, 2011, p. 165.

Inexistence de Mananava sur la carte de l'île Maurice publiée en 1922 pendant l'administration britannique.[79]

[79] La version internet de cette carte est éditée et publiée par Matt et Leela Probert – The Internet Map Archive.

Flamboyants (Delonix Regia & Cassia Fistula)
représentant l'exotisme tropical/la violence tropicale.

II.2 ENTRE TERRE D’ASILE ET TERRE HOSTILE

II.2.1 L'édénisme insulaire

L'imagerie de l'île-refuge se développe déjà dans la littérature coloniale du XVI[e] siècle, notamment dans l'ouvrage *Utopie*[1] de Thomas More où elle est préservée de tout danger. Sa topographie est idéalement sécurisée car elle est à la fois ouverte sur le monde et coupée du monde. Sa forme originale représente aussi une matrice, symbole du renouvellement de la vie autorisant un rapprochement entre le nom, « Utopus », et celui d'« uterus » (en latin) pour y voir comme un jeu de mots délibéré de la part de Thomas More. Jean-Michel Racault souligne pour sa part que « l'allusion matricielle qu'implique [la] forme singulière [de l'île] peut (…) se lire comme une nostalgie de la quiétude prénatale. (…) on peut aussi l'interpréter (…) comme une inscription dans le devenir, une sorte de gestation et l'annonce d'une naissance prochaine. L'aspect de l'île, celui « d'une lune renaissante (…) qui évoque le temps cyclique du féminin et les rites de fécondité, peut aussi suggérer ce mouvement appelé précisément Renaissance[2] (…) » Nous notons même l'inexistence d'une sphère privée sur Utopie, d'où l'aboutissement d'un microcosme exemplaire ignorant la peur. Ainsi, à l'instar de ce modèle paradigmatique, dans l'imaginaire occidental, l'île représente un lieu où l'on peut naître, vivre et grandir en toute sérénité car « quelle que soit la forme réelle d'une île, elle est toujours symboliquement ronde, puisqu'on peut en faire le tour, et par là associée à un imaginaire heureux de l'autosuffisance et de la totalité (…)[3] » :

> Sur la côte extérieure, on y retrouve quelques ports. Mais tous les points de débarquement sont si bien protégés, tant naturellement qu'artificiellement, qu'une poignée de combattants pourrait repousser une puissante armée (…) Ces extrémités s'incurvent pour dessiner un arc de cercle d'une circonférence de cinq-cent-mille, donnant à l'île l'aspect d'une nouvelle lune. La mer pénètre entre les deux cornes à travers un détroit d'une largeur de onze-mille et se jette dans un grand espace vide entièrement protégé du vent formant une sorte de grand lac lisse et calme (…) Toutes les maisons ont une porte qui donne sur la rue et une autre qui donne sur le

[1] Thomas More, *Utopie*, 1516.

[2] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions PÉTRA, Paris, 2010, pp. 34-36.

[3] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, op.cit., p. 42.

> jardin. Les deux portes s'ouvrent aisément d'un léger coup de main et se ferment automatiquement, permettant à n'importe qui d'entrer (…)[4]

Cette idéologie du refuge engendrant le renouveau est également présente dans *Robinson Crusoé*[5] puisque l'isolement permet au protagoniste-naufragé de faire peau neuve sans être jugé. Il se purifie de sa vie passée et renaît dans la spiritualité insulaire qui offre le salut aux âmes égarées en les mettant à l'abri des péchés du monde. À la fin du récit, Robinson retourne en effet sur « son » île, preuve du lien inaltérable l'unissant désormais à ce bout de terre devenu le symbole de sa renaissance. Ce topos colonial est lui aussi souligné par Jean-Michel Racault :

> (…) l'île : espace (…) d'une nouvelle naissance où le naufragé renaît purifié à lui-même (…), figuration d'un nouveau jardin d'Éden où s'accomplit une autogenèse (…) « Scène de l'origine », à la fois paradis terrestre, espace matriciel (…) le site insulaire est propice à tous les processus de renaissance. Le naufragé héros des robinsonnades y parvient (…), mais c'est pour y connaître, à la faveur de l'immersion baptismale du naufrage (…) une transformation interne qui efface son existence antérieure et en fait un nouvel être. C'est aussi un tel recommencement que proposent les utopies, dans un cadre presque toujours insulaire, au prix d'une rupture spatiale, idéologique et institutionnelle avec la réalité de référence[6].

Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, 2010.

> Le 04 juillet. Au matin je pris la Bible, et commençant par le Nouveau Testament, je m'appliquai sérieusement à le lire et je m'imposai un peu de lecture matin et soir (…) Peu de

[4] Nous traduisons la version originale en français: « On the outside coast there are not a few ports. But everywhere the landing places are so well defended, either naturally or artificially, that a few troops can keep a huge army from coming ashore (…) These ends, curling around into a circle with a circumference of five hundred miles, make the whole island look like a new moon. The sea flows in between the horns through a strait about eleven miles wide and spreads out into a huge empty space protected from the wind on all sides, like an enormous, smooth, unruffled lake (...) There is no house which does not have a door opening on the street and a backdoor in the garden. The double doors, which open easily with a push of the hand and close again automatically, allow anyone to come in (...) », Thomas More, op.cit., pp. 51, 53, 57.

[5] Daniel Defoë, op.cit.

[6] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier,* op.cit., pp. 167-168.

> temps après avoir observé religieusement ce rituel, je sentis mon cœur profondément et sincèrement affligé par la perversité de ma vie passée (…) J'implorais sérieusement le pardon de Dieu, lorsqu'un jour en lisant les Saintes Écritures, je tombai providentiellement sur ce passage : « Il est exalté Prince et Sauveur pour accorder le repentir et la rémission. » Je laissai tomber le livre, et, élevant mon cœur et mes mains vers les cieux dans une sorte de joie extatique, je m'écriai : « Jésus, Fils de David, Jésus, exalté Prince et Sauveur, accorde-moi la contrition ! » (…) Je remerciai Dieu humblement et chaleureusement de m'avoir montré qu'il était possible d'être plus heureux dans cette vie solitaire que je ne l'eusse été dans la société et dans tous les plaisirs du monde (…) Ce fut alors que je commençai à sentir profondément combien la vie que je menais actuellement était plus heureuse (…) que la vie mauvaise, maudite et exécrable que j'avais menée auparavant ; à présent mes joies et mes peines n'étaient plus les mêmes, mes désirs étaient autres, mes affections penchaient ailleurs, et mes plaisirs étaient complètement différents de ce qu'ils étaient au début de mon séjour, voire les deux années écoulées (…) Je ne pouvais pas résister à la grande envie que j'avais de revoir mon île (…)[7]
>
> Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

Par ailleurs, Bernardin de Saint-Pierre exacerbe davantage le parangon d'une renaissance assurée sur l'île-refuge car dans son imaginaire, le départ pour la colonie insulaire n'est pas qu'une démarche économique mais il exprime un réel désir de recommencement, loin de l'hostilité européenne. Nous voyons par exemple que M. de la Tour se marie dans le secret et

[7] Nous traduisons en français la version originale : « July 4. In the morning I took the Bible, and beginning at the New Testament, I began seriously to read it, and imposed upon myself to read a while every morning and every night (…) It was not long after I set seriously to this work but I found my heart more deeply and sincerely affected with the wickedness of my past life (...) I was earnestly begging of God to give me repentance, when it happened providentially the very day that reading the Scripture, I came to these words, « He is exalted a Prince and a Saviour , to give repentance, and to give remission. » I threw down the book, and my heart as well as my hands lifted up to Heaven, in a kind of ecstasy of joy, I cried out aloud, « Jesus, Thou Son of David, Jesus, Thou exalted Prince and Saviour, give me repentance! » (...) I gave humble and hearty thanks that God had pleased to discover to me, even that it was possible I might be more happy in this solitary condition that I should have been in a liberty of society and in all the pleasures of the world (...) It was now that I began sensibly to feel how much more happy this life I now led was, (...) than the wicked, cursed, abominable life I led all the past part of my days; and now I changed both my sorrows and my joys; my very desires altered, my affections changed their gusts, and my delights were perfectly new, from what they were at my first coming, or indeed for the two years past (...) I could not resist the strong inclination I had to see my island (...) », Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, op.cit., pp. 97, 98, 113, 297.

s'installe sur l'Isle-de-France pour commencer une nouvelle vie. Ce qui fait de l'île un abri sûr où l'on peut vivre librement les interdits du continent. Même si les personnages sont frappés par le malheur cela ne perdure pas, ils sont très vite réconfortés par une nature solitaire et bienveillante. L'île symbolise aussi la générosité car en fuyant la cruauté du monde pour se reconstruire, Marguerite se rapproche de Madame de la Tour et devient son amie-gémellaire. Il est donc clairement question d'une insularité sacralisée qu'instrumentalise l'écrivain colonial pour conforter sa représentation archétypale dans l'imaginaire occidental :

> (…) un jeune homme de Normandie, appelé M. de la Tour, après avoir sollicité en vain du service en France et des secours dans sa famille, se détermina à venir dans cette île pour y chercher fortune. Il avait avec lui une jeune femme (…) il l'avait épousée en secret et sans dot (…) Dans une île presque déserte dont le terrain était à discrétion, elle ne choisit point les cantons les plus fertiles ni les plus favorables au commerce ; mais cherchant quelque gorge de montagne, quelque asile caché où elle pût vivre seule et inconnue elle s'achemina (…) vers ces rochers pour s'y retirer comme dans un nid (…) elle s'appelait Marguerite. Elle était née d'une simple famille de paysans (…) qui l'aurait rendue heureuse, si elle n'avait eu la faiblesse d'ajouter foi à l'amour d'un gentilhomme de son voisinage qui lui avait promis de l'épouser ; mais celui-ci ayant satisfait sa passion s'éloigna d'elle (…) Elle s'était déterminée alors à quitter pour toujours le village où elle était née, et à aller (…) aux colonies, loin de son pays, où elle avait perdu la seule dot d'une fille pauvre et honnête, la réputation[8].

La description est également reprise dans le roman *Indiana*[9] où l'île Bourbon est avant tout une terre idyllique permettant aux protagonistes de vivre pleinement leur amour. On y rejette tout bonnement les grandes cruautés du monde en annihilant le rapport dominant/dominé. Cette béatitude fait comme un pied de nez aux vicissitudes de la grande société car Indiana et Ralph s'épanouissent dans leur exil insulaire. La représentation pastorale de l'île est une fois de plus mise en avant, elle donne inexorablement à voir ce microcosme merveilleux coupé du reste du monde accueillant tous ceux qui veulent construire une nouvelle vie :

> Tous nos jours se ressemblent ; ils sont tous calmes et beaux ; ils passent rapides et purs comme ceux de notre enfance (…) La majeure portion de nos revenus est consacrée à racheter de pauvres Noirs infirmes (…) Nos serviteurs sont nos amis ; ils partagent nos joies, nous

[8] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Éditions Librio, Paris, 2011 (1ère d. 1787), pp. 8-9.

[9] George Sand, *Indiana*, Éditions J-P Roret, Paris 1832 - Éditions Gallimard, Paris, 1984.

> soignons leurs maux. C'est ainsi que notre vie s'écoule sans chagrins, sans remords (…) ayez des amis, un état, une réputation, une patrie. Moi j'ai Indiana. Ne rompez point les chaînes qui vous lient à la société, respectez ses lois si elles vous protègent (…) mais, si quelque jour elle vous calomnie et vous repousse, ayez assez d'orgueil pour savoir vous passer d'elle (…) si vous saviez comme je plains ce monde qui me dédaigne[10] !

L'imagerie du renouveau est même plus explicite dans l'écriture de Dumas/Maquet car la renaissance a lieu grâce au trésor qu'abrite l'île. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*[11] plus précisément, nous évoluons vers un signifié second où le merveilleux insulaire n'est pas qu'une question de décor mais de richesse matérielle également. On constate que l'aventure et le changement de vie sont indissociables de l'île-trésor car Edmond Dantès devient le Comte de Monte-Cristo grâce à l'immense fortune découverte. En conséquence, l'idéalisme insulaire est bien conforté par Dumas/Maquet vu qu'il anoblit le protagoniste persécuté et rétablit la justice en lui accordant le pouvoir et la gloire :

> D'abord il ferma les yeux, (…) puis il les rouvrit et demeura ébloui. Trois compartiments scindaient le coffre. Dans le premier brillaient de rutilants écus d'or aux fauves reflets. Dans le second des lingots mal polis et rangés en bon ordre, mais qui n'avaient rien de l'or que le poids et la valeur. Dans le troisième enfin, à demi plein, Edmond remua à poignée les diamants, les perles, les rubis, qui, cascade étincelante, faisaient, en retombant les uns sur les autres, le bruit de la grêle sur les vitres (…) Maintenant, il fallait retourner dans la vie, parmi les hommes, et prendre dans la société le rang, l'influence et le pouvoir que donne en ce monde la richesse, la première et la plus grande des forces dont peut disposer la créature humaine[12].

Le paradigme est réitéré dans l'ouvrage-phare de Stevenson où le signifié topographique est métonymique. En effet, l'île-au-trésor représentant essentiellement la fortune qu'elle abrite devient le véritable canon du merveilleux dans l'imaginaire collectif. Ce que confirme par ailleurs la fin du roman où le narrateur précise que tous ont eu leur part du trésor et qu'Abraham Gray a même changé de vie. Le miracle de la renaissance a lieu grâce à l'île bienfaitrice. La première traduction française de *L'Île au trésor*[13] ajoute même des détails sur

[10]George Sand, *Indiana*, op.cit., pp. 342-343.

[11] Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Le Journal des débats, 1844-1846.

[12] Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte Cristo*, Fomat Kindle (1ère éd. 1844-1846), Chapitres, « Le trésor », « Éblouissement » et « L'inconnu », Empls. 2899, 3750, 3775.

[13] Cette traduction a paru en 1885 aux éditions Hetzel.

la réussite de Jim Hawkins alors qu'elle n'est qu'implicite dans la version originale. La démarche d'André Laurie est donc l'expression d'un imaginaire occidentalisé, notamment celui qui consiste à conforter davantage le portrait enchanteur du renouveau insulaire :

> (…) mais plus particulièrement, trois croix tracées à l'encre rouge – deux sur la partie nord de l'île, une dans le sud-ouest, et à côté de cette dernière, de la même encre rouge et d'une petite écriture soignée (…), ces mots : « La majeure partie du trésor ici. » Chacun d'entre nous eut une grande part du trésor (…) Non seulement Gray économisa son argent, mais pris subitement par l'envie de réussir, apprit également son métier ; et aujourd'hui il est second sur un beau trois-mâts carré dont il possède une part ; qui plus est, marié et père de famille[14].

Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, 1883.

> Ai-je besoin de dire avec quelle joie ma pauvre mère me vit revenir, avec quel bonheur je la retrouvai, et combien il me parut bon et doux de lui assurer à côté de moi une existence heureuse et tranquille ! (…) Le docteur s'était attaché à moi (...) Il a entrepris de refaire mon éducation, et il prétend qu'il est sûr d'y réussir. Selon lui, il n'est jamais trop tard pour bien (…) faire. Son ambition serait de faire de moi un médecin instruit[15].

Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor* (traduction d'André Laurie), 1911 (1ère éd. en France - 1885).

[14] Nous traduisons la version originale: « (…) above all, three crosses of red ink – two on the north part of the island, one in the south-west, and beside this last, in the same red ink, and in a small, neat hand (…), these words: 'Bulk of treasure here.' (…) All of us had an ample share of the treasure (…) Gray not only saved his money, but being suddenly smit with a desire to rise, also studied his profession; and he is now mate and part owner of a fine full-rigged ship; married besides, and the father of a family. », Robert Louis Stevenson, op.cit., pp. 39, 223-224.

[15] Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor* (traduction d'André Laurie), Collection Hetzel (1ère éd. en France – 1885), Paris, 1911, p. 175.

Carte de l'Utopie de More – Édition de 1516.

II.2.2 Une cohérence brisée

a. L'abri insulaire : rêve et désenchantement

L'archétype de l'île-refuge se manifeste également dans la poétique des écrivains indianocéaniques de la première génération, notamment dans le roman *Namasté* de Marcel Cabon décrivant l'arrivée de Ram dans un village fertile, avatar de la Vallée-des-Prêtres[16] à Maurice. Nous voyons qu'en l'accueillant la terre généreuse met fin à sa vie d'errance. Il retrouve même l'amour auprès d'Oumaouti dont la venue symbolise aussi un nouveau départ, faisant du village bienveillant le reflet du microcosme insulaire décrit dans la littérature coloniale. À travers sa vision pastorale de l'engagisme indien, Ram incarne par ailleurs le renouveau car il veut rassembler tous les descendants d'immigrés en les instruisant et en leur montrant qu'une vie nouvelle est tout à fait possible sur cette terre insulaire. Il prêche l'amour, l'espoir et la croyance ; des valeurs chères à Cabon lui-même pour qui le rêve d'une nation unie n'a jamais été une finalité impossible ou inaccessible. Une vision idéaliste auréolée d'un mysticisme syncrétique à la fin du roman suggère même que Ram pourrait s'être réincarné. Il poursuivrait alors ce qu'il avait commencé et il s'agirait là d'une renaissance pleine d'espoir renouant avec le symbolisme insulaire du recommencement tel qu'il est présenté dans la littérature coloniale :

> (…) bien qu'il eût perdu son père dès sa venue au monde – une adolescence vagabonde lui avait fait des muscles infatigables (…) Oui, ce qu'il aimait, c'était la *vacarne*, c'était de baguenauder dans les bois, au bord des rivières, dans le barachois (…) la terre (…), elle, était toute à lui. Le coup de foudre ! Une mariée qui hier encore, ne connaissait pas son mari et qui ce matin… Oui, ce matin, tout reluit et chante, les marmites, les *lotas*, le linge sur les cordes, entre les manguiers… (…) on a su qu'une tantine allait venir. Et un jour, elle fut là, la *phouphou*, dans son pagne vert ourlé de rouge (…) Ces deux-là ne faisaient qu'une seule fumée (…) Elle avait été mariée, à treize ans, et son mari (…) l'avait abandonnée. Lui, Ram, avait perdu sa femme (…) Ram, à cause d'elle, retrouvait ses vingt ans (…) Et ici, plus qu'ailleurs, et dans cette vallée d'abord, il y avait à faire. Parmi ces gens, il irait donc. Pour ces gens il ferait (…) Ram se disait que si chacun le voulait une grande joie viendrait à tous les enfants

[16] Aslakha Callikan-Proag in *Namasté*, Éditions de L'Océan Indien (1ère éd. The Royal Printing, Port-Louis, 1965), Rose-Hill, 1981, p. 4.

> de l'île d'aller ensemble sur les routes, de quelque sang qu'ils soient (…) il faut aimer, il faut croire et espérer (…) Lui, Ram, laissait faire les choses. Il avait mis une graine en terre. Si tout allait bien, elle germerait tôt ou tard (…) Auprès du puits, dans les raphias, un petit bouvier, longtemps, longtemps après, trouva une flûte de calin. C'est peut-être Ram qui revenait…[17]

Cette écriture du renouvellement est dupliquée dans le roman *Brasse-au-vent*[18] montrant que le coup de foudre n'est pas forcément automatique mais qu'on finit toutefois par aimer l'île puisqu'elle transforme le personnage occidentalisé en insulaire accompli en tissant comme un cocon autour de lui. Le schéma bucolique est clairement emprunté au *Robinson Crusoé* de Defoë. Comme chez Bernardin de Saint-Pierre, (*Paul et Virginie*), l'arrivée des colons est aussi idéalisée dans *Brasse-au-vent*[19] parce qu'en abritant une terre fertile, l'île garantit un changement de vie réussi pour celui qui la cultive, et on peut y voir comme une métaphore du trésor insulaire présent dans la littérature coloniale[20], (*Le Comte de Monte-Cristo*[21], *L'Île au trésor*[22]). Le topos est davantage explicite dans le roman au titre résolument évocateur de Le Clézio, *Le chercheur d'or* :

> Dix années de colonie lui avaient fait aimer cette île (…) entre elle et ces verdures, (…) la mer qui l'entourait, l'accord était maintenant parfait (…) quittant la route de Tamarin, après Casela (…) C'est là qu'en 176…, le capitaine Gonzague Libouhan, fatigué de bourlinguer, vint jeter sa dernière ancre (…) Cent arpents de pierraille, qu'il se mit à cultiver avec ses Noirs. Du manioc, un peu de maïs[23] (…)
>
> Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1969.
>
> Sa femme, restée à l'île de France (…) résolut de cultiver avec son esclave un petit coin de terre (…) elle s'appelait Marguerite (…) Un vieux noir, qu'elle avait acquis (…) cultivait avec elle un petit coin de ce canton[24].

[17] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 20, 28, 32, 36, 48, 51, 52, 83.

[18] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, Advance, Port-Louis, 1969.

[19] Idem.

[20] Voir *supra*.

[21] Alexandre Dumas, op.cit.

[22] Robert Louis Stevenson, op.cit.

[23] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, op.cit., p. 1, 7.

[24] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit., pp. 9-10.

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

> Je crois que je l'ai su tout de suite : je partirais sur le *Zeta*, ce serait mon navire Argo, celui qui me conduirait à travers la mer jusqu'au lieu dont j'avais rêvé, à Rodrigues, pour ma quête d'un trésor (…)[25]

Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, 1985.

On relève d'autre part une autre modalité de déconstruction intéressante de l'île-refuge dans la littérature indianocéanique de la seconde génération où elle se présente tout d'abord sous sa forme idéalisée pour mieux évoluer vers une représentation beaucoup plus sombre. Dans *Les rochers de Poudre d'Or* par exemple, l'île symbolise la richesse pour les travailleurs indiens pensant y faire fortune rien qu'en soulevant des rochers. Le poncif de l'île abritant un trésor est donc mis en évidence ici. Au début du roman, Nathacha Appanah montre avec beaucoup de finesse l'implantation du rêve insulaire par l'administration coloniale, ce qui pourrait bien être les prémices d'une marchandisation de l'île. Tout est réuni pour séduire les futurs engagés : le sol fertile, la sécurité, le travail bien rémunéré et la douceur de vivre. Ainsi, l'île en tant que marque de fabrique coloniale devient le rêve de milliers d'Indiens engagés voyant en elle un eldorado comparable à l'Utopie morienne ou au pastoralisme de de Saint-Pierre, se concrétisant notamment en un bout de terre édénique offrant la garantie d'une vie meilleure. Ce tableau est reproduit dans le roman, *Made in Mauritius*[26] où le microcosme insulaire évoque un renouveau sublimé par l'imaginaire des travailleurs chinois aussi imprégné d'idéalisme colonial que celui des engagés indiens. Une fois de plus, l'île incarne un changement salutaire car on peut y travailler et faire fortune. À l'instar du personnage de Marguerite[27], on peut se protéger des jugements du continent en s'abritant dans son décor merveilleux car « l'île est (…) l'une des expressions achevées du monde. Et de ce fait, l'île rassure (…) quitter la terre ferme c'est laisser derrière soi la société (…) c'est réussir à

[25] Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Éditions Gallimard, Paris, 1985, p. 119.

[26] Amal Sewtohul, *Made in Mauritius*, Éditions Gallimard, Paris, 2012.

[27] Nous faisons référence à la mère de Paul, dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre.

dépasser sa condition terrestre, aborder le rivage insulaire irradié de lumière c'est entrer dans l'autre monde.[28] » :

> Là-bas disait-il les Indiens labouraient les champs et ils étaient beaucoup mieux payés qu'en Inde. Ajodha disait aussi (…) que son cousin avait trouvé de l'or sous les rochers. Comme ça, il avait soulevé un rocher pas très lourd et là, en dessous, des pièces d'or brillantes sommeillaient (…) l'île Maurice connue aussi sous le nom de l'île de France, dans l'océan Indien (…) Dans cette colonie de Sa Majesté (…) ces agriculteurs seront bien traités et seront protégés par les services de Sa Majesté (…) Les émigrants auront un billet gratuit de Calcutta à Maurice pour eux et pour leur famille, avec nourriture, vêtements et assistance médicale durant le voyage. À leur arrivée à Maurice, ils seront placés dans des établissements propres, où l'espace pour loger les émigrants est satisfaisant. L'île est très fertile et pour une journée de travail, un agriculteur peut gagner de dix annas à une roupie. Bien sûr un agriculteur qui travaille dur peut espérer gagner le double (…) Certains la voyaient de loin cette terre promise. Dans leur pensées, les oiseaux auraient guidé le bateau (…) Certains disaient que le soleil serait doux ce matin-là (…) Ils voulaient tout voir de ce port tant attendu. Les femmes rêvaient d'arbres verts et de fleurs (…) De couleurs en tout cas, qui borderaient l'eau. On verrait les montagnes repues et fertiles au loin (…) Et les cannes en fleur bougeraient dans le vent pour les saluer. Ainsi les Indiens rêvaient-ils du port de Maurice (…) qui leur ferait oublier l'air vicié de la cale, les morts, les grondements du ventre de la mer, l'eau pourrie, les biscuits de chien et les coups de bâton[29].
>
> Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'or*, 2002.

> Son cousin et mari essaya de la consoler, en lui assurant qu'elle aurait une vie heureuse à Maurice, qu'il lui décrivit comme une île prospère toute pleine de possibilités (…) elle se laissa tenter (…) à imaginer qu'au bout de ce voyage il y avait un pays riche qui l'attendait, un commerce à prendre en main, une grande boutique bourdonnante de monde, qui bientôt vendrait des tissus fins, des services en porcelaine, des articles de luxe. Bientôt, une voiture, une belle maison… comment ne pas rêver à tout cela (…) Tu imagines le lagon turquoise, dans lequel on voit clairement nager les poissons multicolores et les tortues de mer, tu imagines les barques d'indigènes entourant le navire, lançant des guirlandes de fleurs aux

[28] Françoise Péron, « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires » in *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e^-XX^e^ siècles)*, Éditions Nouveau Monde, Paris, 2012, pp. 63-64.

[29] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, Éditions Gallimard, Paris, 2002, pp. 32, 36-37, 130-132.

> passagers, la petite ville de Port-Louis, coloniale, pleine d'un charme suranné, les maisons créoles où les belles au teint café au lait prennent le thé parmi la dentelle des balcons en fer forgé, et admirent de derrière leurs éventails, les jeunes mulâtres (…) tout ça c'est des rêves de Blanc, un monde issu des tableaux de Gauguin, des fantasmes de palmiers et de filles brunes vêtues seulement de colliers d'hibiscus[30].

Amal Sewtohul, *Made in Mauritius*, 2012.

Néanmoins, au contraire des auteurs coloniaux, les écrivains indianocéaniques de la seconde génération ne pérennisent pas l'imagerie paradisiaque de l'île et se démarquent vite de l'esthétique de la première génération d'écrivains pour qui le rêve insulaire est tout à fait réalisable. *Les rochers de Poudre d'Or*[31] notamment met en exergue le mécanisme de la désillusion car dès leur arrivée à Maurice, les travailleurs engagés réalisent qu'ils ont été floués ; l'île censée être féerique n'est aucunement accueillante. Un sentiment de déception est également présent dans *Made in Mauritius*[32] où les émigrés chinois réalisent immédiatement que l'île n'est pas l'eldorado qu'on leur a promis. Ainsi, il est nécessaire pour les auteurs de la seconde génération de convoquer, précisément pour les défaire, des archétypes insulaires afin de mettre en avant une écriture-témoignage. De plus, la désillusion des personnages est accentuée par l'absence de richesse sur l'île montrant nettement la viduité du rêve colonial. La renaissance est inexistante et le miracle insulaire ne s'opère pas car les écrivains indianocéaniques de la seconde génération veulent avant tout se réapproprier l'Histoire[33] en la décrivant de manière aussi réaliste que possible. La déception est telle qu'elle annihile tout sentiment d'appartenance chez les travailleurs engagés, émigrés et leur descendance. Le portrait se situe à l'opposé de l'idéalisme cabonien car ici l'*unheimlichkeit*[34] (Heidegger 1927) se perpétue faisant du rêve insulaire un échec. Il n'y a aucune construction envisageable d'une nation multiculturelle forte et unie car chacun porte en soi des cicatrices

[30] Amal Sewtohul, op.cit., pp. 31-33.

[31] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'or*, op.cit.

[32] Amal Sewtohul, op.cit.

[33] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales* (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2012, p. 21.

[34] « Le fait de ne pas être chez soi » in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales* (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit., p. 104.

amères et indélébiles. On assiste même à une inversion de l'exotisme nostalgique[35] car en devenant l'envers de l'insularité monstrueuse, c'est la terre continentale qui incarne le lieu rêvé. En effet, les personnages trompés désirent retourner vers le continent dont la réalité est finalement moins cruelle que celle de l'île. S'instaure une écriture du déracinement faisant voir des avatars d'esclaves ; largués et éparpillés sur un bout de terre qui ne leur appartiendra jamais vraiment :

> Mais ils étaient arrivés (…) et n'avaient rien vu (…) Pas de soleil, pas d'arbres, pas de montagnes, pas de cannes en fleur, pas de sari, pas de couleurs… Rien que le vent froid et les ordres (…) Ils avaient fait tout ce chemin pour se retrouver dans un dépôt. Quand ils virent les rochers, ils sautèrent de joie ! Enfin ! Tout n'était donc pas faux… Mais ils avaient beau soulever, beau fouiller la terre jusqu'à s'en décoller les ongles, jamais, jamais ils ne trouvèrent la moindre pièce d'or. Pendant des mois, ils gardèrent espoir, pendant des mois, dès qu'ils voyaient un rocher noir, ils lui sautaient dessus. Mais en dessous ne grouillaient que des vers… Il avait quitté ses paisibles collines de Parvi pour ce plat pays où le soleil se levait sans qu'on s'en rende compte tant on était courbé sous la tâche et il se recouchait sans que qui ce soit n'ait eu le temps de lui rendre hommage. Il était monté sur ce bateau presque en souriant ; il avait atterri dans un autre dépôt puis ici, dans ce camp. Il savait que (…) peut-être jamais plus il ne marcherait tout seul, l'esprit libre, le nez rempli de la bonne odeur de terre humide, pieds nus sur les herbes des collines de Parvi. [36]
>
> Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, 2003.

> Lorsque le bateau s'approcha de la rade de Port-Louis, elle ne comprit pas. Quelle était cette espèce de petit bourg plat, où ils accostaient ? Ça avait vaguement l'air d'une sorte de petit port de pêche, quelque part dans une des provinces les plus misérables de la Chine (…) Elle ressentit un malaise (…) comme des doigts glacés qui lui empoignaient les entrailles, et elle se dit qu'elle devait être en train de faire un cauchemar. « Je vais passer toute ma vie dans cette boutique minable ? » C'est ainsi que cela commença et, après les cris et les injures, elle fit quelque chose d'inhabituel, elle tomba par terre, repliée sur elle-même en pleurant toutes les larmes de son corps, écrasée par l'immensité de sa défaite, sa chute dans le dernier taudis du dernier recoin de la dernière île au coin le plus obscur de la terre (…) Nous étions les rebuts de l'humanité, venus à Maurice dans des cales de bateau pour être achetés ou pour pourrir à tout jamais sur des étagères de boutiques misérables (…) Nous, nous n'avions jamais vu ces

[35] Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Éditions Honoré Champion, Paris, 1998, p. 95.

[36] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, op.cit., pp. 132, 170, 181, 219, 225-226.

fameuses plages mauriciennes de sable doré dont les photos ornent les vitrines de tant d'agences de voyages à travers le monde (…) De temps en temps, je me réveillais pour regarder par la vitre, mais le paysage changeait peu – de misérables petits villages, aux petites boutiques en tôle, puis les champs de canne comme une pelouse géante sur laquelle nous étions des fourmis.[37]

Amal Sewtohul, *Made in Mauritius*, 2012.

[37] Amal Sewtohul, op.cit., pp. 33, 52-53, 126, 147, 159.

L'Aapravasi Ghat (île Maurice) – Lieu de débarquement des travailleurs indiens – 1834-1910.[1]
« Le médecin, les policiers, l'escalier mince et la porte grillagée, tout ça… vite ! ... vite ! … Ils serraient leur mince baluchon, leurs enfants, leurs femmes ou leurs amis de cale et essayaient de percer l'obscurité (…) Derrière la porte grillagée attendaient d'autres policiers encore. »[2]

Portraits de travailleurs indiens à l'île Maurice[3] .

Portrait d'un travailleur chinois à l'île Maurice[4].

[1] Source : Aapravasi Ghat – UNESCO World, ilemauritius.com.

[2] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, op.cit., p. 132.

[3] Source: shandanaresourcecenter.com

[4] Source: mauritiusmag.com

Le canon de l'île-refuge subit aussi une déconstruction majeure dans la littérature indianocéanique de la seconde génération. Si l'exclusion est forcée comme dans la littérature coloniale, (*Indiana*[5]), la renaissance extatique des personnages est quant à elle inexistante. Dans *Le silence des Chagos*[6], l'Histoire est une fois de plus utilisée comme une toile de fond objective pour se défaire du topos de l'exclusion régénaratrice. Ici, le drame chagossien est mis en lumière sur une terre autant inhospitalière qu'oppressante. C'est une approche similaire qui se fait jour dans le roman, *Le dernier frère*[7] où se révèle une partie immergée de l'Histoire de l'île, notamment celle des réfugiés juifs déportés à Maurice entre 1940-1945 et traités comme des prisonniers. Ce sont là des êtres déracinés, partageant les mêmes conditions psychiques et historiques[8], et pour qui l'omniprésence de la mort transforme l'île en une geôle abominable anéantissant d'emblée tout espoir de renouveau. Inversement, les personnages proscrits transforment à leur tour le pays de l'Origine en un ailleurs rêvé, opposé à l'île-refuge devenue un ici cauchemardesque. La rupture avec l'insularité coloniale est donc irréfutable puisque les rôles s'inversent bel et bien dans la littérature indianocéanique de la seconde génération, telle qu'illustrée surtout à l'île Maurice[9], où prévaut une réelle écriture de la nostalgie *endotique*[10]. Nous pouvons en déduire que la noirceur insulaire décrite dans la littérature indianocéanique de la seconde génération est une stratégie scripturale car celle-ci se fonde sur un besoin de raconter l'Histoire mais aussi sur la nécessité de souligner et même d'accentuer encore la réalité jusque là occultée. Les auteures soulignent effectivement l'importance de rompre avec l'ignorance et les non-dits afin de se réapproprier leur Histoire. Dans *Le silence des Chagos*[11], Shenaz Patel redonne en quelque sorte une mémoire

[5] George Sand, op.cit.

[6] Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 2005.

[7] Nathacha Appanah, *Le dernier frère*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2007.

[8] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales* (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit., p. 42.

[9] La production littéraire réunionnaise montre de sensibles différences car les récits historiques, retraçant les arrivées des diverses immigrations à La Réunion, ont émergé plus tôt qu'à Maurice et ont œuvré autant pour la restitution de pans d'Histoire mal connus que pour une meilleure intégration des différentes populations dans le creuset réunionnais. Cf. par exemple *Boadour. Du Gange à la Rivière des Roches*, Firmin Lacpatia, AGM, Sy-Denis de La Réunion, 1978 ; *Terre arrachée*, Jean-François Sam-Long, éditions Anchaing, St-Denis de La Réunion, 1982.

[10] Il s'agit ici du contraire de « L'exotisme de la nostalgie » comme décrit par Jean-Marc Moura in *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, op.cit., p. 95.

[11] Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, op.cit.

existentielle au peuple chagossien et instruit la nation mauricienne sur la triste réalité de son indépendance. Cette motivation est aussi celle de Nathacha Appanah dans *Le dernier frère*[12] où l'écriture de faits largement occultés dans la situation coloniale, et même au-delà, devient un processus d'affirmation de soi[13] car, en déconstruisant les codes établis, émergent la possibilité et la capacité de reconstruire le monde comme mécanisme historique[14] :

> Quand je vivais à Diego
> J'étais comme un paille-en-queue dans les cieux
> Depuis que je vis à Maurice
> Je mène une vie de bâton de chaise (…)
> - (…) Ça n'a jamais rimé à rien depuis qu'on a été jetés à Maurice, sans rien. Sans argent, ni même le droit de manger ce qu'on voulait (…)
> - Ici, elle s'est éteinte d'un coup, comme ces lampes à quinquet qui ravalent leur flamme d'un bref tour de vis. Elle restait dans son coin, fermée (…) Là-bas, ils disposaient de nourriture fraîche (…) Le choix ne manquait pas. Et l'argent n'était pas nécessaire pour se nourrir (…) Rien ne va ici. Des rues aux contours braques, des culs-de-sac vous arrêtent soudain en pleine descente. Marcher ici n'a pas de sens. Là-bas, les yeux fermés, elle glissait ses pas dans l'inclinaison naturelle du sable, la mer devant, la mer derrière (…)
> - C'est comme ça dans notre souvenir. Et le souvenir, c'est tout ce qui nous reste.
> Un silence. Elle reprend à voix plus basse :
> - (…) Vois-tu, petit, c'est plus vivant encore que le souvenir. On appelle ça la souvenance[15].
>
> Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, 2005.

> (…) David est dans ce cimetière, avec les autres, qui sont morts de fatigue, de dysenterie, de malaria, de typhus, de tristesse, de folie (…) Une file de personnes très maigres, traînant les pieds en silence, suivaient à pas lents le sentier en terre (...) ils ressemblaient un peu à des fantômes (…) cette prison de Beau-Bassin où étaient enfermés les Juifs refoulés de Palestine ressemblait à ce qu'elle était vraiment : une chose monstrueuse (…) De sa vie de reclus, de Juif déporté, d'orphelin, de prisonnier, d'enfant sans enfance , d'enfant qui connaît trop bien

[12] Nathacha Appanah, *Le dernier frère*, op.cit.

[13] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales* (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit., p. 103.

[14] Ibid., p. 103.

[15] Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, op.cit., pp. 13,17-18, 20-21, 147, 149-150.

> et de trop près la mort, David avait, je crois, appris à ne plus être (…) certains dans la prison, le soir, ils chantaient pour se libérer de cette île qu'ils détestaient, ce pays qui serait à jamais pour eux une prison. (…) les malades envoyaient les plateaux contre les murs, crachaient et hurlaient, je suppose leur haine contre cette prison, cette île. Tous les malades parlaient de bateau, c'était leur obsession constante (…) ils demandaient sans cesse quand repartait le bateau pour Eretz (…) ils rêvaient, la nuit, de leur pays, de leur Eretz, et que quand le jour se levait, ils se raccrochaient à leurs songes (…) Ce jour-là (…) les malades étaient presque tous assis (…) C'était un court article en page 6 et il rendait compte d'une petite cérémonie au cimetière de Saint-Martin (…) Je me dis que je raconterai tout à l'heure à mon fils l'histoire de David, pour que lui aussi se souvienne[16].

Nathacha Appanah, *Le dernier frère*, 2007.

En purgeant les faits historiques de tout idéalisme colonial, on constate que les écrivains indianocéaniques de la seconde génération s'éloignent avec force de la représentation primaire et mythique de l'île. Ce fait est d'ailleurs souligné dans les recherches postcoloniales : « l'histoire consiste en un effort constant pour débusquer la réalité dans tous les domaines des préoccupations humaines[17]. » C'est ce qui permet finalement à l'écriture-témoignage de restituer aux peuples historiquement insularisés leur mémoire.

[16] Nathacha Appanah, *Le dernier frère*, op.cit., pp. 14, 54, 85-86, 108, 161, 172, 208, 211.

[17] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales* (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), op.cit., p. 103.

b. L'île inhospitalière : permanence et césure

Même si elle ne s'oppose pas de façon antithétique à une représentation de l'île-refuge, la littérature indianocéanique de la première génération présente la description récurrente d'une insularité hostile archétypique. Le roman *Brasse-au-vent*[18] par exemple montre que le cyclone est indissociable de l'île car l'un conforte la nature périlleuse de l'autre dans l'imaginaire collectif. Ce schéma est repris dans *Le chercheur d'or*[19] où les descriptions très imagées de la tempête renouent avec l'aventure insulaire comme décrite par Defoë (*Robinson Crusoé)* :

> Subitement, la mer était couverte d'écume et de mousse, le rivage était recouvert d'eau, les arbres étaient déracinés, c'était une terrible tempête ; cela dura à peu près trois heures (…) et il se mit à pleuvoir très fort (…) Ce vent violent me força (…) à faire une rigole au travers de ma fortification (…) afin d'écouler l'eau (…) Il continua de pleuvoir pendant toute cette nuit (…)[20]

Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

> (…) le vent se déchaîna (…) Le vent tapait avec une telle insistance (…) Il emplissait tout l'espace connu (…) Alors les arbres reprenaient leur danse infernale, des troncs se déchiraient de haut en bas, d'un seul coup des rochers se détachaient de la montagne, roulaient jusqu'à la rivière, dont ils détournaient le cours[21].

Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1969.

> Puis vient sur la vallée le bruit de l'ouragan (…) qui court à travers les plantations et les broussailles, et j'entends aussi le bruit de la mer, terriblement proche (…) Maintenant

[18] Marcel Cabon, op.cit.

[19] Jean-Marie G. Le Clézio, op.cit.

[20] Nous traduisons la version originale : « The sea was all on a sudden covered with foam and froth, the shore was covered with (…) water, the trees were torn up by the roots, and a terrible storm it was ; and this held about three hours (…) it (...) began to rain very hard (...)This violent rain forced me (...) to cut a hole through my new fortification (...) to let the water go out (...)It continued raining all that night (...) », Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, op. cit., pp. 83-84.

[21] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, op.cit., pp. 57-58.

> j'entends le vent qui vient de la mer, qui vient du sud, et de plus en plus fort (…) brise tout sur son passage. Cette fois il n'y a pas le mur de la pluie, c'est le vent qui vient seul. Je vois les arbres bouger au loin, les nuages avancent pareils à des fumées, longues trainées fuligineuses marquées de taches violettes. C'est le ciel surtout qui effraie. Il se déplace à toute vitesse, s'ouvre, se referme, et j'ai l'impression de glisser en avant, de tomber (…) nous voyons tout d'un coup la lumière du jour s'éteindre, et je comprends que les nuages recouvrent à nouveau la terre. Puis l'eau tombe du ciel, fouette les murs à l'intérieur de la varangue[22].

Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, 1985.

La thématique du renouveau insulaire lié à la tempête est également présente chez les écrivains indianocéaniques de la première génération. L'épreuve physique et psychologique qu'est le cyclone est mise en avant tout comme le changement de vie qu'il engendre. Après son passage, les personnages doivent tout reconstruire, (*Namasté*[23], *Brasse-au-vent*[24], *Le chercheur d'or*[25]) ou alors se reconstruire sans nécessairement y arriver (*Namasté*). Le topos était très présent dans le roman colonial d'aventure du type de *Robinson Crusoé*[26] où la tempête, intrinsèquement liée à l'île, catalyse la métamorphose existentielle du protagoniste. La schématisation était également notable dans un ouvrage antérieur tel que *La Tempête*[27], scénarisant déjà la robinsonnade[28]. Pour Prospero et Miranda, l'île incarne un renouveau confirmé par l'épreuve du naufrage à son tour provoquée par la tempête. En choisissant une île comme territoire de l'action, Shakespeare prouve bien qu'elle est traditionnellement un lieu d'exil et de dépossession[29] ainsi qu'un lieu d'épreuve[30], notamment sous les assauts de la tempête, source d'une véritable transformation marine[31] chez les personnages. Par ailleurs, le

[22] Jean-Marie G. Le Clézio, op.cit., pp. 84-85.

[23] Marcel Cabon, op.cit.

[24] Marcel Cabon, op.cit.

[25] Jean-Marie G. Le Clézio, op.cit.

[26] Daniel Defoë, op.cit.

[27] William Shakespeare, *La Tempête*, 1610 – 1611.

[28] Terme emprunté à Johann Gottfried Schnabel – 1731.

[29] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier,* op.cit, p. 79.

[30] Ibid., p. 79.

[31] Idée empruntée à Jean-Michel Racault in *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier,* op.cit., p. 80, mais également présente dans *La Tempête*, Acte I, Scène II.

motif du cyclone ravageur mais révélateur d'une nouvelle réconciliation possible entre les êtres auparavant désunis et entre l'homme et la nature constitue encore le socle même sur lequel est bâtit le roman d'Axel Gauvin, *L'Aimé*[32] :

(…) Mais tout s'est transformé dans la mer, En quelque chose de riche et d'étrange.[33]

William Shakespeare, *La Tempête*, 1610-1611.

Ces réflexions me rendaient très sensible à la bonté de la Providence envers ma personne, et reconnaissant de ma situation actuelle avec ses difficultés et ses malheurs[34]. »

Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

Des semaines et des semaines, on ne pourrait rien faire, rien, que remettre en état les petits étages de terre (…) De sa cabane, il ne restait plus qu'un amas de poutres et de paille (…) Celui qui avait été un maître, qui avait commandé, à qui l'on avait obéi, était devenu un enfant[35].

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

Il fallut de longs jours pour réparer les dégâts[36].

Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, 1969.

Dans la charrette, mon père et l'Indien chargent les meubles que l'ouragan a épargnés : quelques chaises, des fauteuils, des tables, une armoire qui était dans la chambre de Mam, son

[32] Axel Gauvin, *L'Aimé*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

[33] Nous traduisons la version originale en français : « (…) But doth suffer a sea-change, Into something rich and strange. », William Shakespeare, op.cit., « Chant d'Ariel », Acte I, Scène II.

[34] Nous traduisons la version originale: « These reflections made me very sensible of the goodness of Providence to me, with all its hardships and misfortunes. », Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, op. cit.., p. 130.

[35] Marcel Cabon, *Namasté*, op. cit., pp. 61, 64, 68.

[36] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, op.cit., p. 59.

> lit de cuivre et sa chaise longue (…) Tous nos livres, tous nos jouets ont disparu dans la tempête (…)[37]

Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, 1985.

> Première – mais sèche à casser – rafale de vent (…) Pas de ces lasses de vieillesses (…) Au contraire : déchirures de tendre, débris de limbes tout neufs, lambeaux vert soutenu – la force de l'âge… Premiers écartèlements de branches vives[38].

Axel Gauvin, *L'Aimé*, 1990.

Ultérieurement, cette hostilité insulaire ayant pour corollaires l'aventure et le renouveau subit aussi une réécriture dans la littérature indianocéanique de la seconde génération, mais celle-ci diffère toutefois d'autres, plus souvent étudiées dans les études postcoloniales. Il ne s'agit pas ici de faire du personnage dominé le sujet du discours en l'humanisant[39] comme le montrent les nouvelles lectures et remaniements de *La Tempête* par Georges Lamming (*Les Plaisirs de l'exil*, 1960), Aimé Césaire (*Une Tempête*, 1969), Jonathan Miller (Mise en scène de *La Tempête*, 1970) ou encore de *Robinson Crusoé* par Michel Tournier (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967) et Patrick Chamoiseau (*L'Empreinte à Crusoé*, 2012). En fait, les écrivains indianocéaniques de la seconde génération ne proposent pas une relecture des textes autrefois normatifs mais propagent un nouvel imaginaire de la tempête en déconstruisant son archétype colonial. Chez Ananda Devi et Nathacha Appanah notamment, la représentation du cyclone conduit à celle de la destruction et de la mort. L'île et ses habitants subissent continuellement les assauts du vent, de la mer et du soleil. Ils sont comme prisonniers d'une spirale infernale annihilant tout espoir d'un dénouement heureux :

> Mer, soleil, sécheresse et cyclone (…) Ce qui nous faisait vivre et nous tuait tour à tour. Et nous entrions dans notre abrutissement avec nos yeux lavés de sel, nos silences de cœur, trop

[37] Jean-Marie G. Le Clézio, op.cit., p. 98.

[38] Axel Gauvin, *L'Aimé*, op.cit., p. 9.

[39] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), *L'Empire vous répond*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 219.

> lourds, nos mains fripées de trop de mer (…) Chaque jour à Soupir le temps était (…) cyclonique[40].

Ananda Devi, *Soupir*, 2002.

> Tout le village était ainsi à terre (…) Les haies qui protégeaient des regards indiscrets les maisons des villageois, ces arbres qui étaient parfois chargés de fruit qu'on aurait dit qu'ils se penchaient exagérément pour qu'on les déleste de leur poids, les fleurs, les potagers, l'ombre pour se reposer, la lumière pour sécher le linge, tout avait disparu. Comme dans la cour de l'école, la dévastation s'accompagnait d'un silence épais et effrayant. Personne ne pleurait sa maison, ses affaires, il n'y avait que ce ciel grand ouvert et j'ai pensé à ce que nous avait raconté mon père quand il était rentré après la prison, aux gens disparus dont on égrenait les noms à la radio[41].

Nathacha Appanah, *Le dernier frère*, 2007.

À l'inverse de son rôle dans la littérature coloniale et indianocéanique de la première génération, la tempête symbolise désormais le désespoir dans sa forme absolue. Après son passage, les personnages ne s'en sortent plus, bien que la nature reprenne peu à peu ses droits. L'idée du déracinement est même suggérée, témoignant de l'impossibilité d'une quelconque reconstruction insulaire. Ananda Devi va jusqu'à livrer du cyclone une vision digne de celles qu'on trouve dans l'Ancien Testament ; ses eaux furieuses, semblables aux dix plaies d'Égypte, n'apportent que le malheur et la désolation. La littérature indianocéanique de la seconde génération est également animée par une vision fataliste : les personnages usés par la lassitude ne veulent plus nécessairement lutter contre les ravages incessants de la tempête. La fuite devient alors leur seule issue. Il s'agit d'un tableau opposé aux romans d'aventure puisqu'ici l'espoir n'a plus vraiment de place :

> Depuis le dernier gros cyclone (…) tout s'était déréglé. Hollanda avait passé sa main sur l'île et avait tout aplati (…) les plantes (…) s'accrochent avec leurs racines (…) et, après le passage du cyclone, elles se redressent. Mais nous n'en avons pas, nous de racines. À chaque cyclone, il nous est de plus en plus difficile de nous redresser (…) la mer, elle, se ferme de plus en plus.

[40] Ananda Devi, *Soupir*, Éditions Gallimard, Paris, 2002, p. 24 - 155.

[41] Nathacha Appanah, *Le dernier frère*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2007, p. 153.

Après Hollanda, il n'y a plus eu de mourgates ni de carangues (…) on se disait, ils vont revenir (…) Mais le lagon et le corail restaient vides, aucun banc de poissons ne s'y enfilait, et nos filets, nos casiers et nos lignes ne ramenaient rien (…) Nous n'étions plus bons à rien[42].

Ananda Devi, *Soupir*, 2002.

Et la pluie commence.

Et la pluie tombe.

Et la pluie dure.

Elle durera des jours (…) elle est épaisse et mauvaise, chargée de cette moisissure qui ronge les corps et les cœurs. Elle va continuer et s'acharner jusqu'à ce que pas une seule partie de la terre ne soit imbibée. Elle va tomber jusqu'à ce qu'elle paraisse immobile comme un rideau gris et les gens passeront entre ses plis comme des ombres. Elle va liquéfier les choses et tout paraîtra fondre entre leurs doigts. Les aliments périront, les insectes se multiplieront, les orteils moisiront et les esprits se désagrègeront sous sa persistance. Les moteurs noyés refuseront de prendre. Les mèches détrempées ne s'allumeront plus devant les autels. Les allumettes perdront leurs souffre au premier craquement. Les gens auront froid dans leurs caisses de briques et les enfants souffriront de dysenterie. Et puis la boue rouge montera[43].

Ananda Devi, *Pagli*, 2001.

Après le cyclone Hollanda, nous aurions dû avoir la patience d'attendre, comme chaque fois, qu'on puisse recommencer à vivre. Certains se sont mis comme d'habitude à reconstruire, à clouer, redresser, colmater, rapiécer les déchirures, sans se rendre compte que les lèvres des plaies s'étaient tellement ouvertes qu'il était impossible de les refermer entièrement. Elles laissaient couler notre sang et notre morve et notre ressentiment (…) On s'asseyait non loin et on disait des choses comme, à quoi ça sert (…)[44]

Ananda Devi, *Soupir*, 2002.

Le cyclone arrive

Le cyclone arrive droit sur nous (…)

[42] Ananda Devi, *Soupir*, op.cit., pp. 25-26.

[43] Ananda Devi, *Pagli*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, p. 123.

[44] Ananda Devi, *Soupir*, op.cit., p. 85.

> Papa est dehors. Dans ce vent. Sous cette pluie. Avec son marteau il essaie de colmater les tôles. Tout s'envole autour de lui (…) Tout grince et craque (…) Dépêchez-vous, dépêchez-vous (…) il faut se sauver (…)[45]
>
> Shenaz Patel, *Paradis blues*, 2014.

C'est ce que réitère la poésie créole qualifiée d'engagée à Maurice puisqu'elle est surtout publiée par des associations locales promulguant les doctrines communistes. Dans cette poésie de seconde génération, la représentation stéréotypée et anoblie de la tempête est totalement rejetée au profit d'un certain réalisme insulaire encore exacerbé par l'usage du créole en tant que langue maternelle. Le poète indianocéanique contemporain parle de la triste réalité du cyclone n'affectant que les pauvres et dénonce ainsi les inégalités présentes sur l'île. Il s'agit là d'une démarche proprement postcoloniale puisque le militantisme poétique en tant que mouvement littéraire assume une fonction de protestation[46] visant à « changer le regard de l'extérieur[47] » en montrant notamment une île aux antipodes de sa représentation occidentale canonique :

> (…)
>
> Tandis que le cyclone fait des ravages
>
> Georges met sa famille à l'abri dans une école,
>
> Anand serre très fort sa bouteille de vin,
>
> Grâce au générateur, le cerf ne se dégèle pas dans le frigidaire
>
> Des richards.
>
> Et les miséreux ont le nez noirci
>
> Par la lampe à pétrole.
>
> Le cyclone fait des ravages, les personnes âgées prient
>
> Le cyclone fait des ravages, les richards sont sourds.
>
> De nombreuses maisons sont dévastées, beaucoup de gens meurent

[45] Shenaz Patel, *Paradis blues*, Éditions Vent d'ailleurs, France, 2014, p. 35.

[46] Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2002, p. 29.

[47] Ibid., p. 29.

Beaucoup de gens pleurent, beaucoup de gens s'appauvrissent.

Les souvenirs s'envolent avec les rafales

Et nos effets personnels sont ruinés par la pluie.

Le cyclone s'en va (…)

Les femmes lavent les vêtements moisis

Nous sommes privés d'électricité pendant les jours suivants

Nous buvons une eau croupie, nous dormons à la belle étoile

Il n'y a plus de téléphone (…)

Les légumes coûtent très cher ou alors il n'y en a plus (…)

Notre pays mendie

Afin de recevoir des dons et des aides

Mais nous miséreux, nous devons attendre,

Pendant deux ans, trois ans si ce n'est plus dans les bicoques

(…) on nous donnera un peu de farine et d'huile.

Comme le répète mon vieil oncle

Le cyclone n'affecte que les miséreux[48]

Le péril est indubitablement omniprésent et permanent dans la littérature indianocéanique de la seconde génération. Cela permet en fin de compte une révision de l'imagerie insulaire car tout ce qui a été tu, voire châtié par la littérature coloniale et pérennisé par les premiers

[48] Nous traduisons en français la version originale : « (…) Letan ki siklonn pe devaste Georges kasyet so fami dans lekol Anand li chombo for so butey divin Avek zenerater, frizider pas dezel serf Bann risar. E bann mizer, avec lalanp petrol Zot nene vinn nwar. Siklonn kraze, vye dimunn priye Siklonn kraze, bann risar pa tande. Buku lakaz demoli, buku dimunn mor Buku dimunn plore, buku dimunn vinn pli mizer. Suvenir disparet avek divan vyolan E lapli gat nu bann zefe. Siklonn ale (…) Bann fam lav bann linz mwazi Bann prosin zur, nu pa gayn kuran, Nu bwar dilo lamar, dormi an plin-er Telefonn kupe (…) Legim byen ser, u pena ditu (…) Nu pei tal lamin Pu gayn bann don ek ed Me nu malere, nu bizin atann, Atann de-an, trwa-an, u mem plis, dans lonzer (…) pu donn nu, enn tigit lafarinn ek dilwil. Mo vye tonton kontinye redir Siklonn zis pu dimunn mizer », Shyam Ramgoolam, « Siklonn » in *Ti bato papye*, Éditions Ledikasyon Pu Travayer, Port-Louis, 2011, p. 77.

écrivains de l'océan Indien ne l'est plus. Il existe dans la nouvelle vague d'écrivains indianocéaniques une réelle volonté de se libérer des archétypes coloniaux en décrivant une insularité certes très obscure mais beaucoup plus proche de la société contemporaine effective.

II.3 L’ÎLE DANS TOUTES SES DIMENSIONS

II.3.1 Le microcosme fantasmé

« L'île est par excellence la contrée bienheureuse, l'espace de tous les possibles. »[1] Cette observation de Mustapha Trabelsi résume bien sa représentation archétypale mise en avant dès l'*Utopie*[2] de Thomas More. L'espace rural et urbain décrits sont en parfaite harmonie et assurent l'équilibre insulaire. Bien que la ville soit un point névralgique dans l'organisation sociale, les Utopiens sont à la fois villageois et citadins car non seulement la prospérité de leur île dépend d'une bureaucratie[3] organisée mais également d'une maîtrise parfaite de l'agriculture. Toutefois, les villes en question « accentuent l'impression d'artificialité de l'espace[4] » car elles « n'y sont pas le produit des contingences de l'histoire, des accidents géographiques ou des courants commerciaux comme elles sont en général dans le monde réel. Elles résultent d'un aménagement concerté de l'espace. Une décision planificatrice les a implantées et dessinées[5]. » Les villes utopiennes reflètent bien l'île dans sa globalité, ce microcosme envahi, civilisé et fabriqué de par son amputation du continent. Il s'agit là d'une démarche purement coloniale chez More, notamment la création d'une sorte de phalanstère[6] ordonné, né de l'envahissement et d'un formatage idéalisé « où les formes entretiennent une analogie qui permet l'étayage et le recensement de toutes les autres[7]. » :

> À la campagne, ils possèdent des maisons bien situées dans les champs, chacune est équipée de matériels agricoles. Elles sont habitées par les citadins qui viennent y vivre à tour de rôle (…) Chaque année, vingt membres de chaque foyer reviennent en ville, ayant accompli leur mission de deux ans à la campagne. Ils sont remplacés par vingt suppléants de la ville qui sont formés par ceux qui y ont déjà vécu pendant une année et par conséquent sont plus expérimentés dans les travaux de la ferme ; l'année suivante, les mêmes suppléants assureront la formation d'une autre équipe car si chacun était novice et parfaitement ignorant du monde agricole, les plantes souffriraient par manque de compétence (…) selon les faits rapportés

[1] Mustapha Trabelsi (dir.), « Avant-propos », in *L'Insularité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, Clermont-Ferrand, 2005, p. 6.

[2] Thomas More, *Utopie*, 1516.

[3] Il s'agit ici du sens wébérien.

[4] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions PÉTRA, Paris, 2010, p. 30.

[5] Ibid., p. 30.

[6] Françoise Sylvos, « L'Espace insulaire dans *Les Châtiments* » in *L'Insularité*, op.cit., p. 349.

[7] Éric Fougère, *Escales en littérature insulaire, Îles et balises*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2004, p. 10.

(confirmés par la topographie des lieux), jadis, l'océan n'entourait pas leur terre. Mais Utopus qui conquit l'île et lui donna son nom (elle s'appelait autrefois Abraxa) éleva sa horde grossière et sauvage à un niveau de culture et d'humanité dépassant presque celui de tous les autres mortels, après avoir remporté la victoire dès sa première attaque, il supprima un isthme d'une largeur de quinze milles au point où le pays rejoignait le continent et amena ainsi la mer tout autour du territoire (…) L'île compte cinquante-quatre villes qui sont toutes vastes et magnifiques, elles parlent exactement la même langue et ont les mêmes coutumes, institutions et lois. Elles sont agencées de la même façon et sont identiques (…) Si vous connaissez l'une de leurs villes, vous les connaissez toutes, vu qu'elles se ressemblent en tout point (…)[8]

Chez Bernardin de Saint-Pierre, nous retrouvons par ailleurs une nouvelle distribution des espaces insulaires. Dans son écriture située au tournant des Lumières et à l'aube du Romantisme, la ruralité insulaire est célébrée, elle représente un retour vers la nature et incarne le bonheur inexistant dans une Europe beaucoup trop urbaine. En effet, l'île (peu importe sa taille) sous-entend la proximité, un lieu où tout le monde se fréquente et s'entraide. Ce qui fait forcément saillir la froideur et l'indifférence du continent, opposées au poncif idéalisé du « monde en réduction »[9]. Nous découvrons donc une insularité dichotomique où l'Europe et ses espaces civilisés représentent un « là-bas » repoussant tandis que les espaces verts de l'île incarnent un « ici » attrayant. L'Européen vit dans l'ignominie et les ténèbres au contraire de l'insulaire qui lui, a le privilège de s'épanouir dans un éclat édénique. L'espace rural insulaire est aussi recherché dans *Paul et Virginie* car il garantit une félicité à la fois immédiate et

[8] Nous traduisons la version originale: « In the countryside, throughout the fields, they have conveniently located houses, each provided with farming tools. They are inhabited by the citizens, who take turns going out to live there (...) Each year twenty from each household return to the city, having fulfilled their two-year stint in the country. They are replaced by twenty substitutes from the city, who are to be trained by those who have already been there a year and hence are more skilled in farmwork; the substitutes themselves will train another group the following year, for if everyone were new and equally ignorant of farming, the crops would suffer from lack of skill (...) According to report, (…) (and the appearance of the place bears it out), their land was once not surrounded by the ocean. But Utopus, who conquered the island and named it after himself (for before that time it had been called Abraxa) and brought its crude and rustic mob to a level of culture and humanity beyond almost all other mortals, after he won the victory at his first assault, had a channel cut fifteen miles wide at the point where the land adjoined the continent, and thus caused the sea to flow all around the land (...) The island has fifty-four cities, all of them large and splendid and having exactly the same language, customs, institutions, and laws. They have the same layout and look the same (...) If you now one of their cities, you know them all, so similar are they in all respects (...) », Thomas More, *Utopie*, Éditions Yale University (1ère éd. 1516), USA, 2001, pp. 53, 54-56.

[9] « On dit souvent que l'île est un monde en réduction. » in Éric Fougère, op.cit., p. 7.

pérenne à l'exilé européen. C'est un cliché d'exotisme primaire repris par George Sand et d'ailleurs encore très présent dans l'imaginaire collectif contemporain. Pour être heureux, il faut fuir la société urbaine et faire « l'expérience de l'île qui fixe géographiquement l'individu en un point d'équilibre entre l'immensité de la mer et l'illimité du ciel [et] permet à celui-ci d'éprouver l'infini de lui-même (…) L'île (…) c'est la nature sous toutes ses formes et l'homme ne peut y être que 'naturel'. Aller dans l'île c'est (…) retrouver un monde idéal, immobile et sans âge[10]. » Le retour à la nature permet en quelque sorte de se purger des turpitudes de la société puisqu'il encourage la vertu et l'amour :

> Dans les villes d'Europe une rue, un simple mur, empêchent les membres d'une même famille de se réunir pendant des années entières ; mais dans les colonies nouvelles on considère comme ses voisins ceux dont on n'est séparé que par des bois et par des montagnes. Dans ce temps-là surtout, où cette île faisait peu de commerces aux Indes, le simple voisinage y était un titre d'amitié et l'hospitalité envers les étrangers un devoir et un plaisir (…) Vous êtes dans un pays et dans une condition où pour subsister, vous n'avez besoin ni de tromper, ni de flatter, ni de vous avilir, comme font la plupart de ceux qui cherchent la fortune en Europe, où votre état ne vous interdit aucune vertu ; où vous pouvez être impunément bon, vrai, sincère, instruit, patient, tempérant, chaste, indulgent, pieux, sans qu'aucun ridicule vienne flétrir votre sagesse (…) Le Ciel vous a donné de la liberté, de la santé, une bonne conscience, et des amis : les rois (…) ne sont pas si heureux (…) Mais, sans juger des hommes en particulier, elles ne s'entretenaient que des moyens de faire du bien à tous en général. Et quoiqu'elles n'en n'eussent pas le pouvoir, elles en avaient une volonté perpétuelle qui les remplissait d'une bienveillance toujours prête à s'étendre au-dehors. En vivant donc dans la solitude, loin d'être sauvages, elles étaient devenues plus humaines. Si l'histoire scandaleuse de la société ne fournissait point de matière à leurs conversations, celle de la nature les remplissait de ravissement et de joie (…) Depuis que les hommes ne sont plus sur mon chemin, et je ne suis plus sur le leur, je ne les hais plus ; je les plains[11].
>
> Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

> La France n'avait pour lui qu'une place maudite dans la mémoire de son cœur. C'était là qu'il avait été malheureux à en perdre courage, lui habitué au malheur et patient avec ses maux. Il cherchait de tout son pouvoir à l'oublier ; car, quelque dégoûté de la vie qu'il fût, il voulait

[10] Françoise Péron, « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires » in *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e^-XX^e^ siècles)*, Éditions Nouveau Monde, Paris, 2012, pp. 63, 69.

[11] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Éditions Librio (1ère éd.1787), Paris, 2011, pp. 10, 25, 60, 66-67.

> vivre tant qu'il se sentirait nécessaire. Il avait donc soin de ne jamais prononcer un mot qui eût rapport au séjour qu'il avait fait dans ce pays (…) Cette île conique est fendue vers sa base sur tout son pourtour, et recèle dans ses embrasures des gorges profondes où les rivières roulent leurs eaux pures et bouillonnantes (…) Autour de ses rives et sur les bords du filet d'eau alimenté par le trop-plein du bassin, croissent des bananiers, des letchis et des orangers, dont le vert sombre et vigoureux tapisse l'intérieur de la gorge. C'est là que Ralph fuyait (…) la société ; toutes ses promenades le ramenaient à ce but favori (…)[12]
>
> George Sand, *Indiana*, 1832.

En prônant l'exclusivité de la nature insulaire, nous voyons que Bernardin de Saint-Pierre renforce l'artificialité de la sphère citadine bien qu'elle soit aussi protocolaire que celle décrite par Thomas More (*Utopie*). Il ne propose pas une description harmonieuse de la ville et de la campagne mais les présente comme deux blocs opposés. L'espace citadin devient l'envers de la ruralité édénique car, dans le premier, l'homme est jugé et critiqué. Il s'intéresse davantage à son image en y pénétrant tout comme Adam et Ève prennent conscience de leur nudité en quittant le paradis. La facticité de la ville est donc mise en exergue tout comme sa rigidité, semblable à la morale dont elle est garante. Par ailleurs, Jean-Michel Racault souligne que « les écrits de Bernardin de Saint-Pierre relatifs à l'océan Indien appartiennent à des catégories diverses : une relation de voyage documentaire, un roman pastoral (…) rassemblant un peu l'un et l'autre au sein d'un projet d'utopie coloniale[13]. » Dans *Paul et Virginie*, il est effectivement question d'une construction, voire d'une reconstruction de l'espace insulaire renouant avec le mythe et se révélant être à bien des égards le contraire de celui décrit dans l'étude scientifique, *Voyage à l'Isle de France*[14]. Si la réalité insulaire est cruelle et décevante, l'imaginaire nourrissant les attentes et les espérances[15] exprimé par l'écriture peut continuer à distiller et perpétuer le rêve. Par conséquent, l'étude scientifique proposée dans *Voyage à l'Isle de France* reflète bien la philosophie des Lumières à laquelle adhère Bernardin de Saint-Pierre, notamment pour ce qui est de la diffusion du savoir pour combattre l'ignorance ; tandis

[12] George Sand, *Indiana*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1832), Paris 1984, pp. 255-256.

[13] Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2007, p. 123.

[14] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Isle de France*, Amsterdam-Paris, 1773.

[15] Isabelle Bes Hoghton, « L'imaginaire insulaire : L'horizon d'attente des voyageurs romantiques aux îles des Baléares » in *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVIIe-XXe siècles)*, op.cit., p. 183.

que l'esthétique de *Paul et Virginie*, faisant l'apologie des espaces oniriques, le positionne nettement comme un précurseur du Romantisme :

> (…) elles se rendaient rarement à la ville, de peur d'y être méprisées, parce qu'elles étaient vêtues de grosse toile bleue du Bengale comme des esclaves (…) Si ces dames avaient un peu à souffrir au-dehors, elles rentraient chez elles avec autant plus de plaisir (…) en 1738, trois ans après l'arrivée de M.de La Bourdonnais dans cette île, Mme de la Tour apprit que ce gouverneur avait à lui remettre une lettre (…) Elle courut au Port-Louis sans se soucier cette fois d'y paraître mal vêtue, la joie maternelle la mettant au-dessus du respect humain (…) Mme de la Tour, que tout homme indifférent n'eût pu voir sans intérêt et sans respect, fut reçue avec beaucoup de froideur par M. de la Bourdonnais, prévenu contre elle (…) Les pluies que leurs pitons attirent peignent souvent les couleurs de l'arc-en-ciel sur leurs flancs verts et bruns, et entretiennent à leurs pieds les sources dont se forme la petite rivière des Lataniers. Un grand silence règne dans leur enceinte, où tout est paisible, l'air, les eaux et la lumière. À peine l'écho y répète le murmure des palmistes qui croissent sur leurs plateaux élevés, et dont on voit les longues flèches toujours balancées par les vents (…) Le temps, qui détruit si rapidement les monuments des empires, semble respecter dans ces déserts ceux de l'amitié (…) elles se consolaient en pensant qu'un jour leurs enfants, plus heureux, jouiraient à la fois, loin des cruels préjugés de l'Europe, des plaisirs de l'amour et du bonheur de l'égalité (…) Chaque jour était pour ces familles un jour de bonheur et de paix (…)[16].

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

> Les flancs de ces montagnes sont couverts pendant six mois de l'année d'une herbe brûlée, ce qui rend tout ce paysage noir comme une charbonnière. Le couronnement des mornes qui forment ce triste vallon est brisé. La partie la plus élevée se trouve à son extrémité, et se termine par un rocher isolé qu'on appelle le Pouce. Cette partie contient encore quelques arbres : il en sort un ruisseau qui traverse la ville, et dont l'eau n'est pas bonne à boire (…) je vous dirai que tout ici me paraît bien inférieur à nos productions d'Europe. Il n'y a pas une fleur dans les prairies qui d'ailleurs sont parsemées de pierres remplies d'une herbe aussi dure que le chanvre. Nulle plante à fleur dont l'odeur soit agréable. De tous les arbrisseaux, aucun qui vaille notre épine blanche. Les lianes n'ont point l'agrément du chèvre-feuille, ni du lierre. Point de violettes le long des bois (…) La discorde règne dans toutes les classes, et a banni de cette île l'amour de la société, qui semble devoir régner parmi des français (sic) exilés au milieu des mers, aux extrémités du monde. Tous sont mécontents, tous voudraient faire fortune et s'en aller bien vite. À les entendre, chacun s'en va l'année prochaine (…) De tant d'hommes

[16] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit., pp. 7-8, 11-13, 16-17, 24.

de différents états résulte un peuple de différentes nations qui se haïssent très cordialement. On n'y estime que la fausseté (…) Adieu, mon ami ; en parlant des hommes, il me fâche de n'avoir que des satires à faire[17].

Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Isle de France*, 1773.

[17] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Isle de France*, Éditions Norp-Nop – Format Kindle (1ère éd. 1773), 2011, « Lettre 7 », « Lettre 11 », Empls, 898, 985, 1544, 1566, 1609.

Représentation pastorale de Paul et Virginie[18].

[18] Lithographie de Pierre-Auguste Lamy d'après une gravure de Jean-Alexandre Allais, XIX^e siècle.

II.3.2 Les topographies insulaires : Entre mythe perpétué et réalité romancée

a. L'espace rural

L'apologie d'un retour vers une nature rurale mise en exergue dans la littérature coloniale est vivement réitérée dans la littérature indianocéanique de la première génération. Nous pensons notamment à Marcel Cabon dont l'œuvre glorifie le village et la terre[19]. Dans son roman *Namasté*, la ruralité mauricienne est en effet prégnante dès l'incipit. Il est bon de rappeler qu'à l'instar de Bernardin de Saint-Pierre (*Voyage à l'Isle de France*), Cabon s'inspire d'une observation faite sur le terrain. Il a séjourné à la Vallée-des-Prêtres[20], un lieu-dit de Port-Louis avant d'écrire *Namasté* et, tout comme de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*), sa prose dithyrambique retient surtout une ruralité idyllique, rythmée par le travail d'une terre généreuse et nourricière :

> Il y avait ce village sans Ram et il y a eu ce village avec Ram (…) Ce qui était sûr, c'est qu'il n'était pas plus facile d'imaginer le village sans Ram que de l'imaginer sans le manguier du pendu (…) C'était bien assez qu'il fût là, lui qui n'avait pas toujours été là et qui n'était pas le marchand ambulant, - le vieux Cassim qui a une charrette à bourrique et crie si doucement « Bracelets » ou « Crépons » que la campagne s'enfonce un peu plus dans le sommeil où l'a plongée le soleil de midi (…) Le jour de l'arrivée de Ram, les hommes qui piochaient dans les carreaux, les femmes qui paressaient au frais des cases comprirent vite qu'il venait quelqu'un (…) Qu'il y eût tant de choses à regarder, à respirer, tant de choses à aimer et qu'ils fussent toujours à portée (les quartiers de pierre, la bête qui laisse son odeur derrière elle, les chemins rouges ou verts, la rivière), cela comme une eau vive, lui rafraîchissait le sang (…) Entre Ram et la terre que le tonton lui avait laissée, il se passait des choses (…) Et tel aussi était leur amour de la terre qu'une grande joie leur gonflait le cœur quand les cannes étaient mûres et que cent mille panaches fleurissaient la plaine, comme l'armée d'un maharajah[21].

Un idéal insulaire faisant aussi écho à l'espace morien (*Utopie*) où la collectivité fonctionnant comme un seul et même corps devrait tout posséder et gérer car les faits et gestes des villageois

[19] Aslakha Callikan-Proag, « Préface » in Marcel Cabon, *Namasté*, Éditions de L'Océan Indien (1ère éd. The Royal Printing, Port-Louis, 1965), Rose-Hill, 1981 p. 3.

[20] Aslakha Callikan-Proag, op.cit., p. 4.

[21] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 9, 15, 36.

se reflètent sur tout le village. Il s'agit toutefois d'un espace où la médisance et la rumeur sont légion mais tout comme Bernardin de Saint-Pierre dans *Paul et Virginie*, Cabon montre que de telles actions ne peuvent perdurer. Nous voyons que Ram change peu à peu les mentalités en célébrant l'amour et l'entraide. À travers sa bienveillance, il permet même à tous les villageois de tisser des liens amicaux, voire fraternels et se positionne comme un avatar de Madame de la Tour et de Marguerite :

> Rien à lui reprocher, sauf, peut-être, que tout lui fût revenu de ce que Shive, qui dînait d'un piment et de trois poignées de riz, avait eu tant de peine à amasser : quatre arpents de terre entre la montagne et la route, au plus méchant du village, une vache, deux cabris et, pour sûr, des roupies sous la cendre du foyer. Quand meurent des gens comme le vieux Shive, ce qu'ils laissent devrait revenir à la communauté (…) Prem qui était maigre comme une sauterelle casse-bol, avec des moustaches en crocs (…) humiliait le village en s'enivrant aux frais de l'étranger (…) C'est au bout de trois jours qu'on a su (on n'écoute pas, mais on entend), qu'il venait de Bras d'Eau (…) Et s'il apprenait à Ram ce qu'il est utile de savoir du fontainier, au fontainier il soufflait ce qu'il savait de Ram (…) Le bruit en a couru comme ces vents qui, venant du bas pays, grimpent la montagne par les herbes qu'ils creusent comme une mer (…) Dès lors, chaque soir, on l'entendit chanter. Mais ce chant même d'abord les irrita. Ils n'en avaient pas l'habitude (…) Et puis pourtant ! il y a eu un cri que l'on a entendu. Et se jetant dehors, se battant contre le vent et la pluie, contre ces arbres que le vent avait cassés, en long, en travers, par les racines, par les branches, Ram a ramené Saheytra et son petit. Et cela a été comme si l'on avait abattu un grand mur, un mur qui était entre le village et Ram (…) Dès lors, les parties se multiplièrent. Et c'est parce que Ram l'a voulu qu'on a vu ici, le dimanche, des gens d'en-bas. Avant, ils vivaient comme des étrangers (…)[22]

Marcelle Lagesse établit de son côté un lien étroit entre esclavagisme et espace rural : l'esclave appartient aux champs autant que le maître à la propriété. Quant au ton narratif employé, il est clairement emprunté à l'écrivain colonial car la ruralité-esclavagiste décrite est empreinte de paternalisme. Le dominé est en effet très heureux de travailler les terres agricoles du dominant dont il chante les louanges. Ce tableau décrit l'île comme un espace agrestement bienheureux célébrant l'onirisme d'une vie indolente sous les tropiques. Lagesse montre bien son attachement au canon colonial et fait d'ailleurs deux fois allusion au roman de Bernardin de

[22] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., pp. 10-11, 22, 27, 33.

Saint-Pierre (*Paul et Virginie*[23]). Ainsi, au-delà de poétiser la vie campagnarde[24] ou d'appartenir au genre du roman paysan comme définit par Paul Vernois (« tout roman qui s'inscrit dans le cadre exclusif de la campagne et dont les protagonistes essentiels sont des paysans[25] »), on constate que la littérature indianocéanique de première génération propose surtout une représentation de la ruralité largement émaillée de poncifs insulaires propres à l'imaginaire colonialiste :

> - Je ne cesserai jamais de le pleurer, monsieur. J'avais dix ans de plus que lui, mais nous avons grandi ici, tous les deux. Lui dans la maison et moi aux communs (…) Nous, ça nous faisait plaisir de voir le fils de notre maître si brave et si bienveillant. Tenez, monsieur quand vous êtes arrivé hier et que vous avez serré ma grosse main noire, j'ai pensé : au moins par le cœur, il ressemble à notre monsieur François (…) Ce matin, à l'irrigation j'entendais chanter les femmes. Une chanson que l'une d'elles venait de composer sans doute. Une chanson qui disait :
> Il est arrivé, le nouveau maître, et son visage est souriant
> Et sa main est forte et franche.
> Il nous donnera du riz,
> Il nous donnera de l'arrach.
> Et nos enfants courront, joyeux,
> Et nos enfants courront en liberté (…)
> Autre conversation banale, dans une île où les cerfs et les sangliers courent les bois, où le poisson abonde (…) Tous les dimanches, des diligences conduisent les citadins à l'auberge de *Paul et Virginie* aux abords du Jardin du Roi où se trouve l'ancienne maison de campagne de Mahé de La Bourdonnais (…)
> - Ce paysage me fait penser à *Paul et Virginie*, dit Isabelle. Vous vous en souvenez, le passage où Paul, au flanc de la montagne du Pouce, regarde partir le vaisseau qui emporte Virginie[26].

Néanmoins, si la ruralité insulaire est un symbole de félicité dans la littérature coloniale ou encore une source de bonheur dans la littérature indianocéanique de première génération, il

[23] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit.

[24] Expression empruntée à K. Hazareesingh, « Avant Propos » in Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., p. xi.

[25] Paul Vernois, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz : ses tendances et son évolution*, Éditions Nizet Châteauroux-Presses du Centre, Paris, 1962, p. 16.

[26] Marcelle Lagesse, *La diligence s'éloigne à l'aube*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd.1958), Rose-Hill, 1995, pp. 54, 66, 93, 96, 99-100.

est surtout question de son envers dans la littérature indianocéanique contemporaine. Le village devient un espace où prolifèrent les ragots et à l'opposé de Ram (*Namasté*[27]), l'arrivée de l'autre n'amène aucun changement positif. Les romans d'Ananda Devi constituent les parangons de ce renversement de perspective. La ruralité décrite est en fait intérieurement nécrosée par la calomnie et les superstitions engendrant même la fureur et la haine. Nous ne sommes plus dans ces lieux bucoliques préservés des turpitudes extérieures (*Paul et Virginie*[28], *Indiana*[29]). Tout est souillé par une défiance malsaine. Les villages croulent sous l'ignorance créant des espaces encore plus monstrueux que les personnages décrits. La collectivité ici est manifestement aux antipodes du système égalitaire morien (*Utopie*) et de la ruralité bon enfant de Cabon (*Namasté*) car la peur et le rejet de la différence y règnent :

> La vie a lieu au-dehors (…), là où les palabres et les rumeurs sont libres de se répandre avec les fumées de cuisson. C'est là que les gens se rencontrent, partagent le rituel quotidien de la médisance, ruinent et détruisent d'un mot, avec un mince sourire. C'est là que j'arrive, l'étrangère (…) Je n'appartiens pas, a-t-elle dit (…) surtout pas à ce village. On me tolère, mais on ne m'aime pas. On vient cueillir mes fruits, mais pas mes mots (…) Quand je marche dans la rue, je ne vois que du mépris dans le regard détourné des gens (…) Quand il y a une fête dans le village, je reste seule dans ma maison à écouter leur refus (…) Dans ces lieux clos, tout se sait. La moindre tache de sang sur le pavé peut raconter à la voisine curieuse tout ce qu'elle a envie de savoir et de deviner, jusqu'au moindre détail (…) Cela court dans tout le village. Un petit animal apparemment ordinaire, qui ne menace personne. Qui jappe de temps en temps et qui libère. Un poison. Rumeurs. Derrière les portes qu'on entrebâille, derrière une main en éventail (…) Quelques mots qui creusent un petit trou dans la tête de l'Autre. Et ce petit trou deviendra crevasse. L'étincelle a pris feu (…) La première fois, à Terre Rouge (…) La terre partait en longues traînées dans les rigoles. Tous les gens étaient de cette couleur. Leur rire me semblait carnivore. Les passants ne s'arrêtaient pas, mais me fouillaient de l'œil[30].
>
> Ananda Devi, *Pagli*, 2001.

[27] Marcel Cabon, op.cit.

[28] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[29] George Sand, op.cit.

[30] Ananda Devi, *Pagli*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, pp. 16, 23-24, 99, 100, 105, 107-108.

> Villageois d'autant plus dangereux que leur colère était difficile à naître (…) Ils aimaient la beauté mais en avaient peur, surtout de celle, sans défauts, de Vasanti. Et d'esprit en esprit, de pensée en pensée, le serpent de médisance chemine, accumulant sa boue et sa poussière. Chacun y instille son petit poison de haine cette chose minuscule cachée dans un repli du cœur, mais qui, une fois troublée, se réveille et grandit, grandit. Provoquant des meurtres et des suicides, des poissons couleur de fiel flottant dans la rivière, des cabris et une vache inexplicablement tués, une femme accouchant d'un monstre à deux têtes que personne n'ose enterrer, et qui pourrit à l'air libre, d'une lente et léthargique désintégration (…). Quel village n'a pas ainsi été maudit par la présence de quelque idiot, de quelque fou, de quelque monstre ou de quelque insoutenable beauté, qui en se démarquant de la foule, devient le souffre-douleur tout désigné, le bouc émissaire vers lequel se dirigent et s'épuisent toute colère, toute rancœur, toute injustice ? [31]

Ananda Devi, *Le Voile de Draupadi*, 1993.

> Je suis née avec un bec-de-lièvre. Dans les villages, ils n'appellent pas cela une difformité ; ils l'appellent une malédiction[32]. *Bondie inn modi nu*, ont-ils dit avec lassitude. Nous sommes maudits. Pour eux, rien ne pouvait être le résultat du hasard, ou une erreur commise dans leurs calculs. Il leur fallait une réponse à tout. Lorsque les années ont déposé sur moi une couche de moisissure et usé les courbes lisses de l'enfance pour ne rendre que plus flagrants les signes de monstruosité, ce ne fut plus seulement mon père qui m'attribua la responsabilité de ses déboires. Ce fut le village tout entier. Il fallait bien qu'il trouve une source à leur honte[33].

Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, 2000.

Une hostilité foncière se reflétant même dans le choix délibéré de toponymes réalistes connote une terre anathématisée par le poids du passé. On découvre une représentation obscure de la ruralité insulaire contrastant avec la toponymie tant onirique que nostalgique de la littérature coloniale où se crée « une île dans l'île, un lieu utopique coupé du monde[34] ». Il n'est également plus question d'éloge de la douce immobilité insulaire dans la littérature

[31] Ananda Devi, *Le Voile de Draupadi*, Éditions Le Printemps (1ère éd. L'Harmattan, Paris, 1993), Vacoas, 2009, pp. 73-74.

[32] Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, p. 9.

[33] Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, Éditions Dapper, Paris, 2000, pp. 9, 17.

[34] Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Éditions PUPS, Paris, 2007, p. 118.

indianocéanique de seconde génération. Ce topos de la littérature coloniale (*Paul et Virginie*[35], *Indiana*[36]) toujours très répandu sous forme d'exotisme primaire dans les guides et manuels touristiques ne convient plus à l'écrivain postcolonial contemporain. Bien au contraire, sa poétique déconstruit le portrait emphatique d'une ruralité idéale en montrant surtout des villages sclérosés par des traditions ataviques et des personnages enlisés dans un cycle de survie et de mort :

> Ces familles heureuses étendaient leurs âmes sensibles à tout ce qui les environnait. Elles avaient donné les noms les plus tendres aux objets en apparence les plus indifférents. Un cercle d'orangers, de bananiers et de jameroses plantés autour d'une pelouse, au milieu de laquelle Virginie et Paul allaient quelquefois danser, se nommait LA CONCORDE. Un vieux (sic) arbre à l'ombre duquel Mme de la Tour et Marguerite s'étaient raconté leurs malheurs, s'appelait LES PLEURS ESSUYÉS. Elles faisaient porter les noms de BRETAGNE et de NORMANDIE à de petites portions de terres où elles avaient semé du blé, des fraises et des pois. Domingue et Marie désirant, à l'imitation de leurs maîtresses, se rappeler les lieux de leur naissance en Afrique, appelaient ANGOLA et FOULLEPOINTE deux endroits où croissait l'herbe dont ils faisaient des paniers, et où ils avaient planté un calebassier (…) Mais de tout ce que renfermait cette enceinte rien n'était plus agréable que ce qu'on appelait le REPOS DE VIRGINIE. Au pied du rocher, la DÉCOUVERTE DE L'AMITIÉ est un enfoncement d'où sort une fontaine, qui forme dès sa source une petite flaque d'eau, au milieu d'un pré d'une fine herbe[37].
>
> Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

> Terre Rouge est lourde d'histoires. Dans son air furieux sont suspendus des temps de soleil où les gens deviennent fous de lumière et sont prêts à s'entre-tuer. Des périodes de pluie continue où la boue monte et ensevelit les maisons et les habille d'un manteau grenat dans lequel les habitants doivent creuser des trous pour respirer et regarder au-dehors. D'esclaves morts en certains lieux touchés à jamais par leur présence et qui gardent la couleur des larmes. De travailleurs engagés qui ont donné leur vie à chercher ce qu'ils ne trouveront jamais : le repos. Et ce rouge, dit la terre, vient de tous ces sacrifices impardonnés. Elle ne peut pas oublier si facilement son histoire, les crimes qui ont été son origine et sa fin, les douleurs qui ont coulé

[35] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[36] George Sand, op.cit.

[37] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit., p. 28.

directement dans le sol et se sont logées dans des noyaux de lave qui n'attendent que de rejaillir (…) Et c'est ainsi que ce village maudit finira. Dans un bain de boue ou un bain de sang (…) La poussière continue de s'élever doucement hors des trous. Je reconnais chaque ornière de la route, le bruit du gravier sous mes pieds et l'odeur tiède du bitume. Des deux côtés de la route, les maisons en contrebas semblent noyées dans la terre rouge. Une odeur de sommeil s'en dégage, mêlée de frangipanier (…) Un peu plus loin, des vieillards assis sur le pas de leur porte me regardent passer. Mon histoire est inscrite dans leurs yeux. Ils en font partie, puisqu'ils ont aidé à établir les lois qui m'ont amenée là où je suis. [38].

Ananda Devi, *Pagli*, 2001.

À Rodrigues, on a Crève-Cœur, Brûlé, l'île de la Destinée, Quatre vents, Soupir. L'île (…) a mal au cœur sous son rire brûlé (…) ce que nous avons à raconter, ça n'a rien à voir avec les *zoli zistwar letan margoz*. Ce que nous aurions à raconter, c'est comment nous avons laissé partir notre pays sans l'empêcher de se noyer. Lieux de pluie, lieux de sécheresse, lieux de maladies, lieux de mort. Nos lieux s'appellent comme ça, ont cela de souvenirs[39].

Ananda Devi, *Soupir*, 2002.

La Réunion :
J'aime (…) la douceur de vivre des cirques de Salazie ou de Cilaos (…)
La première bouffée d'air réunionnais, au petit matin, rappelle la tranquillité d'un chef-lieu de canton adouci par les chutneys (…)
Les Seychelles :
L'archipel se livre au premier regard : de belles plages de sable blanc, sans la moindre trace d'un passant (…)[40]

Antoine, *Les Merveilleuses Îles d'Antoine, L'océan Indien*, 1997.

'Bora Bora :'
(…) vous aurez tout le temps de découvrir plus tard que le village principal ressemble davantage à une minuscule bourgade endormie (…) Quand les rameurs auront disparu dans le

[38] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., p. 15, 20, 29.

[39] Ananda Devi, *Soupir*, Éditions Gallimard, Paris, 2002, p. 37.

[40] Antoine, *Les Merveilleuses Îles d'Antoine, L'océan Indien*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, pp. 9, 14, 58.

noir, ne vous parviendront plus que les échos d'une bringue lointaine. Ou juste les coups sourds des vagues brisant sur la partie orientale du récif. Vous verrez comme c'est bon d'écouter la respiration de la mer à bord d'un bateau immobile sur l'eau lisse d'un lagon[41].

Olivier Le Carrer, *Le Rêve d'une île, Petit manuel d'évasion insulaire*, 2010.

(…) nous avons traversé des villages qui avaient l'air d'être figés dans le temps, et un instant, ces torpeurs tellement habituelles qu'elles en deviennent insolites, sont parvenues à renouveler mon angoisse. Les villages se réveillent tôt, dès la première heure, et les gens sont d'emblée dehors, il y a une fébrilité dans ce réveil. Ils se nettoient les dents en bordure de route avec une racine ou un morceau de charbon, ils font de bruyantes ablutions, les femmes à l'arrière de la maison, les hommes à l'avant (…) Mais après (…), tout se ralentit à mesure que le soleil s'intensifie. Il assomme brusquement les ardeurs, estompe le courage avec lequel on a affronté le matin, anéantit les espoirs nés avec les oiseaux et leurs plumes effeuillés, endeuille les rires. Les hommes chargent leurs serpes et leurs faucilles comme un faix qui leur broie les épaules, se dirigent à pied ou à bicyclette vers la propriété voisine pour répondre à l'appel (…) La vie y suit un cours uni de la naissance à la mort, encastrée par le fatalisme des êtres et sa propre fatalité, et, seuls, les mariages et les funérailles viennent rompre la pesanteur et la régularité du balancier quotidien[42].

Ananda Devi, *Le Voile de Draupadi*, 1993.

Mort du jour au Souffleur (…) Cet endroit n'a pas d'âge. Des temps d'ardeur et d'anéantissement ont laissé leur trace sur les pierres. Au-delà, au-dehors, plus rien ; un complot de silences. L'étourdissement de la mer qui donne un rythme – marée haute, marée basse (…) La même lourdeur habite le verger de letcheyers non loin, où les fruits mûrissent par inadvertance. Ils sont pris, eux aussi (…) d'espoir et d'abandon[43].

Ananda Devi, *L'arbre fouet*, 1997.

Il est clair que le caractère immuable de la topographie insulaire, comme souligné par Nathalie Bernardie-Tahir génère plus de connotation positive dans la littérature indianocéanique

[41] Olivier Le Carrer, *Le Rêve d'une île, Petit manuel d'évasion insulaire*, Éditions Glénat, Grenoble, 2010, pp. 164, 169.

[42] Ananda Devi, *Le Voile de Draupadi*, op.cit., pp. 65-66.

[43] Ananda Devi, *L'arbre fouet*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1997, p.7.

contemporaine : « L'île (…) exhale (…) un sentiment (…) d'immobilité. Sans doute par contraste avec le mouvement parfois agité de la mer qui l'entoure, elle s'apparente (…) à un lieu au métabolisme alangui, où les temporalités seraient plus lentes, les changements inscrits dans le temps long. Dans un monde de plus en plus globalisé, l'île serait d'une certaine façon 'l'œil du cyclone planétaire', échappant à la vitesse et aux gesticulations d'un monde tourbillonnant[44]. » La ruralité est surtout métonymique et met en exergue une île carcérale où les personnages sont comme happés par une léthargie dévorante ; « comme si le jardin tropical et colonial était trop beau pour être vrai, la réalité pénale est aussitôt convoquée pour ruiner les divagations du *locus amœnus*[45]. » :

> Le bruit de la mer est semblable à celui de la mort : terrible et infini (…) Au bout du sentier pentu qui mène parmi les ombres des letcheyers, ce verger, ses dédales, ses arbres qui se dissimulent derrière d'autres, ses échos incertains comme des orages prisonniers sous les feuilles, m'attend (…) un village endormi depuis cinquante ans dans sa stagnance[46].

Ananda Devi, *L'arbre fouet*, 1997.

> L'île est minuscule. Tache de verdure frangée d'écume au milieu de l'eau, et ni les corps ni les esprits ne peuvent s'évader hors d'eux-mêmes pour échapper à cet emprisonnement à perpétuité. Alors, ils se concentrent sur l'étroitesse de leurs ambitions, et ils donnent la chance aux mofines d'établir leur règne de terreur[47].

Ananda Devi, *Pagli*, 2001.

Si Cabon, villageois de souche[48], et écrivain postcolonial de première génération, entretient la nostalgie de la ruralité insulaire en « chantant sa richesse humaine comme lieu propice à la [construction] d'une mauricianisation[49] », Ananda Devi en tant qu'auteure de seconde génération choisit quant à elle de la déconstruire en connaissance de cause. Elle est née et a

[44] Nathalie Bernardie-Tahir, *L'usage de l'île*, Éditions Pétra, Paris, 2011, p. 363.

[45] Éric Fougère, *Escales en litérature insulaire*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2004, p. 159.

[46] Ananda Devi, *L'arbre fouet*, op.cit., pp. 7, 87.

[47] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., p. 69.

[48] L'auteur est né dans le village de Petite Rivière.

[49] Aslakha Callikan-Proag, « Préface » in Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., p. 4.

grandi dans un village mauricien (Trois-Boutiques) dont elle connaît intimement les mœurs. Cela dit, la description terrifiante qu'elle propose (relevant souvent d'un régime poétique proche du fantastique) est arbitraire, même si dans son outrance, elle cherche à condenser une certaine réalité. Il s'agit pour Devi de donner une vision personnelle et dérangeante de l'île, voire de son île natale, en torpillant tout modèle colonial ; cette approche est devenue incontestablement l'empreinte identitaire de la majeure partie de son œuvre.

b. L'espace urbain

Nous voyons d'autre part que les villes insulaires ordonnées, symétriques, et édifiantes de la littérature coloniale (*Utopie*[50], *Paul et Virginie*[51]) n'apparaissent plus dans la littérature indianocéanique de seconde génération. L'espace urbain présenté est totalement funeste et ne permet aucun épanouissement possible. Ananda Devi, par exemple, s'attarde sur la décrépitude, la pauvreté et la putréfaction qui y règnent. Les villes sont asphyxiantes, dévorantes, et emprisonnent les habitants dans une stagnation permanente. Ce que Vicram Ramharai qualifie de « caractère pathogène et destructeur[52] ». Ce type de tableau se retrouve aussi dans l'écriture incisive de Jean-Luc Raharimanana où la ville représente une véritable dystopie insulaire opposée en tout point à un idéal originel. Devi et Raharimanana se rejoignent donc dans la construction d'un imaginaire postcolonial indianocéanique faisant surtout « entrevoir la misère et le désarroi d'une société[53] » :

> Il y a plus que des silences accumulés sur Port-Louis. Il y a un nuage épais de ressentiment, des visages cadavériques sous la gangue de la faim. Il y a la graisse des poubelles, les arêtes de poisson logées dans la gorge, et tous les regards qui ne disent pas leurs secrets. Il y a l'odeur du feu, réveillé comme une bête sur la montagne des Signaux, et qui, régulièrement, périodiquement ravage tout (…) Il n'y a qu'une insidieuse continuité qui engloutit tout, répand son huile coagulée sur Port-Louis, comme dans les assiettes d'étain. Il y a le soleil qui se donne par brassées, sans compter, et qui consume la chair, les os, jusqu'à la moelle (…) Et moi, plus qu'eux tous, je suis emmurée par les frontières de Port-Louis. Parce ce que je n'aurai jamais le droit d'en sortir (…)[54]

Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, 1988.

> Port-Louis s'accroche à nos pieds (…) La ville nous tourne le dos. Son bourdonnement de lave sourde (…) Entre la ville et la pierre, nos immeubles nos gravats, nos ordures. L'eczéma

[50] Thomas More, op.cit.

[51] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[52] Vicram Ramharai, « La ville de Port-Louis dans *Rue la Poudrière* d'Ananda Devi » in *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Éditions Karthala - Presses de l'Université de Maurice, Paris-Réduit, 2001, p. 377.

[53] Martine Mathieu-Job, « Madagascar » in *Littératures francophones, Afrique noire, Océan Indien*, Éditions Belin, Paris, 1998, p. 168.

[54] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, Éditions le Printemps (1ère éd. 1988), Vacoas, 1997, pp. 32, 110.

des peintures et le goudron sous nos pieds. Un terrain de jeu pour enfants est devenu un parcours de combattant, avec ses aiguilles, ses tessons de bouteilles, ses couleuvres d'attente. Ici, les garçons ont serré les poings pour la première fois, et les filles ont pleuré pour la première fois (…) Un jour on se réveille et l'avenir a disparu. Le ciel masque les fenêtres. La nuit fait son entrée dans les corps et refuse d'en sortir (…) Port-Louis vole quelque chose en moi. Trop de gens, trop de voitures, trop de buildings, trop de verre fumé, trop de nouveaux riches, trop de poussière, trop de chaleur, trop de chiens errants, trop de rats. Je ne sais où aller. Je poursuis ma course circulaire. Je me mords la queue[55].

Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, 2006.

Le paradis dites-vous ? Oui mademoiselle. Prenez à gauche, puis continuez tout droit, c'est là ! Merci mademoiselle. Mais pourquoi, pourquoi vous vous en allez dans l'autre sens ? (…) Il y a là un dépôt de charbon, une odeur suffocante de poussière noire. Marcher dans ce sol mou. Marcher lentement. Marcher dans le néant (…) Je m'enfonce dans les ruelles qui descendent. Odeur de pisse, odeur excrémentielle. Un déguelé y a chié son cœur pourri, son âme corrompue. Descendre. Se crever les yeux dans la blancheur des étoiles. Se casser le cou dans la contemplation du ciel noir (…) Ruelles en défilés de plus en plus étroits, falaises de murs immenses qui m'écrasent, qui me broient. La joue frôle une gouttière odorant mille déjections. La joue hérite d'une goutte visqueuse qui vite glisse dans le cou. Une froideur nauséabonde s'étale sur toute la poitrine. Puanteur. Puanteur (…) Je m'enfonce dans les dédales ténébreux. Il faut tourner un mur, sortir les pieds d'un caniveau éclaté (…) L'eau des enfers monte par les pieds. Il y a des mouches qui bourdonnent. Je pue. Je pue (…) des mouches… Qui se posent sur le front, qui pénètrent sous la gorge. Les écraser à travers la chemise puis les sentir, liquide gluant, imbiber les pores[56].

Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, 1996.

Dans ses propres recherches sur les littératures portugaise et brésilienne modernes, Anne-Marie Quint précise que la ville y est « aussi le séjour de la tyrannie, de la corruption et du vice[57] ». Cette caractérisation pourrait s'avérer en bonne partie pertinente pour évoquer les

[55] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, Éditions Gallimard, Paris, 2006, pp. 13-14, 39.

[56] Jean-Luc Raharimanana, « Ruelles » in *Lucarne*, Éditions Le Serpent à Plumes, Paris, 1996, pp. 39-40.

[57] Anne-Marie Quint, « Présentation » in *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire, Études de littérature portugaise et brésilienne*, Éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996, p. 7.

lieux corrompus décrits par Axel Gauvin ou Ananda Devi. Nous ne sommes plus dans l'intégrité des villes coloniales mais dans des espaces tentaculaires où des personnages misérables se laissent facilement acheter et n'hésitent pas à vendre leurs proches :

> (…) Avant que Tonin n'ait répondu, le bon bougre tira de son porte-feuille un mille francs tout craquant, le déposa sur le bureau de tamarin verni et le coinça sous la coquille d'un gros casque rouge qui lui servait de pèse-papier :
>
> - Regarde bien ça ! n'aura un comme ça tous les jours, et puis là, i peut boire, i peut manger avec bande là dans le fond (…)
>
> Tonin marche à défoncer l'asphalte de la rue principale de Quartier. Ce qui lui arrive est si merveilleux ! (…) Plus de tracas pour l'arack ! Un bon manger ! Un mille-francs tous les jours ! Et tout cela, grand merci le maire (…)[58]

Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, 1980.

> Il est vrai que Mallacre m'avait achetée à Edouard (…)
>
> - Mo ti Paule, mo vilain ti femme (Ma petite Paule, ma vilaine petite femme) (…) Je pourrais en faire ce que je veux, je pourrais te revendre à quelqu'un d'autre…
> - Ça ne te ferait rien que je te vende ? toi que j'ai achetée pour une topette de rhum ?[59]

Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, 1988.

Les auteurs indianocéaniques de seconde génération montrent donc une décivilisation des villes résultant de la violence de la colonisation par les puissances coloniales[60]. Nous le voyons par exemple à travers une thématique récurrente de la prostitution dans leur écriture. En effet, quoi de plus régressif que l'image de la prostituée monnayant son corps dans des capitales insulaires se prétendant modernes et novatrices ? Le commerce avilissant de la chair est mis en évidence dans un espace citadin carnassier montrant des femmes réduites à des corps réifiés, négociés, vendus et revendus. Nous sommes loin du Port-Louis colonial décrit par

[58] Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, Éditions L'Harmattan (1ère éd. 1980), Paris, 1991, pp. 123-124.

[59] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, op.cit., pp. 93, 166.

[60] Idée empruntée à Véronique Bonnet, « Villes africaines et écritures de la violence » in *Penser la violence*, Notre Librairie N° 148, juillet-septembre 2002, p. 21.

Dumas/Mallefille où l'évocation du commerce se focalise surtout sur le Chinois, personnage pitoresque archétypal dont les diverses babioles font le bonheur des dames créoles :

> Devant nous, c'est le port Louis, autrefois le port Napoléon, la capitale de l'île, avec ses nombreuses maisons en bois (…) le Chinois (…) avec son crâne nu, ses moustaches pendantes (…) avec lequel (…) tout le monde traite : car le Chinois vend toutes les marchandises (…) A ses pieds était un bambou, long d'une toise, supportant à chacune de ses extrémités un panier, dont la double pesanteur faisait, lorsque le bambou était posé par le milieu sur l'épaule du marchand, plier cette longue canne comme un arc. Ces paniers étaient remplis de ces mille petits brimborions qui, aux colonies (…) font tourner la tête aux jeunes filles et quelquefois même à leurs mères[61].

Alexandre Dumas, *Georges*, 1843.

> J'habite (…) aux commissures même de ce que nous appelons 'la civilisation' (…) je vis en marge de la civilisation (…) Mallacre avait sa maison de l'autre côté de Port-Louis, où il accueillait, de temps à autre, les écartelées telles que moi (…) Il avait aussi son lieu de travail, tout près du port, où quelques chambres suffisaient à accueillir de nombreux clients, et où 'ses' filles se mettaient à apprendre la vie (…) Je suis dans un endroit sans frontière et sans nom, où le corps délivre des effusions d'amour que le cœur ne ressent pas (…) La rue La Poudrière, où jadis résonnaient les bruits de ferraille d'un chantier de réparation de bateaux, contient des enclaves et des tributaires que fréquentent encore les marins flairant la chair (…) Les lèvres rougissent, les marins sont les clients de choix, bien que parfois, ils deviennent plus pervers, plus experts en tortures que les autres, mais ils paient bien, comptant, en devises étrangères, les souteneurs rient en voyant les dollars et les francs (…) De petits garçons étriqués se font quelques sous en leur indiquant les bonnes portes, mais dans cette ruelle déjà connue, inscrite sur les carnets d'adresse, toutes les portes sont bonnes (…) La joie pure de la transaction, de ne rien donner gratuitement, pas un regard, pas une lèvre, pas un centimètre de soi (…) on finit par mettre un prix à son corps, de façon détachée et indifférente, alors que l'esprit, la pensée et l'âme inquiète élèvent de jour en jour leur propre surenchère[62].

Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, 1988.

> Deux armoires recouvertes de Formica et un divan fait d'anciens sièges de voiture où dormait une Créole à la peau très brune, la tête rejetée en arrière et un bras sur les yeux pour se protéger

[61] Alexandre Dumas, *Georges*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1843), Paris, 1974, pp. 31-32, 93-94.

[62] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, op.cit., pp. 6, 98, 103, 121-123.

de la lumière. Sa robe levée laissait voir une culotte rose et ses jambes nues ballaient. Les deux Chinoises prirent des vêtements dans l'armoire, se défirent de leurs tee-shirts et s'habillèrent. C'était des robes de plage blanche à rayures, les mêmes (…) Santee trouva que curieusement, les robes leur seyaient (…) En quelques coups de crayons distraits, la grande avait déjà terminé et était retournée dans la salle principale. L'autre invita alors Santee d'un hochement de tête à prendre place devant le miroir (…) Li Chen (…) se mit à nouer les cheveux de Santee en un pesant chignon. Puis elle entreprit de lui poudrer le nez[63].

Carl de Souza, Les jours Kaya, 2000.

La nuit, je vais hanter l'asphalte. Les rendez-vous sont pris. On m'emmène, on me ramène (…) Parfois, on me malmène. Ça ne me fait rien. Ce n'est qu'un corps. Ça se répare. C'est fait pour[64].

Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, 2006.

J'ai vu un bateau au port tout à l'heure, a dit Jimi. Un tout gros et tout rouillé… Peut-être qu'il est arrivé aujourd'hui. (…) Ça expliquerait pourquoi on ne voit pas les femmes (…) Elles ne commenceront pas la partie sans les marins, puisque ce sont eux qui vont pousser les enchères (…) Jimi a enchaîné : Combien vous demandez ? C'est sept cents roupies par femme, a répondu Mina. Jimi a protesté : Six cents. Sept cents a insisté Zelda (…) C'est pour toute une nuit, il ne faut pas l'oublier. Oui, mais elle est bien avancée, la nuit a répliqué Jimi (…) Il fallait donner l'argent tout de suite, à Maman. Mayi a payé, puis s'est affalé dans son fauteuil en poussant un long soupir de soulagement (…) Maman a compté les billets que Mayi lui avait remis, puis elle s'est tournée vers moi en faisant pivoter son fauteuil. J'ai mis la main dans la poche de mon pantalon et j'ai cru un moment que je ne pourrai plus la retirer, tellement je bandais[65].

Barlen Pyamootoo, *Bénarès*, 1999.

De plus, si la littérature coloniale brosse un tableau manichéen en montrant tout au plus la facticité des villes opposée à la naturalité des villages (*Paul et Virginie*[66]), la littérature indianocéanique contemporaine s'attarde quant à elle sur la dangerosité des paradis artificiels dans l'espace urbain. Liée à la prostitution, la toxicomanie y est présentée de façon stratégique

[63] Carl de Souza, *Les jours Kaya*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 2000, pp. 24-25.

[64] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, op.cit., p. 22.

[65] Barlen Pyamootoo, *Bénarès*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 1999, pp. 15-16, 37-40.

[66] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

afin de déconstruire toute représentation édulcorée. C'est aussi l'analyse de Françoise Lionnet qui souligne que « Port-Louis comme toutes villes tropicales et coloniales représente (…) un enfer fourmillant de vies sordides et de conflits irrésolus. Ce qui génère une narration apocalyptique de la monstruosité où la capitale mauricienne perd alors son aura romantique pour se transformer en un lieu problématique au charme équivoque[67] ». La prostitution éradique même la civilisation dans le milieu urbain en permettant l'accomplissement bestial de l'inceste. La jouissance des êtres proches, moralement prohibée par la loi, est subitement autorisée faisant ainsi de « la ville donnée à admirer et offrant l'exemple traditionnel d'organisation[68] » un lieu infâme où l'on atteint inexorablement le point de non-retour :

> (…) les autres s'entassent dans cette chambre emplie de fumée, de sueur et de fureur et fument leur salaire, reniflent un peu de drogue (…) Tu es un démon, Mallacre (…)
>
> - Tu m'as sauvée de mon père ! C'est ça, oui, tu aimes l'ironie, hein, c'est ton jeu, ton obsession, tu aimes jongler avec les vies, entrechoquer les êtres comme des pions sur un échiquier – tu aimes jouer à être Dieu, et tu te demandes, voyons, quelle nouvelle horreur inventerai-je aujourd'hui, et si je ménageais une rencontre entre Paule et son… son…Je n'ai pu prononcer le mot, fatidique, imprononçable (…) père-amant, tout se mélange, tout se fond, il n'y a pas de différence (…) dans Port-Louis grouillant comme un volcan de lave, je suis seule d'une solitude si parfaite qu'elle semble impossible, et pourtant elle est vraie, elle existe, elle m'étouffe, descend en moi comme un souffle incandescent, elle me brûle[69].

Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, 1988.

> Il la possède la ville, gigantesque disco où il danse tout seul ! (…) Omar-le-grand-mari-karatéka règne sur la ville (…) Saïd la bouche pâteuse, chantait quelques mesures syncopées de séga, tambourinant le plancher à l'aide du flacon vide. Profite, jouis, ti-Lascar… me reste

[67] Nous traduisons en français la version originale : « (…) like all tropical cities, Port-Louis is also an inferno, teeming with sordid lives and unresolved conflicts (…) generate(s) an apocalyptic narrative of (…) monstrosity (…) Port-Louis loses its romantic aura to become a (…) problematic and ambiguously engaging site. » in Françoise Lionnet, *Postcolonial Representations, Women, Literature, Identity*, Éditions Cornell University, USA, 1995, p. 52.

[68] Ilda dos Santos, « Les villes au Loin… Mises en scène de la ville brésilienne dans la littérature des voyages (XVI^{e} siècle-XVII^{e} siècles) » in *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire, Études de littérature portugaise et brésilienne*, op.cit., p. 39.

[69] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, op.cit., pp. 181-182.

encore une ou deux lignes de brown (…) Il avait juste voulu aiguillonner un peu son ami (…) c'était lui qui avait proposé à l'occasion des cigarettes au gandia[70].

Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, 1996.

Les villes insulaires en tant que corollaires de la colonisation se décivilisent aussi par une présence accentuée de pratiques occultes. Dans la littérature indianocéanique contemporaine, il n'est plus question du pouvoir guérisseur des plantes traduisant un certain pittoresque rural (*Namasté*[71]), nous sommes bien au contraire dans le registre de la magie noire. *Rue la Poudrière*[72] notamment montre une société urbaine déclinant sous le poids occulte d'un satanisme syncrétique :

L'ombre à côté d'elle, grande et masculine, ouvre un sac, et en retire quelque chose. Je m'approche, fascinée. Marie fait craquer une allumette, et je me rends compte que c'est bien un homme qui est à ses côtés. Il tient à la main une chose emplumée et noire, que Marie circonscrit à la flamme vacillante de l'allumette. Puis elle trace un cercle imaginaire du doigt sur la terre et place la chose qu'elle a prise des mains de l'homme, au centre du cercle. C'est une poule morte (…)

- Faites une soupe de poulet, dit-elle à l'homme immobile. Faites bouillir ces herbes dans la soupe et donnez-la-lui à boire. Si elle ne vous a pas trompé, il ne lui arrivera rien. Sinon… elle tombera malade. Très malade. Tout dépendra d'elle. Moi, je ne peux rien faire d'autre.

- Si elle m'a trompé, je la tuerai, dit l'homme (…)

Son rire en lui-même était un pacte. Et je connaissais les herbes de Marie. Donneuses de mort qui se déguisent en maladies bénignes, mais qui se détériorent facilement[73].

L'univers représenté par les écrivains indianocéaniques de seconde génération rejoint fortement ce qu'Édouard Glissant qualifie de « chaos-monde[74] ». Selon l'essayiste martiniquais, il s'agit « du choc, de l'intrication, des répulsions, des oppositions, des conflits

[70] Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, Éditions Le Serpent à Plumes (1ère éd.1996), Paris, 2001, pp. 93, 233.

[71] Marcel Cabon, op.cit.

[72] Ananda Devi, op.cit.

[73] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, op.cit., pp. 62-63.

[74] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Éditions Gallimard, Paris, 1996, p. 82.

mis en avant entre les cultures dans la totalité-monde[75]. » Dans le champ littéraire présent, nous avons clairement une représentation de cultures insulaires instables, mouvantes, opposées à celles décrites pendant la colonisation. Glissant souligne d'ailleurs que « les sociétés ont beaucoup vécu sous la pression et l'enseignement précieux de l'Occident dans la pensée de système dont la plus grande ambition était la prédictibilité[76]. » Or, toutes sociétés, qu'elles soient macrocosmiques ou microcosmiques ne sont pas prédictibles et c'est bien leur imprédictibilité anti-canonique que revendiquent les auteurs contemporains du bassin indianocéanique par le biais de la représentation d'espaces humains non maîtrisés, non formatés, où s'entremêlent fiction et réalité.

[75] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, op.cit., p. 82.

[76] Ibid., p. 85.

Partie III

L’INSULARITÉ EN MOUVEMENT

III.1 ÎLE/EXILS

III.1.1 Édification d'un topos

L'île est traditionnellement un lieu de relégation[1] pour ceux qui sont bannis du continent. Shakespeare, que la légende présente comme un marin[2], le montre déjà dans sa pièce *La Tempête*[3] où l'exil s'entremêle de magie et converge vers un heureux dénouement. Quant au retour, il est inexistant, car l'île figure et demeure un lieu d'isolement dont Prospero ne se libère qu'à travers les applaudissements du public. Ce bannissement insulaire se trouve encore assombri dans la littérature coloniale préromantique et romantique, montrant plutôt un exil forcé. Chez Bernardin de Saint-Pierre, l'écrivain-voyageur, l'exil incarné par Madame de la Tour et Marguerite est définitif (*Paul et Virginie*). On ne peut pas quitter l'île, cet archétype de l'exclusion, et y revenir sans subir des conséquences fatales. Car le mariage entre le continent et la terre insulaire semble impossible. Les graines envoyées par Virginie ne poussent pas, et la mort du personnage illustre bien la cruauté de l'île. Ce constat est d'ailleurs renforcé par le vieillard-narrateur qui n'a jamais quitté l'île depuis son installation. Il persuade même Paul de renoncer à son intention d'exil en France en brossant un tableau idyllique de la vie insulaire. À ses yeux, l'île incarne non seulement un âge d'or perpétuel mais aussi un « exil culturel, sociologique et ethnologique que seul l'homme cultivé [et averti] est en mesure de comprendre[4] ». Cette peinture de l'exil évolue par ailleurs dans l'écriture romantique de George Sand, bien que celui-ci soit une fois encore imposé. Les personnages décrits font d'incessantes allées et venues entre le continent et l'île qui demeure cependant une terre recluse, voire une véritable sépulture. Si l'île accepte un énième retour des personnages ici, c'est parce qu'ils choisissent d'y mourir et, même s'ils sont sauvés par la providence ou la fatalité, le retour vers le continent est tout bonnement impossible. L'exil insulaire tel que décrit par Sand reste donc fidèle au canon colonial car, n'ayant jamais visité l'île Bourbon, la

[1] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions PÉTRA, Paris, 2010, p. 79.

[2] Peter Hyland, *An introduction to Shakespeare*, Éditions Palgrave Mcmillan, 1996, p.8.

[3] William Shakespeare, *La Tempête*, 1610-1611.

[4] J. Dauphiné, « Le mythe tahitien : Exil et Âge d'or » in *Exil et littérature*, Équipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, Ellug, 1986, p. 130.

romancière a su « s'assimiler l'influence de Bernardin de Saint-Pierre[5] » tout en s'inspirant des paysages décrits par Jules Néraud (dit le Malgache) :

– (…) Dans cette île austère (…) Délivrez-moi de mes liens Avec l'aide de vos bonnes mains (…)[6] .

William Shakespeare, *La Tempête*, 1610-1611.

Paul sema avec le plus grand soin les graines européennes (…) soit qu'elles eussent été éventées dans le trajet, soit plutôt que le climat de cette partie de l'Afrique ne leur soit pas favorable, il n'en germa qu'un petit nombre, qui ne put venir à la perfection (…) j'aperçus sur le rivage le corps de Virginie. Elle était à moitié couverte de sable (…) bénissez votre sort, qui vous permet d'avoir une conscience à vous (…) et (…) de quoi vivre[7] .

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

Partons ensemble, Indiana, retournons à Dieu qui nous avait exilés sur cette terre d'épreuves (…) le suicide m'est apparu sous son aspect le plus noble (…) à l'île Bourbon (…) c'est là que je voudrais (…) m'ensevelir (…) descendre dans la tombe fraîche et fleurie qu'offre la profondeur du gouffre verdoyant (…) Isolés du monde entier (…).[8]

George Sand, *Indiana*, 1832.

Une forme d'entrelacs reliant l'ici et l'ailleurs est également présent dans l'esthétique de Dumas (Malefille/Maquet), ce quarteron lui-même divisé par ses origines. Par exemple, l'exil décrit peut être aussi bien continental dans la fuite d'un danger (*Georges*[9]) qu'insulaire dans le cas d'une pénitence injuste (*Le Comte de Monte-Cristo*[10]). Néanmoins, le retour vers le point originel est toujours imminent, mais jamais définitif. Georges devient un insurgé et quitte à nouveau l'île devenue infernale. Quant à Dantès, il fait fortune, mais s'expatrie en

[5] Béatrice Didier, « Préface » in George Sand, *Indiana*, Éditions Gallimard (1ère éd. J-P Roret, Paris, 1832), Paris, 1984, p. 31.

[6]Nous traduisons en français la version originale : « (…) In this bare island (…) But release me from my bands With the help of your good hands (…) », William Shakespeare, op.cit, Acte 5, Scène 1.

[7] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Éditions Librio (1ère éd.1787), Paris, 2011, pp. 58, 66, 82.

[8] George Sand, *Indiana*, op. cit., pp. 306-308.

[9] Alexandre Dumas, *Georges*, 1843.

[10] Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Le Journal des débats, 1844-1846.

Orient en renonçant à Montecristo. La littérature coloniale préromantique et romantique témoigne donc d'un certain manichéisme dans lequel les départs supposent nécessairement des retours, faisant de l'exil (continental ou insulaire) un échec relatif. Il s'agit d'une représentation à la fois différente et similaire par certains aspects de celle de la littérature de voyage. L'exil peint est principalement celui de l'aventure, ce qu'Homère montrait déjà dans *l'Odyssée*[11] et qui se voit réitéré par l'écrivain-aventurier Defoë dans *Robinson Crusoé*[12]. Dans ce dernier récit, l'exil est volontaire, ne débouche jamais sur l'errance, mais montre au contraire le retour d'un narrateur bien enraciné et repartant sans cesse[13]. Crusoé choisit de voyager pour s'émanciper, voir le monde, et c'est sur une île déserte qu'il connaît l'aventure par excellence. Une île qu'il explore, qu'il quitte pour d'autres aventures, mais où il revient momentanément en tant que colon-propriétaire :

> (…) j'étais engagé sur son navire en tant que négociant privé vers les Indes orientales. C'était en 1694. Pendant ce voyage, j'ai visité ma nouvelle colonie insulaire (…) je me réservais l'entière propriété (…)[14]

Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

> (…) cet immense Océan, qui les emportait loin de leur patrie (…) qui, comme une marâtre, ne s'était occupé d'eux que pour les persécuter (…) ils fuyaient (…) cette île de France, qui avait failli leur être si fatale.[15]

Alexandre Dumas, *Georges*, 1843.

> Parti ! s'écria Morrel ; parti ! Adieu, mon ami, mon père ![16]

Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1844-1846.

---

[11] Homère, *L'Odyssée*, fin du VIII[e] siècle av. J.-C.

[12] Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

[13] Analyse de Jacqueline Arnaud, « Exil, Errance, Voyage (…) » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 65.

[14] Nous traduisons la version originale : « (…) engaged me (…) in his ship, as a private trader to the East Indies. This was in the year 1694. In this voyage I visited my new colony in the island (…) reserved to myself the property of the whole (…) » in Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, Éditions Penguin Popular Classics (1[ère] éd. 1719), Londres, 1994, pp. 297-298.

[15] Alexandre Dumas, *Georges*, Éditions Gallimard (1[ère] éd. 1843), Paris, 1974, pp. 419-420.

[16] Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, op.cit., Format Kindle (1[ère] éd. 1844-1846), Chapitre « Le 5 octobre », Empl. 6728.

En définitive, les voyages entre l'île et l'ailleurs (et vice versa) aboutissent à « l'élargissement d'une identité[17] » chez les protagonistes qui non seulement se dépassent mais se découvrent. La geste de Crusoé le montre bien ; tout comme celle de Jim Hawkins (*L'Île au trésor*) qui mûrit et grandit à la fin de son périple. Bien que ce dernier fasse le choix de ne plus revenir sur l'île, nous devinons qu'il pourrait bien vivre à nouveau d'autres aventures ; ce que Stevenson, grand bourlingueur, laisse clairement à l'appréciation du lecteur en employant le conditionnel :

> Des bœufs et des cordes d'attelage ne me ramèneraient pas sur cette île maudite (…)[18]

[17] Jacqueline Arnaud, « Exil, Errance, Voyage (…) » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 64.

[18] Nous traduisons la version originale en français : « Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island (…) », in Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd.1883), Londres, 1994, p. 224.

III.1.2 L'épreuve de la différence

a. La marginalisation des êtres

Pour sa part, le champ littéraire indianocéanique manifeste, à partir des années 1930, un foisonnement d'écrits francophones ayant pour toile de fond les propriétés sucrières dirigées par la communauté blanche autour desquelles gravitent les camps indiens. Ces ouvrages de l'entre-deux-guerres[19] sont aussi ceux qui ont été rédigés pendant l'occupation britannique sur le sol mauricien, et ils font donc ressortir le sentiment d'exil des écrivains francophones tels qu'Arthur Martial et Clément Charoux, n'appartenant finalement ni à cette occidentalisation française qu'ils défendent farouchement ni à cette créolité mauricienne qu'ils revendiquent pourtant. Dans un élan de fraternité créole, Martial dédie *La poupée de chair*[20], sous-titré « Récit de l'île Maurice », à Marius et Ary Leblond, ses homologues réunionnais, dans l'intention de montrer les sociétés insulaires « dans leur complexité multiple et leur intimité[21] » mais aussi, selon l'analyse de Vinesh Y. Hookoomsing[22], « pour bien marquer le lointain lieu d'exil par rapport au lieu de publication »[23]. Quant à *Ameenah*[24], Clément Charoux définit dès le départ son récit comme un « roman mauricien[25] ». Si le but de ces écrivains franco-mauriciens est de proposer une écriture « refusant les pièges de l'exotisme[26] », leurs personnages toutefois n'en demeurent pas moins exotiques les uns pour les autres, manifestant d'emblée de réelles différences menant à une certaine forme d'exclusion.

---

[19] Jean-Louis Joubert, *Histoire littéraire de la francophonie. Littératures de l'océan Indien*, EDICEF /AUPELF, Paris, 1991, p. 126.

[20] Arthur Martial, *La poupée de chair*, éditions Finnegans, coll « Alma » (1ère éd.1931), île Maurice, 2002.

[21] Jean-Louis Joubert, *Histoire littéraire de la francophonie. Littératures de l'océan Indien*, op.cit., p. 127.

[22] Vinesh Y. Hookoomsing, « Les romans de la plantation » in *Francofonia*, « La littérature mauricienne de langue française », Éditions Olschki, Italie, 2005, p. 47.

[23] En l'occurrrence, *La poupée de chair*, après avoir été une première fois publiée à Maurice, venait d'être également publiée en France aux Éditions Figuière, Paris, 1933.

[24] Clément Charoux, *Ameenah*, The General Printing & Stationery CV. LTD, Port-Louis, 1935.

[25] Sur la première de couverture du roman.

[26] Jean-Louis Joubert, *Histoire littéraire de la francophonie. Littératures de l'océan Indie*n, op.cit., p. 127.

Dans *La poupée de chair*, elles sont tout d'abord géographiques car Liloa vient du camp et Jean Mariette appartient à la propriété sucrière : « - D'où viens-tu ? (…) - Du camp[27] ». Cette rencontre symbolise clairement la possibilité d'une union entre l'Orient et l'Occident mais elle n'aura malheureusement pas de suite. Bien qu'étant nés sur la même terre, Liloa et Mariette n'ont rien en commun. La jeune fille est même plus attirée par l'Inde que par cette île où elle est née et a grandi. Mariette de son côté demeure un Occidental dans l'âme malgré sa fascination pour les charmes exotiques du camp indien. Un fait est mis en avant par ses semblables : les Indiens et leurs coutumes immorales n'appartiendront jamais au monde des Blancs. Ayant compris cela, Liloa retourne finalement parmi les siens. Martial montre donc un exil interne confrontant les personnages à la pluralité des origines sans que jamais leur insularité commune n'intervienne pour les unir. Un sentiment d'exclusion perpétuelle habitait sans doute l'auteur lui-même, comme le souligne Savinien Mérédac dans sa préface :

> - Est-il vrai que nous retournons en Inde ? (…) Il disait qu'une fois morts nous retournons au pays (…) Fatma dis-moi est-ce que c'est loin le pays ? (…)
>
> - Oui, le Camp, l'Inde en miniature, un cloaque aux yeux des Occidentaux comme toi et moi (…) – Mais « ça » Mariette c'est la dépravation (…) Liloa franchit le seuil vers lequel tout à l'heure elle avait craché…[28]

Arthur Martial, *La poupée de chair*, 1933.

> Exilé, Martial l'est de naissance, comme nous tous, Mauriciens. Car pour nous, la prise de l'île de France par les Anglais (…) reste, après un siècle et quart, un glorieux malheur, un accident[29].

Savinien Mérédac, « Préface » in *La poupée de chair*, 1933.

C'est une représentation interne de l'exil avec laquelle Charoux tente de rompre dans son roman, *Ameenah*[30] en revenant vers un schéma beaucoup plus classique. Certes, l'Orient et l'Occident se croisent mais, telle une formule scientifique entre les mains du chimiste Delettre, la stabilité de leur fusion ne peut s'accomplir qu'au-delà des frontières insulaires. Nous assistons plus précisément à deux niveaux d'exil dans le roman. Il est tout d'abord interne car

[27] Arthur Martial, *La poupée de chair*, éditions Finnegans, coll « Alma » (1ère éd.1931), île Maurice, 2002, p. 16.

[28] Ibid., pp. 29, 33, 99-100, 150.

[29] Savinien Mérédac, « Préface » in Arthur Martial, *La poupée de chair*, Éditions Figuière, Paris, 1933, p. 7.

[30] Clément Charoux, op.cit.

il se situe sur l'île elle-même, représenté par Ameenah qui n'a rien d'une insulaire. Telle Liloa (*La poupée de chair*[31]), elle est profondément indienne et hindoue, même si son « prénom musulman sonne faux tout le long du roman[32] ». Puis, elle quitte le camp pour subir le processus colonial d'occidentalisation la menant au second niveau d'exil, se voulant définitif, en France. Autour d'Ameenah pivote le personnage de Frédéric Delettre, habité par un sentiment d'exil permanent. Il est incompris parmi les siens et, à l'instar de nombreux personnages de la littérature coloniale, le départ devient son seul espoir. Toutefois, Charoux se détache légèrement du schéma actantiel colonial en montrant l'impossibilité de l'exil. Au contraire de Vendredi suivant docilement son maître (*Robinson Crusoé*[33]), Ameenah rejette définitivement toutes formes d'occidentalisation et retourne vers ses origines orientales. L'échec de cette relation représente en quelque sorte cette île Maurice échappant aux Franco-Mauriciens eux-mêmes. Administrés par les Anglais depuis 1810[34], ces Franco-Mauriciens ont du mal à trouver leurs repères ou encore à s'imposer sur les nouveaux subalternes que sont les immigrants indiens. Ils sont habités par un profond sentiment d'exil, si ce n'est de *no man's land*, dans lequel la lointaine Europe idéalisée s'oppose au pays natal qui, au bout du compte, n'en est pas un :

> - Eux et nous ? Deux traditions qui se côtoient (…) cette Inde, si proche qu'il vit parmi elle, et qui demeure si peu connue ! (…) Ameenah (…) le front marqué du signe (…) La jupe indienne aux multiples volants, le *horni* abritant la tête et les épaules (…) l'Indienne s'initiait à la vie occidentale (…) Le destin se vengeait qu'il avait cru dompter (…) on s'en irait tous les deux vers des pays accueillants où les gens ont le droit de bâtir leur vie suivant leur rêve (…) Il évoquait Paris bruyant et Paris paisible, sa rumeur laborieuse et le grelot de son rire (…) Paris, le splendide, l'enjôleur, l'unique (…) Il disait l'éveil virginal du printemps, l'alanguissement de la Seine sous les marronniers estivaux, la rouille mélancolique des automnes, le miracle de l'hiver tout blanc (…) la grande France (…).[35]

[31] Arthur Martial, op.cit.

[32] Vinesh Hookoomsing, in *Francofonia*, « La littérature mauricienne de langue française », op.cit., p. 49.

[33] Daniel Defoë, op.cit.

[34] En 1810, les Français perdirent la bataille de Grand Port contre les Anglais qui leur ravirent l'île de France.

[35] Clément Charoux, op.cit., pp. 18, 218, 226-227, 250.

Les productions littéraires postérieures renoueront beaucoup plus avec la modalité du roman d'aventure, notamment *Les Tortues*[36], *Le chercheur d'or*[37] et *Voyage à Rodrigues*[38] dont les auteurs sont eux-mêmes soit exilés (Loys Masson) soit habités par un sentiment d'exil de par leurs origines franco-mauriciennes (Jean-Marie G. Le Clézio). Cependant, *À l'autre bout de moi*[39] de Marie-Thérèse Humbert, publié entre ces deux temps d'écriture (celui de Masson et celui de Le Clézio) rompra les attaches avec la littérature coloniale et se positionnera même en précurseur de la littérature mauricienne de seconde génération. L'exil abordé s'éloigne désormais des plantations, il n'est plus lié aux aventures marines mais se présente comme un corollaire du communautarisme. Certes, Martial (*La poupée de chair*) et Charoux (*Ameenah*) avaient abordé l'incompatibilité des cultures au sein d'un multiculturalisme émergent, mais Humbert montre quant à elle l'impossibilité du vivre ensemble sur une île aussi multiculturelle que « figée dans ses divisions [et] ses exclusions[40]». En effet, Les Blancs marginalisent les mulâtres qui à leur tour excluent les créoles descendants d'esclaves et les Indo-Mauriciens descendants de travailleurs coolies. L'exil se trouve bel et bien au cœur de la société mauricienne elle-même car les rares unions intercommunautaires, comme le montrent les relations Nadège/Gopaul puis Anne/Gopaul, ne peuvent s'épanouir qu'à l'extérieur du pays. Cela dit, Humbert se démarque encore des écrivains coloniaux en montrant un éventuel retour dans l'île susceptible d'affronter les préjugés ségrégationnistes pour tenter une pacification communautaire, réalisable uniquement à « l'autre bout d'une gémellité qui peut dire la pluralité du sang, la conjonction et la dissemblance des cultures[41]». De plus, le retour suivant l'exil symboliserait aussi une fusion entre le passé et le présent, manifestée par ce cri existentiel contre l'ignorance dans laquelle baignent tant les Mauriciens que La France, patrie spirituelle ayant tout oublié de cette petite île jadis colonisée[42]. Cet état d'esprit est sans doute propre à l'auteure elle-même dont l'imaginaire est hanté par son île natale qu'elle quitte

[36] Loys Masson, *Les Tortues*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1956.

[37] Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Éditions Gallimard, Paris, 1985.

[38] Jean-Marie G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Éditions Gallimard, Paris, 1986.

[39] Marie-Thérèse Humbert, *À l'autre bout de moi*, Éditions Stock, Paris, 1979.

[40] Martine Mathieu-Job, « La littérature dans l'exil », in *Littératures francophones. Afrique noire, océan Indien* Éditions Belin, Paris, 1998, p. 183.

[41] Jean-Louis Joubert, *Histoire littéraire de la francophonie. Littératures de l'océan Indien*, EDICEF, Paris, 1991, p. 182.

[42] Analyse faite par Françoise Lionnet, in *Autobiographical Voices, Race, Gender, Self-Portraiture*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1989, p. 209.

définitivement en 1968, année où Maurice accède à l'indépendance et connaît l'exode des communautés anti-indépendantistes :

> On pouvait être sot, mauvais, mal lêché, qu'importait pourvu qu'on fût blanc ! Depuis longtemps nous savions aussi par déduction que nous, on n'avait pas cet honneur-là ; on appartenait en effet au groupe des « gens de couleur » (…) Quand ils parlaient des Noirs ou des Indiens, ils pinçaient la bouche avec mépris, par rapport à eux, nous on était des gens bien (…) je veux rentrer, le plus tôt sera le mieux (…) je suis prête (…) je n'ai plus besoin de cet univers (…) où nous avons d'abord voulu nous réfugier (….) c'est une prison close sur la vie (…) désormais je sais que je peux vivre dans leur splendeur. [43]

Si l'exil interne demeure une thématique itérative dans la littérature indianocéanique de la seconde génération, il diffère pourtant de sa représentation coloniale et de celle des premiers ouvrages francophones contemporains de l'océan Indien. Nous ne relevons plus aucune forme d'aventure ou de retour possible, ni même voulu, vers les origines, mais nous notons en revanche un lien intime avec la mort. Dans l'imaginaire romanesque d'Ananda Devi, auteure exilée hors de Maurice depuis 1989, la proscription au sein de l'île elle-même est fortement présente. Tout en écrivant dans le sillage de Marie-Thérèse Humbert, Devi pousse encore plus loin la réflexion sur les préjugés raciaux en montrant l'existence d'un « exil (…) qui peut aller jusqu'à l'aliénation[44] ». Dans son écriture, les amoureux bannis sur le sol insulaire ne fuient pas nécessairement pour exister mais ils témoignent de la grande hypocrisie qu'est la revendication de Mauricianité, illusoire malgré les années de multiculturalisme. Dans le roman *Pagli*[45] notamment, Daya et Zil vivent dans une situation permanente d'exclusion interne détruisant même leur projet d'installation sur Agaléga. Qui plus est, Daya est physiquement exilée dans la crasse d'un vieux poulailler et Zil, vivant en marge de la société sur un thonier naviguant durant des mois, ne peut la sauver d'une mort inexorable. Pagli paie ainsi une union ostracisée, motif dont Devi se sert pour pointer du doigt une société embourbée dans ses traditions et fracturée par ses croyances :

---

[43] Marie-Thérèse Humbert, *A l'autre bout de moi*, Éditions Le Printemps (1ère éd. Stock, Paris, 1979), Vacoas, 2002, pp. 12, 22-23.

[44] Jacqueline Arnaud, « Exil, Errance, Voyage (…) » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 55.

[45] Ananda Devi, *Pagli*, Éditions Gallimard, Paris, 2001.

> La Pagli et Zil. L'entrave. La transgression (…) Le mauvais exemple. Il faut l'arrêter (…) ce rêve si beau (…) il faut maintenant ouvrir nos mains et le laisser partir (…) On m'a oubliée dans ma *kazot pul*. Je suis trempée, amaigrie, fatiguée (…) Je suis l'emmurée vivante (…) Ceux qui comme toi sont enfermés dans cette cage rouillée et rongée de pourriture (…) Ils se sont regardés avec des yeux d'étrangers, même s'ils se connaissaient depuis toujours. Si froids, si distants (…) la race engendrait le nous qui engendrait le vous qui engendrait la haine.[46]

Elle renouvelle cette stratégie esthétique dans son roman *Ève de ses décombres*[47], faisant de l'exil interne une véritable « dystopie carcérale[48] ». Nous y rencontrons des personnages excisés de l'île elle-même, croupissant dans une stagnation perpétuelle, avec la mort comme seul exutoire. La notion de *no woman's land* est par ailleurs évoquée pour décrire Ève, jeune femme meurtrie et intrinsèquement marginalisée :

> Je ne suis pas pareille aux autres. Je n'appartiens pas à Troumarron (…) Je suis autre chose (…) Je suis un réfugié de naissance (…) à l'ombre jaune de ces immeubles (…) à leurs angles néfastes qui nous séparaient du monde (…) notre quartier (…) c'est le dernier retranchement. Ici, on se construit une identité par défaut : celle des non-appartenants (…) Nous étions à Troumarron comme des égarés, des réfugiés parmi les réfugiés. Vivre là en prétendant être ailleurs (…) Nous ne pouvons nous libérer que par la mort.[49]

Le roman postcolonial réunionnais peut lui aussi dénoncer des exclusions et sentiments d'exil intérieur. C'est sur une telle situation initiale que se fondent certains romans d'Axel Gauvin. Dans *Faims d'enfance*, par exemple, le jeune Soubaya, issu d'une communauté d'Indiens hindous venus dans l'île comme travailleurs engagés trois générations auparavant, se sent tout à fait étranger dans le village des Hauts peuplé majoritairement de Petits-Blancs où son père a voulu s'installer. Ses condisciples s'ingénient à le marginaliser et à l'humilier. Lorsqu'il tombe amoureux de Lina, il croit impossible que cet amour soit payé de retour tant le sentiment de différence entre lui et une Petite-Blanche lui paraît insurmontable. Les préjugés et interdits, d'ailleurs partagés aussi bien au sein de la famille malabaraise qu'au sein de la communauté blanche, finissent cependant par être vaincus de façon audacieuse par les deux jeunes-gens. C'est là une différence foncière avec les romans d'Ananda Devi. Cette fin prometteuse

---

[46] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., pp. 59, 106, 125, 128, 130, 147, 149.

[47] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.

[48] Françoise Sylvos, « L'espace insulaire dans *Les châtiments* » in *L'insularité*, Centre de Recherches sur les littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, 2005, p. 345.

[49] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, op.cit., pp. 13, 17, 21, 55, 63.

(comme celle de *L'Aimé*[50] qui présente un schéma narratif assez proche) laisse augurer une marche vers plus de cohésion sociale et culturelle dans cette île indianocéanique :

> Si maman était encore là, jamais, au grand jamais, elle n'aurait laissé faire ça, et d'abord nous ne serions pas ici dans ce diable bouillli de pays du bout du monde, et je ne serais pas, seul Noir parmi les Blancs, mouche-charbon tombée dans le lait, comme ils disent…Après tout, elle n'a peut-être pas du tout envie de croiser ses yeux avec ceux d'un garçon, noir de surcroît et malabar pour achever ![51]

C'est toutefois la vision dévidienne qui est partagée par l'auteure mauricienne Nathacha Appanah, également exilée depuis 1998. Son roman *Blue Bay Palace*[52] souligne en effet les clivages sociaux menant à des micro-exils intimement liés à la mort. Maya, la protagoniste, voit déjà le jour en situation d'exil car ses parents fuient les préjugés de leur village pour s'installer dans le sud de l'île. Exilée, elle l'est également à cause de ses origines modestes, car elle n'est pas née dans la bonne caste et ne peut espérer un mariage heureux avec Dave, né dans une caste supérieure. Ce roman illustre bien la déchéance d'une jeune femme exclue de tout, et le meurtre qu'elle commet à la fin est aussi une mort en soi car il confirme et scelle son statut d'exilée radicale. À l'instar de Devi (*Pagli, Ève de ses décombres*), Appanah montre avec force ce personnage banni dans un microcosme clos faisant de « l'exil un recul d'où on ne revient pas[53] » :

> (…) je sais qu'ils sont partis comme des voleurs de ce village parce que ma grand-mère, lassée d'attendre des petits-enfants, voulait que mon père prenne une autre épouse… (…) Ah, la malbar de Blue Bay ! Pensait-elle se faire épouser ? Et par lui, fils de brahmane ![54]

D'autre part, nous notons un lien étroit entre l'exil interne et le fantastique dans cette littérature indianocéanique de seconde génération. La monstruosité de ceux qui sont mis à l'écart par la société insulaire est accentuée, tout en suscitant une certaine forme d'empathie chez le lecteur. Dans *La vie de Joséphin le fou*[55], roman au titre allusif (tout comme *Pagli*[56]), nous voyons un

---

[50] Axel Gauvin, *L'Aimé*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

[51] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, pp. 12, 52.

[52] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.

[53] Daniel Bougnoux, « L'exil mode d'emploi (…) » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 38.

[54] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, op.cit., pp. 16, 32.

[55] Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, Éditions Gallimard, Paris, 2003.

[56] Rappelons que « Pagli » signifie « Folle » en bojhpuri et en créole mauricien.

personnage distinct qui s'exile au sein d'une caverne marine représentant une échappatoire microcosmique entre terre et eau. Jouant sur les mots, Devi définit même la mer comme étant la véritable mère de Joséphin car elle l'accueille et le berce, au contraire de sa génitrice. Une fois de plus, il est question d'un personnage incompris, vivant l'exclusion parmi les hommes et les enfants qui le considèrent comme « un fouka[57] qu'il faut rayer des souvenirs[58] ». Malgré lui, Joséphin est donc poussé à tuer les deux petites filles retenues prisonnières et à livrer le peu d'humanité qui lui reste aux anguilles en espérant trouver dans la mort une réelle délivrance car « (…) sans patrie et sans semblable, il est condamné à l'enfermement de la monstruosité [et] son altérité fait bien de lui où qu'il aille, un monstrueux étranger pour qui l'ensemble de la terre devient (…) terre d'exil[59]». Ainsi, le monstre exilé connaît une fin inexorablement dramatique, au contraire de sa projection coloniale (Caliban) délivrée par un maître bienveillant (*La Tempête*[60]). Cette image tératologique se retrouve dans *Moi, l'interdite*[61], au titre tout aussi évocateur. La première de couverture de cet ouvrage paru aux éditions Dapper, illustrée par Alexis Lemoine, montre d'emblée une créature exclue et désespérée de par la posture représentée[62]. Tout comme Joséphin, sa différence physique fait d'elle une réelle paria. Dans la même lignée, nous pouvons mentionner la difformité de Noëlla faisant d'elle une marginale et la victime d'un viol collectif aboutissant à une éradication meurtrière au sein de la communauté insulaire. La monstruosité est bien source d'exil car comme souligné par Gwenhaël Ponnau, « (…) le monstre est condamné au mal en raison même des préjugés indéracinables des sens : (…) son exil passe d'abord par cette intolérance des regards. Il est celui qui offense la vue : l'être qui n'est pas semblable aux autres et qui par là même est condamné à être poursuivi par les effets tragiques de cette insupportable différence[63]. » À un moment donné, l'exil de la créature (*Moi, l'interdite*) se transforme même en errance où elle ne rencontre aucun point d'ancrage. Elle survit dans ce que Devi appelle « l'entre-monde[64] », espace faisant écho à la caverne marine de Joséphin et, à l'instar de ce

[57] Mot d'hindi désignant un fou.

[58]Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, op.cit., p. 40.

[59] G. Ponnau, « Une image tératologique de l'exilé (…) » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 49.

[60] William Shakespeare, *La Tempête*, op.cit.

[61] Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, Éditions Dapper, Paris, 2000.

[62] Voir infra.

[63] G. Ponnau, « Une image tératologique de l'exilé (…) », op.cit., p. 48.

[64] Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, op.cit.

dernier, elle aussi trouve la mort en se rapprochant des hommes : La nature fatale du monstre exilé est ainsi confirmée dans l'esthétique des écrivains mauriciens de seconde génération :

> La mer m'a accueilli (…) sans poser de questions (…) que des sons (…) qui vous (…) endorment et vous cicatrisent et vous guérissent (…) j'ai pas l'odeur des hommes (…) je sens le goémon et le poisson (…) J'avais trouvé un passage pour sortir du monde[65].

Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, 2003.

> La fille écartée, qui était une erreur, un accident, une perversité du destin (…) bec-de-lièvre de ma naissance qui a fait de moi une interdite (…) ce monde qui tournait avec régularité sur son orbite n'était pas le mien (…) Oui, je partirai, oui, je m'effacerai (…)[66]

Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, 2000.

> Noëlla (…) était née sans jambes (…) a grandi en se traînant dans la poussière (…) *nu pu bez twa to pu gete* (…) *to kone kyete sa enne zom* (…) *twa to enn la mwatye fam* (…)[67].

Ananda Devi, *Soupir*, 2002.

Un véritable parallélisme s'établit avec le roman *Za*[68] de Raharimanana vivant lui–même en situation d'exil depuis 1989. Dans ce récit, l'écrivain malgache met en scène l'absurdité d'être tout simplement dans un monde où l'on n'existe plus. Za est certes un personnage monstrueux par moment et incontestablement fantastique car il flotte perpétuellement dans cet « entre-monde » décrit par Devi. C'est un personnage banni de son île en tant que mortel mais aussi de l'au-delà en tant qu'esprit. La souffrance due à sa marginalisation involontaire montre bien son déracinement car « l'exil volontaire ne débouche jamais sur l'errance [mais] montre le narrateur bien enraciné (…)[69] ». Za ne trouve ses marques nulle part, ne reconnaît plus son pays gangréné par la corruption et la violence ; la trame du récit montre cet égarement de l'être dans une société « de fantoches incrustés[70] ». Chez Raharimanana, le personnage exilé dépasse en quelque sorte le stade du *no man's land* pour rejoindre celui du *no man's world*.

---

[65] Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, op.cit., pp. 12, 20-21.

[66] Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, op.cit., pp. 34, 114-115, 117, 121.

[67] Nous traduisons en français la citation créole originale in Ananda Devi, *Soupir*, op.cit., p. 215 : « (…) on te fera la peau, tu verras (…) tu sais ce que c'est un homme (…) toi, tu n'es qu'une moitié de femme (…) ».

[68] Raharimanana, *Za*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2008.

[69] Jacqueline Arnaud, « Exil, Errance, Voyage (…) » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 65.

[70] Daniel Bougnoux, « L'exil mode d'emploi » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 35.

> Za voit bien qu'ici-bas, Za n'a plus rien à faire (…) Za dans les abysses ne déprime même pas mon âme (…) Za ne bouze plus dans mon cœur. Za ne me tumulte plus dans l'ire des zens inécoutés.[71]

L'exil, tel que représenté par les écrivains indianocéaniques de seconde génération, est en fin de compte une construction antithétique délibérée de celle qui prévalait auparavant. Antithétique parce qu'au sens strict du terme, l'exil renvoie à la contrainte, voire à l'enfermement[72]. Or, quand il est vécu de façon interne, dans un au-delà de la souffrance, il peut devenir un symbole de libération pour ces personnages situés « aux antipodes des représentations exotiques de l'île tropicale[73] ». Bien qu'ils évoluent dans des sentiments aussi contradictoires qu'indécis, ils sont néanmoins libres d'agir (*Faims d'enfance*[74], *Pagli*[75], *Blue Bay Palace*[76], *La vie de Joséphin le fou*[77], *Moi, l'interdite*[78], *Za*[79]). Tout en étant souvent funeste, leur exil se positionne comme une revendication existentielle manifestée à travers leur choix de survivre, d'errer et/ou de mourir. Ainsi, leur libre arbitre est nettement démontré. Cette analyse peut être confortée par les observations de Jean Sgard soulignant que « l'expérience de l'exil est (…) dynamique et contradictoire ; elle entretient un va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, entre le passé et le futur, entre la nostalgie et l'espérance, entre l'exclusion et l'inclusion, entre le moi et les autres. De là vient (…) son rôle éminent dans la création littéraire[80]».

[71] Raharimanana, *Za*, op.cit., p. 17.

[72] Définition du dictionnaire de l'Académie française, 1986.

[73] Martine Mathieu-Job, « L'imaginaire de l'île dans l'œuvre romanesque de Loys Masson », in *L'Insularité*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, 2005, p. 35.

[74] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, op.cit.

[75] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit.

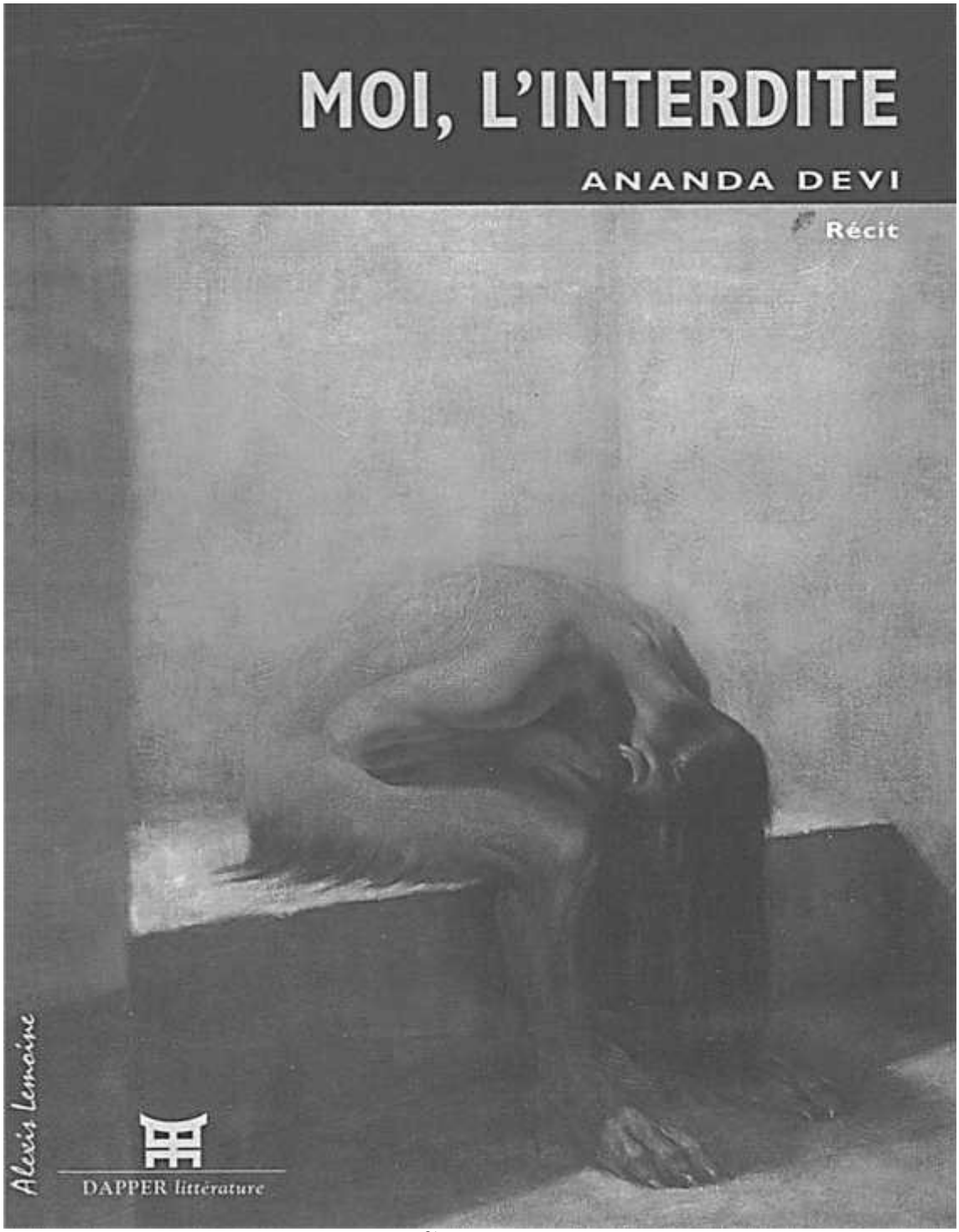
[76] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, op.cit.

[77] Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, op.cit.

[78] Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, op.cit.

[79] Raharimanana, *Za*, op.cit.

[80] Jean Sgard, « Conclusions » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 293.



Première de couverture de *Moi, l'interdite*[81] aux éditions Dapper – Alexis Lemoine (Illustration).

[81] Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, op.cit.

b. Glissement métaphorique

La littérature indianocéanique de première génération propose déjà une représentation figurée de l'exil. Nous pensons plus précisément à sa portée onirique dans l'esthétique de Loys Masson, lui-même exilé en France jusqu'à sa mort en 1969. L'espoir du retour d'un père idéalisé dans *Le Notaire des Noirs*[82] devient la raison d'être du petit André se marginalisant dans un attentisme intérieur exalté par la proximité de la mer et les récits fantastiques du capitaine Bruckner. André est au fait un personnage imperméable, vivant l'exil dans sa dimension psychologique représentant certes de « (…) belles échappées (…) dans le rêve (…) [mais révélant] aussi une facette de désespoir ou de désillusion vis-à-vis du réel[83]. » :

> (…) mon père (…) sera bientôt de retour, je le sais. Tous les jours je l'attends. Tous les soirs avant de m'endormir, je me dis qu'il sera peut-être près de mon lit quand je me réveillerai (…) L'enfant ne le quittait pas des yeux (…) Bruckner n'était-il pas le trait d'union entre lui et son père exilé ?[84]

Outre le fait de montrer le complexe d'infériorité des mulâtres aboutissant à une marginalisation psychologique dans son roman prodromique, *À l'autre bout de moi*[85], Marie-Thérèse Humbert propose elle aussi une écriture onirique de l'exil intérieur dans *Les désancrés*[86]. Le titre est bien évidemment très suggestif et délibéré car elle néologise le verbe « désancrer » en substantif. Elle maintient ainsi une isotopie à la fois marine et insulaire où nous rencontrons des personnages sans port d'attache pour se construire ou se ressourcer. Ce sont des êtres physiquement, mais surtout intérieurement exilés sur une île nommée Vésania, renvoyant bien évidemment à l'aliénation mentale qu'est la vésanie. Jane Harcourt en est la digne représentante à travers la recherche tant effrénée qu'onirique de son époux volatilisé. Cette quête se traduit par d'incessants déménagements au sein de l'île elle-même et au-delà. Nous pouvons même parler d'un désancrage physique indissociable du mental car, dès sa tendre enfance, Jane Harcourt vit en exil, loin de sa mère, « couverte de microbes[87] », et d'une

[82] Loys Masson, *Le Notaire des Noirs*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1961.

[83] Martine Mathieu-Job, « L'imaginaire de l'île dans l'œuvre romanesque de Loys Masson », op.cit., p. 26.

[84] Loys Masson, *Le Notaire des Noirs*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd. 1961), Rose-Hill, 1985, pp. 9, 12.

[85] Marie-Thérèse Humbert, *À l'autre bout de moi,* op.cit.

[86] Marie-Thérèse Humbert, *Les désancrés*, Éditions Gallimard, Paris, 2015.

[87]Marie-Thérèse Humbert, *Les désancrés*, op.cit., p. 23.

figure paternelle absconse. Elle tente par la suite d'extérioriser son profond malaise, voire de l'exorciser, en épousant un homme noir et beaucoup plus âgé, puis en épousant un homme très jeune, devenu pour elle une véritable obsession. Avec son second mari et leur fils Vincent, également marginalisé, Jane veut fonder une famille unie, mais Guillaume Harcourt est un être insaisissable, égaré dans un labyrinthe intérieur. Dans ce roman, Humbert présente donc un exil à la fois télescopique et déterministe où l'état d'esprit de l'un influe naturellement sur celui de l'autre. Cette errance intérieure montrant une fuite perpétuelle de la réalité ; nous la retrouvons chez les personnages fragmentés de Loys Masson. Tel André attendant un père chimérique (*Le Notaire des Noirs*[88]), Jane Harcourt qui peut aussi rappeler un personnage comme celui de la mère tentant vainement de retenir les eaux du Pacifique en construisant un barrage (*Un barrage contre le Pacifique*[89]), vit elle aussi dans ce déni de la réalité en changeant constamment d'endroits et en s'entourant de miroirs qui entretiennent sa vision factice du monde :

> (…) elle venait d'apprendre d'un détective privé que son mari, disparu (…) se trouvait là-bas (…) notre vie n'avait été qu'une errance à la poursuite de cet homme (…) nous irions d'un lieu à l'autre, revenant même parfois dans les mêmes villes (…) le père (…) qui la dédaignait (…) fuyait son regard, et (…), la rejetait, elle, la petite (…) Mon père était (…) l'homme de l'ailleurs – autant dire de nulle part. Il m'arrivait même (…) de douter de son existence (…) cette quête continuelle, s'effaçant l'un l'autre, déteignant l'un sur l'autre… (…) elle avait basculé dans le vide. Complètement basculé. Sa vie s'était immobilisée dans cette marche incessante (…) elle commençait à réclamer que des miroirs fussent posés en face de toutes les ouvertures de la ferme sur le dehors.[90]

Cet exil psychologique s'affirme avec force dans la littérature indianocéanique de seconde génération ; il est sans conteste particulièrement accentué dans l'œuvre d'Ananda Devi. Dans *Rue la Poudrière*[91], elle présente un personnage dont la vie est un « long monologue intérieur[92] » comme le précise Vicram Ramharai. Paule évolue dans une sorte de pôle mental à travers lequel elle livre un récit de conscience. Elle a l'impression d'être en exil depuis la

[88] Loys Masson, *Le Notaire des Noirs*, op.cit.

[89] Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Éditions Gallimard, Paris, 1950.

[90] Marie-Thérèse Humbert, *Les désancrés*, op.cit., pp. 64, 111, 181, 212, 235.

[91] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, Nouvelles éditions africaines, Abidjan, 1988.

[92] Vicram Ramharai, « Introduction » in Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, Éditions Le Printemps, Vacoas, 1997.

naissance car elle n'est rien d'autre qu'« une voix à l'intérieur[93] » d'une famille qui n'en est pas une. Ce sentiment se pérennise dans la prostitution, arrimant son exil intérieur de manière définitive. Elle y connaît l'errance de la solitude pour ensuite ne plus exister ni pour les autres ni pour elle-même**.** Devi fait donc de la prostitution un symbole d'exil désagrégeant l'être peu à peu. Le portrait d'une proscription à la fois mentale et destructrice est réitéré dans le roman *Pagli*. À l'instar de Paule (*Rue la Poudrière*), nous y rencontrons un personnage focal marqué par le sceau de l'exil depuis la naissance. L'auteure renoue même avec l'exil bienheureux de la littérature coloniale à travers son avatar psychologique représenté par 'Zil' – 'Gilles' dont la phonétique et la graphie créoles renvoient au substantif « île ». L'homme symbolise un souffle neuf, voire une nouvelle *Promise Land*[94] insulaire pour Daya jusqu'alors emmurée dans ses tourments. Toutefois, la parenthèse du bonheur est de courte durée car Daya se consume dans la haine vindicative de son exil intérieur, et son inexistence est présentée comme un corollaire de l'aliénation mentale. Nous rejoignons finalement la définition proposée par Naipaul sur l'exil, consistant notamment en une non-représentation de soi dans le monde[95]. Ce schéma est tout aussi présent dans *Ève de ses décombres* décrivant l'inanité d'un personnage marginalisé dans son corps au point de ne plus avoir de consistance. Chez Devi, il est surtout question de décrire l'exil psychologique de personnages insaisissables afin de montrer comment il débouche « sur la prise de conscience que l'homme n'a pas de lieu en ce monde, que son seul lieu est l'écriture, où retrouver ses racines et recréer son identité[96]. »

> (…) le vide immense vous attend, la solitude à l'intérieur de vous qui s'amplifie (…) au fond de votre conscience (…) Je suis un fantôme qui erre (…) Je me suis perdue (…) La lente destruction (…) de l'individu amenuisé jusqu'au point de non-existence.[97]
>
> Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, 1988.

[93] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, op.cit., p. 73.

[94] Terre Promise.

[95] Nous traduisons en français l'expression originale de Rob Nixon : « Naipaul has defined exile as ' one's lack of representation in the world (…)' », Rob Nixon, « London Calling V.S. Naipaul and the License of Exile » in *South Atlantic Quarterly 87*, no. i, Winter 1988, p. 9.

[96] Jacqueline Arnaud, « Exil, Errance, Voyage (…) » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 67.

[97] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, op.cit., pp. 158, 189, 193.

> Zil cela me suffit (…) Que tu sois continent ou pays ou île, tu as le nom de la terre qui est en toi (…) Cette chose qui m'espace sous ma peau, qui la détend et la respire et y glisse de l'intérieur, c'est toi, Zil. (…) Je suis (…) incarcérée en moi-même (…) Je ne me reconnais plus en cette (…) envie de détruire (…) Il n'y a pas de retour possible[98].

Ananda Devi, *Pagli*, 2001.

> En réalité, je suis morte. En réalité, j'ai disparu (…) Je ne suis rien. Un accident de parcours. Une chose gaspillée[99].

Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, 2006.

Un exil allégorique est par ailleurs présent également dans le roman *Faims d'enfance*[100], tel que dépeint dans le journal intime d'un narrateur homodiégétique[101]. Dans ce roman, la nourriture est certes source de coalition culturelle à un moment donné mais elle est d'abord largement présentée comme un facteur discriminant aboutissant à l'exil intérieur du protagoniste, Soubaya. Elle creuse et exacerbe la différence entre les ethnies représentées ici par un échantillon de petits Réunionnais affamés. Néanmoins, Soubaya ne cède ni devant la faim ni devant les pressions tyranniques qu'il subit à l'école. Il reste fidèle à ses croyances religieuses dans lesquelles le confortent finalement les paroles de son père, un homme digne et honnête. Nous pouvons même observer un contraste ici entre ces personnages intérieurement exilés par un refus d'acculturation et le personnage de Vendredi qui s'assimile au colon en changeant son mode alimentaire (*Robinson Crusoé*[102]). Le roman réunionnais met aussi en scène un personnage hérité de la littérature coloniale en la personne de la directrice qui s'acculture en adoptant les mœurs alimentaires et l'accent des Français métropolitains. En rentrant au pays, elle vit en effet un double exil intérieur car elle confirme son reniement culturel en voulant extirper ses élèves de ce qu'elle considère comme leur obscurantisme intellectuel ; elle devient de ce fait le parfait avatar du colon. C'est là un système éducatif que condamne assurément Gauvin car l'acculturation liée à l'alimentation ici est en elle-même

[98]Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., pp. 38, 79, 147, 150.

[99] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, op.cit., pp. 109-110.

[100] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

[101] Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

[102] Daniel Defoë, op.cit.

une agression menant forcément tout individu à un exil psychologique débouchant sur un « mal-être identitaire[103] ». De plus, dans la conception d'Axel Gauvin, comme le souligne Martine Mathieu-Job, « la nourriture peut mettre au jour des différences entre individus et cultures, mais ces différences ne devraient pas conduire à la défiance ni encore moins à la haine[104]. » Ce sujet par ailleurs s'avère toujours d'actualité quoique transposé en France métropolitaine où les débats passionnels autour du porc dans les cantines scolaires soulèvent les mêmes questions corrélatives sur la culture et l'identité :

> – Eh oh, le Malabar, Tu manges pas ? (…) Retourne donc en Inde, Malabar-langouti ! Je t'en ferai avaler, moi, du bœuf ! Et les cornes avec ! (…) La viande de bœuf, tu n'y toucheras jamais. Tu entends ! (…) Elle aussi, comme nous, mettait tout ensemble dans son assiette et mangeait dans le désordre (…) ça l'avait fait passer pour une sauvage en France (…) – J'en ai trop bavé moi-même pour laisser mes compatriotes croupir dans la misère (…) psychologique et morale ! (…) une chose est sûre, elle n'est pas « européenne » (…) d'où peut bien venir ce fort accent (…) qui caractérise pourtant les zorèys ? (…) – Madame, moin la fine manj lé mièn. – J'ai déjà mangé le mien ! corrige, sévère, Garde-Chiourme. Répète ![105]

La dimension psychique de l'exil est itérative dans des ouvrages enchevêtrant l'ici et l'ailleurs, tel *Exils*[106] de Gilbert Ahnee dont la pluralité titrologique est en elle-même porteuse de polysémie. Ce roman « nourri de souvenirs personnels[107] » montre un personnage focal vivant un sentiment pérenne d'exclusion. L'exil physique en France décrit par à-coups s'imprègne naturellement de nostalgie positive dans le récit car il procure au narrateur des amitiés solides qui élargissent sa culture ainsi qu'une liberté sexuelle jusqu'alors inconnue. Le véritable exil est donc vécu lors du retour à Maurice car non seulement le personnage n'est plus le même mais il se sent profondément différent des siens. Il se crée même un exil gustatif semblable à celui décrit dans *Faims d'enfance*[108], scindant ici l'entourage. « Le curry poule[109] » mitonné par la mère est mangé par complaisance non par envie car Jean ne veut pas froisser

[103] Martine Mathieu-Job, *Faims d'enfance (Étude critique)*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2014, p. 60.

[104] Ibid., p. 66.

[105] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, op.cit., pp. 12, 14, 47-48, 72-73, 170.

[106] Gilbert Ahnee, *Exils*, Centre de Recherche Indianocéanique, île de la Réunion, 1989.

[107] Martine Mathieu-Job, « La littérature dans l'exil » in *Littératures francophones, Afrique noire, Océan Indien*, op.cit., p. 183.

[108] Axel Gauvin, op.cit.

[109] Gilbert Ahnee, op.cit., p. 10.

l'imaginaire maternel en révélant qu'un plat relevé peut aussi être préparé ailleurs qu'à Maurice. Dans cet ouvrage, Ahnee fait le portrait d'un personnage enlisé dans une sorte de laisser-vivre car « rentré au pays (…) l'exil se prolonge sous sa forme intérieure[110] ». « L'île Maurice est subie[111] » et bien que Jean décide de se reconstruire à travers une paternité éventuelle, la relation qu'il engage avec sa femme n'en est pas vraiment une. Tous deux évoluent dans une *Terra nullius*[112] psychologique ayant pour frontière leurs divergences culturelles malgré une patrie commune. Une même binarité existentielle est reprise dans l'autobiographie *De l'île Maurice à l'exil*[113] montrant un personnage oscillant incessamment entre l'ici et l'ailleurs. Bien que l'exil se manifeste déjà à travers les nombreux déménagements de l'auteur pour être ensuite définitif en France, c'est sous sa forme intérieure qu'il se pérennise. Le récit présenté comme un pèlerinage met d'ailleurs en exergue cette marginalisation intime de l'exilé devenu un étranger parmi les siens. Il se définit lui-même comme une « espèce de freak hybride[114] » : le terme « freak » est certes le synonyme de « marginal » mais aussi de « monstrueux », renvoyant à tous ces personnages hors normes vivant à la fois un exil physique et psychologique (cf. *Pagli*, *La vie de Joséphin le fou*, *Moi, l'interdite*). Par conséquent, au-delà du *no man's land*, l'auteur profondément déraciné de ses origines fait surtout ressortir l'apatridie mentale et la perte identitaire qui s'ensuit. Pour Ng Tat Chung et de nombreux autres écrivains indianocéaniques, l'écriture-exutoire symbolise en définitive le terreau dans lequel ils peuvent tenter de reconstruire et d'« enraciner[115] » une identité perdue dans les méandres d'un exil intérieur :

> (…) l'exil ne faisait que commencer (…) Le retour se fait dans la solitude, d'autant plus qu'il n'est pas désiré mais dû : « (…) je mesurais déjà l'étendue de ma solitude (…) la conviction (…) que j'eus trahi quelque chose si je n'étais pas revenu (…) Convaincue qu'un tel manger n'était possible que sous ses tropiques (…) Je l'aurais trop déçue (…) si je lui avouais qu'à côté de la Tour Montparnasse (…) on trouvait (…) des piments antillais plus forts (…) que

[110] Jacqueline Arnaud, « Exil, Errance, Voyage (…) » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 56.

[111] Citation originale : « (…) je subissais l'île Maurice. » in Gilbert Ahnee, op.cit., p. 109.

[112] « Terre de personne » en latin.

[113] Guy Ng Tat Chung, *De l'île Maurice à l'exil*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2013.

[114] Ibid., Format Kindle, Empl. 27.

[115] Idée empruntée à Jacqueline Arnaud, « Exil, Errance Voyage (…) » in *Exil et Littérature*, op.cit., p. 59.

> nos piments Rodrigues (…) mon retour n'avait de sens que mesuré à l'aune (…) de la cuisine à l'eau, de l'exil imaginé (…) un no man's land où notre couple (…) traînait son exil[116].

Gilbert Ahnee, *Exils*, 1989.

> (…) dans un autre pays que le mien je ne serai jamais chez moi (…) un arbre transplanté survit à un climat qui n'est pas le sien (…)[117] (…) Quelle déconvenue déchirante (…) de constater (…) que le peuple (…) que ce miroir qui pourtant me renvoie ma propre image, ne me reconnaît plus[118] (…) je ne suis nulle part chez moi (…) dans mon île, dans ma propre ville je ne suis personne, je n'ai plus d'identité[119].

Guy Ng Tat Chung, *De l'île Maurice à l'exil*, 2013.

Chez Nathacha Appanah, nous assistons à une inversion de situation où l'exclusion psychologique du personnage s'inscrit sur le continent européen. Dans *La noce d'Anna*[120], le récit est présenté comme un soliloque intérieur montrant le besoin d'exister de la narratrice. Nous ne basculons pas nécessairement dans un exil nostalgique si ce n'est la mention d'un certain attachement affectif à un tee-shirt sur lequel est écrit « Allez Maurice[121] » ou de quelques souvenirs d'enfance là aussi narrés avec sarcasme. Il est avant tout question ici de la difficulté d'acceptation subie en situation d'exil et de la marginalisation intérieure engendrée. Ce que Sonia vit d'ailleurs avec Anna, sa propre fille née d'une aventure de jeunesse en Angleterre. Mère et fille ne se ressemblent pas : Sonia est extravertie et Anna introvertie, l'une aime les lettres et l'autre préfère les chiffres. La mère tente donc de se reconstruire à travers l'acculturation ; les origines insulaires sont occultées et le pays natal tabouisé. Cependant, si l'exil physique semble réussi, sa dimension intérieure l'est beaucoup moins. Sonia est fragmentée à cause de ses origines et cela malgré l'effort déployé pour les oublier ou s'en éloigner. Ces origines rattrapent toujours le personnage lors du retour sur l'île notamment

[116] Gilbert Ahnee, op.cit., pp. 8, 10, 139-140.

[117] Ibid., Format Kindle, Empl.15.

[118] Guy Ng Tat Chung, *De l'île Maurice à l'exil*, op.cit., Format Kindle, Empl. 21. .

[119]Guy Ng Tat Chung, *De l'île Maurice à l'exil*, op.cit., Format Kindle, Empls. 15, 21, 30, 45.

[120] Nathacha Appanah, *La noce d'Anna*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.

[121] Ibid., p. 30.

(*Exils*[122], *De l'île Maurice à l'exil*[123]) mais elles le font ici sur le continent même. L'exil intérieur est donc accentué car, malgré les années d'acculturation et d'assimilation, Sonia n'est qu'une étrangère aux yeux de l'autre. Le sens du mot « origines » est même remis en question dans le roman : Est-on toujours un exilé quand on vit plus longtemps ailleurs que dans son pays natal ? Peut-on renier ses origines sans être jugé ? Ainsi, Appanah confère une portée non seulement psychologique à l'exil mais également philosophique en faisant saillir les possibilités du libre arbitre. C'est une démarche qu'elle renouvelle dans son roman *En attendant demain*[124] confrontant deux personnages insulaires marginalisés en eux-mêmes. Pour Adèle, l'exil physique est indissociable de sa dimension intérieure car elle survit dans la clandestinité d'un *no woman's land* faisant d'elle une âme errante. À l'opposé se trouve Anita, une jeune femme diplômée, mariée à un Français et qui semble s'être bien intégrée dans la société française. Néanmoins, son exil est encore plus profond que celui d'Adèle car elle se remet sans cesse en question. En effet, malgré son acculturation a priori réussie, elle voit en sa différence épidermique une barrière perpétuelle car elle n'est jamais celle qu'on s'attend à voir. Son mal-être est également renforcé par cette impression de déranger l'autre dans sa culture en lui renvoyant l'image d'une assimilation parfaite. Même la rencontre avec Adèle, sa compatriote, ne l'extraie pas de son malaise intime mais révèle la nature irréversible de l'assimilation et la perpétuelle solitude qu'elle génère. Anita ne se sent chez elle ni dans son île ni en France car elle vit avant tout une « émigration intérieure[125] ». Elle a même l'impression d'être exilée d'Adam qui vit dans l'exotisme nostalgique de celle qu'il a connue avant son acculturation. Ainsi, *En attendant demain*[126] s'apparente au roman psychologique car il montre le chemin de croix qu'est la reconstruction de soi quand l'exil en lui-même n'est plus un écueil mais le sentiment indélébile d'exclusion qu'il laisse dans son sillage :

> Quand j'étais encore chez moi, là-bas, de l'autre côté de l'Afrique (…) Nous pensions que tous les enfants du monde étaient comme nous, sages (…) dans nos uniformes, mangeant et buvant avec cérémonie un lait qui nous donnait envie de vomir et un fruit sec qui écorchait le palais et cassait les dents (…) c'est le premier livre où je parle de l'île Maurice, là où je suis née (…) Anna me dit (…) que je ne parle jamais de 'là-bas' (…) Un lieu interdit (…) Je ne

[122] Gilbert Ahnee, op.cit.

[123] Guy Ng Tat Chung, op.cit.

[124] Nathacha Appanah, *En attendant demain*, Éditions Gallimard, Paris, 2015.

[125] Jean Sgard, « Conclusions » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 292.

[126] Nathacha Appanah, En *attendant demain*, op.cit.

> suis jamais rentrée en vingt-cinq ans (…) je ne suis jamais retournée à l'île Maurice. J'en ai souvent eu envie, je suis allée très près, à la Réunion par exemple (…) Devons-nous nous fermer au pays d'ici (…) rester dans le liquide amniotique du pays d'origine (…) parce que forcément, l'origine, ça a quelque chose de beau (…) renier vos racines (…) tout simplement le droit de dire merde à vos origines[127].

Nathacha Appanah, *La noce d'Anna*, 2005.

> Elle a trouvé un monde parallèle aux vivants (…) Un monde sans bruit (…) où tout peut disparaître du jour au lendemain. Un monde fait pour elle (...) Depuis son départ de l'île Maurice il y a presque dix ans, elle n'est rentrée qu'une fois (…) Elle était l'étrangère à la peau foncée (noire ? marron ? que dire ?) parmi des Blancs (…) ces étrangers qui sont allés au-delà de ce qu'on leur demande (…) qui n'ont pas une trace d'accent (…) se marient avec des locaux (…) savent goûter le vin (…) et ne supportent plus le piment (...) Où est passée sa femme aux cheveux longs, aux yeux brillants, aux grandes jupes colorées et au parfum de vanille ?[128]

Nathacha Appanah, *En attendant demain*, 2015.

De par ses différentes représentations et fonctions dans la littérature indianocéanique, la thématique de l'exil intérieur s'inscrit globalement dans la mouvance scripturale postcoloniale. Nous pensons notamment à tous ces personnages-avatars témoignant de l'exil psychologique vécu par les opprimés de la colonisation, puis par les exclus de sociétés composites cheminant difficilement sur le chemin de la créolisation. Pour comprendre le déracinement des êtres et leur besoin vital d'être acceptés, il peut sans doute être utile de l'avoir vécu ; mais, qu'on en ait une expérience effective ou non, les romans indianocéaniques nous aident à appréhender ce fait complexe dans l'intimité de la psychologie de personnages emblématiques. En essayant de suivre tous ces « désancrés » (dirons-nous pour reprendre le néologisme humbertien) dans les dédales de leur psychisme, nous nous enfonçons peu à peu dans un exil imaginaire insulaire matérialisé par les mots de l'écrivain lui-même voulant sans

[127] Nathacha Appanah, *La noce d'Anna*, op.cit., pp. 30, 42, 88, 132-133.

[128] Nathacha Appanah, *En attendant demain*, op.cit., p. 30-31, 47, 61, 87, 97-98.

doute montrer qu'il peut être « sécession, prise de distance, affirmation de soi[129] » et peut-être même « victoire sur toutes les formes de l'exil.[130] »

[129] Jean Sgard, « Conclusions » in *Exil et littérature*, op.cit., p. 299.

[130] Idem.

III.2 ENTRE FLUX ET REFLUX

III.2.1 L'imaginaire marin

Le lien intrinsèque unissant l'île à la mer est fortement accentué dans la littérature de l'ère coloniale. D'une part parce que concrètement, en ce temps-là, la mer est le seul élément qui permette les voyages et les explorations ; d'autre part parce qu'il renvoie imaginairement à l'ensemble des océans. Dans l'*Utopie* morienne, nous voyons que la terre continentale devient insulaire grâce au canal creusé par Utopus. C'est donc la mer qui confère à Utopie sa véritable nature en faisant d'elle un microcosme autonome ou « autre à tous égards[1] ». Comme le souligne Jean-Michel Racault, en tranchant l'isthme c'est le cordon ombilical reliant l'ancienne Abraxa et la terre ferme qui est coupé[2], mais en même temps il se recrée dans les eaux marines symbolisant ce liquide amniotique dans lequel baignent désormais les côtes utopiennes. L'oscillation de la mer vers l'île nouvelle s'apparente même à un bercement ici renforçant le portrait colonial de l'édénisme insulaire. Un mouvement marin également bénéfique car il apporte aux Utopiens de l'eau fraîche pour vivre :

> (…) Utopus (…) amena ainsi la mer tout autour du territoire (…) L'eau de la mer pénètre à un point situé à 30 kilomètres en amont, remplit entièrement le canal de l'Anyder et transporte l'eau de la rivière en amont[3].

Dans *La Tempête* de Shakespeare, la dichotomie île/mer est bien présente mais elle s'inclut cependant dans la trichotomie île/mer/tempête. La mer est incontestablement l'élément pivot car c'est grâce à elle qu'Ariel crée la tempête faisant à son tour chavirer le navire du roi sur l'île de Prospero. L'univers marin est donc fantastique, voire divinatoire car non seulement il commande les autres éléments mais il influe largement sur la destinée des hommes :

[1] Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions Pétra, Paris, 2010, p. 40.

[2] Ibid.

[3] Nous traduisons la version anglaise de Clarence H. Miller : « (…) Utopus (…) thus caused the sea to flow all around the land. (…) Seawater flows in to a point thirty miles upstream, filling the whole channel of the Anyder and driving the river water upstream. », Thomas More, *Utopie*, op.cit., pp. 53-56.

> Esprit, as-tu exécuté en tout point la tempête que je t'ai commandée ? (…) Tous (…) ont plongé dans l'eau salée écumante (…) Le vaisseau du roi se trouve en sûreté dans la crique profonde (…)[4]

Cette représentation trichotomique et fataliste est reprise dans le roman d'aventure *Robinson Crusoé*[5], la mer trace et scelle en quelque sorte le destin du protagoniste dès l'instant où il choisit de devenir marin en défiant l'autorité parentale. Au cours de ses voyages, Robinson essuie en effet plusieurs tempêtes quasiment prédestinées qui l'amènent graduellement vers l'île fatidique. La mer est même présentée comme une force mystique car non seulement Robinson est comparé au personnage de Jonas dans l'Ancien Testament[6] mais lors du naufrage, une vague ultime, comparable à une main divine, le projette sur le rivage faisant de lui un véritable Moïse insulaire. Ce mouvement tant aquatique que tellurique marque nettement le changement dans la vie de Robinson, sauvé des eaux, il accomplira son destin sur l'île en se rapprochant du Divin. En épargnant Robinson, la mer devient aussi une véritable alliée pour ce dernier car elle se transforme en mère nourricière. L'archétype de la mer-protectrice est donc repris ici car telle une mère, elle accompagne son protégé tout au long de son cheminement et c'est encore elle qui lui permet de quitter l'île à la fin :

> Le navire sortait à peine de l'Humber que le vent se mit à souffler et la mer à grossir terriblement (…) je n'arrivais pas à me délivrer des flots pour reprendre mon souffle jusqu'à ce que cette vague m'ayant transporté, ou plutôt porté très loin vers le rivage et s'étant calmée, se retira, et me laissa sur la terre ferme (…) j'ai attrapé un jeune dauphin (…), cependant j'attrapais fréquemment du poisson, autant que ça me disait d'en manger ; je les faisais sécher au soleil et les mangeais secs[7].

---

[4] Nous traduisons la version originale: « Hast thou, spirit, Perform'd to point the tempest that I bade thee? (…) All (…) Plunged in the foaming brine (…) Safely in harbour Is the king's ship; in the deep nook (…) », William Shakespeare, *La Tempête*, 1610-11, Acte I, Scène II.

[5] Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

[6] Ibid., p. 19.

[7] Nous traduisons la version originale : « The ship was no sooner gotten out of the Humber but the wind began to blow, and the sea to rise in a most frightful manner (…) I could not deliver myself from the waves so as to draw breath, till that wave having driven me, or rather carried me, a vast way on towards the shore and, having spent itself, went back, and left me upon the land (…) I caught a young dolphin (…), yet I frequently caught fish enough, as I much as I cared to eat ; all which I dried in the sun and ate them dry. » in Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd. 1719), Londres, 1994, pp. 12, 48, 86.

La figure de la mer-protectrice se double d'une projection terrifiante dans *L'Île au trésor*[8]. Elle y représente l'aventure par excellence car non seulement elle garde jalousement son trésor insulaire mais elle inspire la crainte jusqu'au bout, notamment chez Jim Hawkins qui ne parvient pas à l'apprivoiser comme le fait Crusoé (*Robinson Crusoé*[9]). De plus, l'image monstrueuse d'une mer perpétuellement en mouvement est délibérée chez Stevenson car elle permet d'entretenir une représentation à la fois exotique et fantastique dans l'imaginaire collectif :

> Je n'ai jamais vu la mer calme autour de l'Île au Trésor. Le soleil pouvait être flamboyant dans le ciel, l'atmosphère étouffante (…) il y avait toujours ces énormes rouleaux tout le long de la côte extérieure, se fracassant et se fracassant encore jour et nuit (…)[10]

Néanmoins, c'est dans la littérature coloniale préromantique et romantique que la mer s'affirme en tant que passerelle amovible entre l'île et le continent tout en nourrissant les sentiments de fatalité et de nostalgie, le désir d'évasion et la spiritualité chez les personnages. Nous le voyons dans *Paul et Virginie*[11] où le Port-Louis, mentionné à cinq reprises dès les douze premières pages du roman est clairement mis en exergue. Non seulement, il est un point nodal assurant le mouvement des navires mais il influence largement la vie des personnages. Ce sont bien ses eaux qui séparent le couple de la Tour pour toujours et plongent pour de bon Madame de la Tour dans sa vie insulaire. La mer joue aussi un rôle décisif dans le roman car elle emporte Virginie loin de son île et rehausse par là même son importance car c'est encore elle qui assure la communication entre la jeune fille et sa mère. Dans la même foulée, elle fait ressortir le canon de l'insulaire représenté par un Paul alangui, vivant au rythme des navires accostant l'île. Bernardin de Saint-Pierre l'utilise aussi comme un élément prémonitoire en reconstituant la trichotomie île/mer/tempête (*La Tempête*[12], *Robinson Crusoé*[13]) manifestée

[8] Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, 1883.

[9] Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

[10] Nous traduisons la version originale: « I have nerver seen the sea quiet around Treasure Island. The sun might blaze overhead, the air be without a breath (…) still these great rollers would be running along all the external coast, thundering and thundering by day and night (…) » in Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd. 1883), Londres, 1994, p. 137.

[11] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

[12] William Shakespeare, op.cit.

[13] Daniel Defoë, op.cit.

par le retour fatidique de Virginie pendant la saison des ouragans[14]. Ainsi, le couple maudit formé par Paul et Virginie est en quelque sorte l'avatar du couple de la Tour car tous deux sont détruits par une certaine fatalité marine. Les eaux zoomorphes semblables à celles de la littérature d'aventure dévorent en effet tout sur leur passage et n'offrent aux personnages aucune échappatoire à leur destin si prévisible au sein de la toponymie maritime :

> (…) la montagne qui s'élève derrière le Port-Louis (…) on signale les vaisseaux qui abordent dans l'île, et au bas de cette montagne (…) le Port-Louis (…) le chemin qui mène à Port-Louis (…) Il la laissa au Port-Louis (…) bien plus loin qu'au Port-Louis (…) Paul aperçut le vaisseau qui emmenait Virginie (…) elle reçut, par un vaisseau (…) un paquet, et une lettre écrite de la propre main de Virginie (…) plusieurs vaisseaux d'Europe arrivèrent ici (…) sans qu'aucun d'eux apportât des nouvelles de Virginie (…) la mer (…) avec une nouvelle furie (…) le couvrait d'énormes voûtes d'eau qui soulevaient tout l'avant de sa carène, et rejetait bien loin sur le rivage le malheureux Paul (…) une montagne d'eau d'une effroyable grandeur (…) s'avança en rugissant vers le vaisseau (…) cette longue pointe (…) que le *Saint-Géran* ne put doubler (…) s'appelle le CAP MALHEUREUX ; et voici (…) la BAIE DU TOMBEAU, où Virginie fut trouvée ensevelie (…)[15]

Quant à l'imagerie de la mer-passerelle ou océan-passerelle, elle est explicitement reprise dans *Indiana*[16] où elle symbolise les voyages incessants entre le continent et l'île mais peut aussi renforcer inversement l'isolement de cette dernière. Ce qui fomente l'onirisme d'un ailleurs possible au-delà de l'univers aquatique entourant le microcosme insulaire, et pousse même les personnages vers un voyage ultime dans les eaux bourboniennes revêtant à leurs yeux tout le charme et le romantisme d'un mausolée marin :

> (…) la mer (…) l'avait fascinée de son mirage magnétique. Il lui semblait qu'au-delà de ces vagues et de ces brumes lointaines la magique apparition d'une autre terre allait se révéler à ses regards (…) il avait quitté l'habitation avec la volonté de se précipiter dans la mer (…) jamais la mer et les cieux ne lui avaient paru si beaux. [17]

Cette esthétique lyrique est davantage exaltée dans le roman *Georges*[18] décrivant une île à la fois anthropomorphisée et métaphorisée en un joyau posé sur un écrin marin. De plus, la

---

[14] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Éditions Librio (1ère éd. 1787), Paris, 2011, p. 76.

[15] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit., pp. 7, 9, 12, 52, 55, 59, 80, 81, 95.

[16] George Sand, *Indiana*, Éditions J-P Roret, Paris, 1832.

[17] George Sand, *Indiana*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1832), Paris, 1984, pp. 157, 309, 253.

[18] Alexandre Dumas, *Georges*, 1843.

pastorale insulaire *Paul et Virginie*[19] est évoquée car elle est une référence indissociable de l'océan zoomorphique. Toutefois, Dumas/Malefille renoue également avec le topos de la mer-unificatrice qui montre son envers positif renvoyant aux navires qu'elle fait bienveillamment voguer d'océan en océan tout en rythmant de manière cyclique les départs et les arrivées insulaires :

> (…) c'est la perle de l'océan Indien, c'est l'île de France (…) l'île poétique qui baigne ses pieds dans la mer (…) Paul et Virginie (…) dont la mer semble (…) pleurer sans cesse la mort, comme une tigresse pleure éternellement ses enfants déchirés par elle-même (…) ce vaisseau (…) c'est la chaîne (…) qui unit l'Europe à l'Afrique, c'est le pont volant jeté d'un monde à l'autre (…)[20]

[19] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit.

[20] Alexandre Dumas, *Georges*, op.cit., pp. 29, 34, 76.

III.2.2 L'isotopie marine indianocéanique

a. Entre réitération et amendement

Certains écrivains indianocéaniques du milieu du XX^e siècle renouent quant à eux avec une représentation marine propre à la littérature coloniale. Dans *Les Tortues*[21] par exemple, la mer évoquée dès l'incipit annonce d'emblée la couleur narrative. Le roman est un subtil mélange des esthétiques defoëienne et stevensonienne car l'appel du grand large fait du protagoniste un aventurier mais aussi un réel pirate. Loys Masson reste aussi fidèle à l'imaginaire colonial en inscrivant les eaux marines dans un mouvement tant fatidique que prémonitoire (tel que relevé dans *La Tempête*[22] et *Robinson Crusoé*[23]). Nous notons même chez l'auteur un certain pastoralisme se rapprochant des visions centripètes de Shakespeare et unificatrice de Defoë ; à force de côtoyer la mer, l'homme la connaît par cœur, devient un complice et arrive à interpréter les éléments gravitant autour d'elle :

> Nous avons été (…) à bord de la Rose de Mahé les derniers vrais aventuriers (…) Nous nous livrions à une contrebande forcenée et rémunératrice (…) Le chandelier mirifique éclata en cent morceaux à la surface de la mer (…) il s'agissait d'un avertissement, pis : d'une préfiguration (…) Le mouvement du flot et le poids de l'air au-dessus de la vie de la grande odeur salée elle-même ne sont jamais semblables par le noir et par la lune.[24]

Ce régime poétique s'accentue davantage encore dans *Le Notaire des Noirs*[25] où la mer représente un espace enchanteur, exalté par les aventures fictives du capitaine Bruckner, et permettant au jeune André de s'évader dans l'onirisme idyllique de l'enfance. Pour ce personnage naïf et rêveur, le mouvement incessant des vagues suggère certes des départs, mais surtout des retrouvailles hypothétiquement proches avec la figure paternelle. À l'instar de la littérature coloniale, l'imagerie de la mer-passerelle est donc réitérée car, au-delà du rapprochement entre les êtres, cette mer incarne l'espoir et guérit les maux. Le merveilleux marin est d'ailleurs ici explicitement mentionné et convoqué, comme ailleurs au travers de la

[21] Loys Masson, *Les Tortues*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1956.

[22] William Shakespeare, op.cit.

[23] Daniel Defoë, op.cit.

[24] Loys Masson, *Les Tortues*, Éditions André Dimanche (1ère éd. 1956), Marseille, 1999, pp. 9, 15, 40, 61.

[25] Loys Masson, *Le Notaire des Noirs*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1961.

mention du Saint-Géran qu'aurait dirigé le capitaine Bruckner[26], renvoyant bien évidemment à la pastorale insulaire de *Paul et Virginie*[27]. Ou bien encore dans le détail crucial de la corne de narval se transformant en dent de baleine[28], qui n'est pas sans évoquer celle de *Moby Dick* représentant l'aventure marine par excellence dans l'imaginaire collectif depuis le XIX[e] siècle[29]. On voit se déployer un panégyrique marin révélant ici un Loys Masson hanté par le large, les voyages[30], et ravivant le souvenir du pays d'avant[31] comme dans l'exotisme de la nostalgie[32] :

> Le capitaine entrait et le merveilleux entrait avec lui, (…) l'alphabet de l'aventure, les cœurs séparés, les cœurs réunis (…) dans un bonheur de valises et d'étiquettes multicolores (…) André pouvait espérer un chenal enchanté le conduisant hors du malheur, une passe sereine.[33].

La littérature indianocéanique produite par les écrivains de la première génération fait incontestablement perdurer l'imagerie coloniale. Nous pensons encore par exemple à *Une jeune femme au Mont Limon*[34] montrant le lien quasi intrinsèque unissant l'île à la mer et rythmant la vie des Indianocéaniens, comme en écho à l'*Utopie* de Thomas More.

> À Rodrigues comme pour les autres îles, tout vient de la mer, les bons comme les mauvais événements. [35]

---

[26] Loys Masson, *Le Notaire des Noirs*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd. 1961), Rose-Hill, 1985, p. 15.

[27] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, op.cit.

[28] Loys Masson, *Le Notaire des Noirs*, op.cit., p. 20.

[29] Nous faisons bien sûr référence à l'ouvrage d'Herman Melville, *Moby Dick*, Éditions Richard Bentley, Londres, 1851.

[30] Martine Mathieu-Job, « Loys Masson : la chute hors du paradis » in *Littératures francophones. Afrique noire, océan Indien* Éditions BELIN, Paris, 1998, p. 181.

[31] Idée empruntée à Jean-Louis Joubert, *Histoire Littéraire de la Francophonie, Littératures de l'océan Indien*, EDICEF /AUPELF, Paris, 1991, p. 171.

[32] Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XX[e] siècle*, Éditions Honoré Champion, Paris, 1998, p. 95.

[33] Loys Masson, *Le Notaire des Noirs*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd. 1961), Rose-Hill, 1985, pp. 12-13, 40.

[34] Marcelle Lagesse, *Une jeune femme au Mont Limon*, Éditions IPC, île Maurice, 1993.

[35] Marcelle Lagesse, *Une jeune femme au Mont Limon*, Éditions Le Printemps (1ère éd. 1993), Vacoas, 2009, p. 14.

Le portrait est encore plus exalté dans *Brasse-au-vent*[36] où, en sus de relier l'île au reste du monde, la mer est également une initiatrice. Ce sont bien les voyages qui permettent à Sylvestre de quitter le cocon insulaire, de devenir un homme ; à l'instar de Virginie découvrant les superficialités de l'Occident (*Paul et Virginie*), le jeune homme découvre lui aussi les tristes réalités du monde en traversant l'océan :

> (…) la monstruosité dépassait l'imagination : des hommes menaient d'autres hommes sous le fouet, comme on conduit un troupeau de bœufs (…) On allait jusqu'à goûter la sueur du sujet (…)[37]

Au-delà de cette génération pionnière, c'est l'écrivain Jean-Marie G. Le Clézio qui se montre le plus dithyrambique en reprenant le topos de la mer. Son esthétique rappelle par moment celle de Dumas/Malefille (*Georges*) ou Sand (*Indiana*). Dès l'incipit de son roman, *Le chercheur d'or*[38], le ton est donné, l'aventure est au rendez-vous, la mer anthropomorphisée est décrite avec lyrisme, voire onirisme, et habite entièrement le protagoniste. Tout comme dans la littérature coloniale d'aventure, elle est une source d'évasion pour Alexis qui ne peut vivre sans elle.[39] Le Clézio renoue aussi avec la trichotomie île/mer/trésor[40] tout en exaltant simultanément la bienveillance et la cruauté presque animale des eaux marines. D'autre part, le lien unificateur de la mer-passerelle est repris pour être métaphorisé en « miroir de la mémoire[41] ». Ce qui sous-entend non seulement un mouvement entre l'eau et la terre mais également dans les méandres des souvenirs. Il est donc question d'une écriture articulée autour de la thématique du retour et de la quête des origines[42]. À la différence de Masson, Cabon, et Lagesse, réitérant globalement une vision romanesque de la mer sans doute par mélancolie ou tradition, Le Clézio de son côté doit s'accrocher à l'imaginaire colonial de son grand-père pour dépeindre cet océan Indien qui lui a surtout été conté. C'est ce que confirme son roman *Voyage à Rodrigues*[43], présenté comme une sorte d'ode à la mémoire de son aïeul. L'auteur

---

[36] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, Advance, île Maurice, 1968.

[37] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd. 1968), Rose-Hill, 2003, pp. 27, 38.

[38] Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Éditions Gallimard, Paris, 1985.

[39] Ibid., p. 59.

[40] Ibid, p. 123.

[41] Ibid., p. 131.

[42] Analyse empruntée à Jean-Louis Joubert, *Histoire Littéraire de la Francophonie, Littératures de l'océan Indien*, op.cit., p. 183.

[43] Jean-Marie G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Éditions Gallimard, Paris, 1986.

regarde la mer à travers les yeux de ce dernier qui, de son côté, l'a regardée à travers ceux des colons-explorateurs tels que Mahé de Labourdonnais, Lislet Geoffroy[44] entre autres. Ainsi, auréolées d'une forte charge affective, les eaux indianocéaniques incarnent et incarneront probablement pour toujours le parangon d'un univers aventureux, onirique, voire transcendant pour Jean-Marie G. Le Clézio :

> Du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos (…) Le bruit lent, inlassable, des vagues qui se brisent au loin sur la barrière de corail, et qui viennent mourir sur le sable (…) Je pense à elle comme à une personne humaine (…) Alors une vague (…) a couru vers les îles comme une bête sauvage (…) a arraché un rocher où les hommes s'étaient réfugiés.[45]

Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, 1985.

> C'est cette mer-là que mon grand-père a dû rêver, une mer qui est elle-même la substance du rêve : infinie, inconnaissable, monde où l'on se perd soi-même, ou l'on devient autre.[46]

Jean-Marie G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, 1986.

L'imagerie marine est relativement remaniée par la seconde génération d'écrivains indianocéaniques, plus précisément dans l'« écriture misérabiliste[47] » de Gauvin où la dichotomie mer/île se transforme en dualité mer/homme. Bien qu'il faille toujours apprivoiser la mer, elle n'est plus la propriété d'explorateurs ou d'étrangers mais appartient aux gens du peuple représentés par les petits pêcheurs de Saint-Leu, les véritables insulaires :

> (…) la grande mer indienne, elle n'était pas à donner (…) mais à conquérir (…) Elle appartenait aux marins-pêcheurs, et ne serait jamais aux blancs (…)[48]

La relation mer/homme aboutit à une fusion parfaite chez Ananda Devi pour qui l'insulaire incarne l'essence-même de la mer (*La vie de Joséphin le fou*[49]). C'est une peinture que nous retrouvons chez Nathacha Appanah malgré l'absence du fantastique qui était déployé dans le

---

[44] Jean-Marie G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, op.cit., pp. 53-54.

[45] Jean-Marie G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, op.cit., pp. 11, 148.

[46] Jean-Marie G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, op.cit., p. 55.

[47] Martine Mathieu-Job, « Le roman réaliste » in *Littératures francophones, Afrique noire, Océan Indien*, op.cit., p. 193.

[48] Axel Gauvin, *Quartier Trois-Lettres*, Éditions L'Harmattan (1ère éd. 1980), Paris, 1991, p. 10.

[49] Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, Éditions Gallimard, Paris, 2003, p. 11.

roman dévidien. Dans *Blue Bay Palace*[50] par exemple, la narratrice et les eaux marines entretiennent une relation quasi ombilicale ; la source de consolation ne se trouve plus dans le mouvement vers l'île mais dans la mer elle-même :

> (…) moi, je suis fille de l'eau. Quand je ne vais pas très bien (…) je vais nager. Je ne rentre pas en marchant dans l'océan, j'y vais en courant (…) J'ai espéré (…) qu'une toute dernière fois, je ne ferai qu'une avec la mer.[51]

En ce qui concerne les personnages devidiens, ils se réapproprient même le territoire marin en le dissociant de la terre. Il n'y a en effet ni dichotomie île/mer, ni trichotomie île/mer/tempête comme dans la littérature coloniale, mais plutôt une césure dans laquelle le mouvement aquatique, toujours accentué, converge vers l'insulaire devenu une créature marine (*La vie de Joséphin le fou*[52]). Voilà qui fait ressortir une réelle volonté de déconstruire les archétypes coloniaux : la mer est certes protectrice, mais elle ne pousse plus l'homme vers l'île, elle l'éloigne de son ignominie. Cette stratégie de renversement est réitérée dans *Ève de ses décombres*[53], montrant des personnages apaisés par l'omniprésence d'une mer pourtant ségrégationniste. La rupture est également marquée dans *Le silence des Chagos*[54], où la mer berce les rêves de retour du Chagossien tout en les brisant. En fermant les Chagos, c'est aussi l'océan qu'on excise de l'archipel car les bateaux ne peuvent plus circuler. L'imagerie de la mer-passerelle et la dichotomie île/mer telles que représentées dans la littérature coloniale sont donc caduques dans la littérature indianocéanique de seconde génération. Cependant, si la mer vient à l'homme, elle le fait à travers l'homme lui–même. À titre d'exemple, les eaux du Port-Louis ne sont plus le théâtre d'adieux et de retrouvailles larmoyants (comme dans *Paul et Virginie*[55] ou *Georges*[56]) puisqu'elles appartiennent aux marins débaucheurs qui non seulement entretiennent le commerce de la chair mais incarnent une évasion fallacieuse pour toutes ces prostituées damnées dans leur microcosme dystopique. De plus, Ananda Devi amende l'imagerie coloniale en montrant une mer nourrissant l'homme avec parcimonie

[50] Nathacha Appanah, *Blue Bay Palace*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.

[51] Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, op.cit., pp. 18, 95.

[52] Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, op.cit.

[53] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.

[54] Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 2005.

[55] Bernardin de Saint-Pierre, op.cit.

[56] Alexandre Dumas, op.cit.

(*Soupir*[57]). La profusion de nourriture décrite dans les pastorales insulaires et les romans d'aventure n'existe plus. L'image d'Épinal est bien écaillée avec les « piqueuses d'ourites[58] » devant se contenter des rejets de l'océan :

> (…) je pouvais vivre sous l'eau (…) Pas de barbouillis de terre (…) tout cède face à la finalité de l'océan qui travaille pour l'éternité, pas pour un misérable temps d'homme (…) on reste là avec notre petitesse, notre mesquinerie (…) rien sera entendu sur les terres lointaines que la mer nous interdit[59].

Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, 2003.

> Que la mer, et encore la mer. Le mouvement incessant, au son très doux, de la mer.[60]

Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, 2006.

> La mer. Elle était partout là-bas (…) - Il n'y aura plus de bateau de retour. Zil inn fermé[61] (…) Là-bas, la mer l'appelle (…)[62]. »

Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, 2005.

> (…) les marins sont les clients de choix, bien que parfois, ils deviennent plus pervers, (…) mais ils paient bien (…)[63]

Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, 1988.

> (…) les femmes (…) ne commencent pas la partie sans les marins, puisque ce sont eux qui vont pousser les enchères (…)[64]

Barlen Pyamootoo, *Bénarès*, 1999.

---

[57] Ananda Devi, *Soupir*, Éditions Gallimard, Paris, 2002.

[58] Les pêcheuses de poulpes.

[59] Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, op.cit., pp. 22-23, 45-46.

[60] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, op.cit., p. 61.

[61] L'île est fermée.

[62] Shenaz Patel, *Le silence des Chagos*, op.cit., p. 19.

[63] Ananda Devi, *Rue la Poudrière*, Éditions Le Printemps (1ère éd. Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan, 1988), Vacoas, 1997, p. 121.

[64] Barlen Pyamootoo, *Bénarès*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 1999, p. 16.

> (…) les piqueuses tremblent de tant d'effort vain (…) Parfois, l'une d'elles (…) sachant seule l'intensité de sa faim (…) aura rabaissé sa fouine à plusieurs reprises pour piquer des concombres de mer (…)[65]
>
> Ananda Devi, *Soupir*, 2002.

En conséquence, sans être humaniste au sens strictement philosophique, la littérature indianocéanique de seconde génération tend à placer l'homme au-dessus de tout. Le va-et-vient entre l'île et la mer ou entre la mer et l'île galvaudé pendant la colonisation se transmute pour faire de l'homme l'axe d'une mer pivotante. Se tisse alors entre les deux une relation aussi tendre que tendue, parfois même tordue, traduisant la démarche clairement postcoloniale de la jeune génération d'écrivains indianocéaniques décrivant surtout « un monde en mutation dans lequel il n'est plus possible de préserver des systèmes de valeurs fixes et immuables[66]. »

[65] Ananda Devi, *Soupir*, op.cit., p. 108.

[66] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales* (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2012, p. 224.

Piqueuses d'ourites – Caverne Provert – île Rodrigues 1994.[67]

[67] Photo issue d'une exposition présentée à La Réunion, puis à Maurice et à Rodrigues en 1995. Elle a également été présentée à Paris à l'occasion des *Premières Rencontres Photographiques du 18ème* en mars 1997. Source : www.pranaranga.org

b. Un allégorisme maritime

Cette mer convergeant inexorablement vers l'homme fait aussi jaillir de ses profondeurs la mémoire de ce dernier car elle symbolise les souvenirs, ou plutôt les souvenances des diasporas l'ayant traversée dans l'espoir d'une vie meilleure. C'est ce que montre magistralement le recueil *Chair Corail*[68] dans lequel la « coolitude » fait écho à la négritude comme aussi à l'identité-rhizome glissantienne[69], elle-même inspirée de la théorie deleuzienne et guattarienne[70]. Il s'agit d'un imaginaire marin représentant la coolitude comme la métamorphose de l'être en une identité-corail symbolisant à son tour une créolité universelle. Nous comprenons ainsi que les travailleurs qu'ont été les coolies ont comme dispersé leur indianité dans l'océan pour se transformer en insulaires. Torabully souligne à ce propos qu'elle est « (…) très loin la terre où le tigre épaissit le mystère du pays secret (…) où le cobra (…) rêve au milieu du berceau (…)[71] » : ce sont là des référents indiens aujourd'hui ancrés dans le *Kala pani*[72] devenu un véritable lieu de mémoire. De ses racines péninsulaires, le descendant de coolies représenté par Torabully lui-même revendique donc avec force son insularité-corail baignant dans des eaux marines devenues céphaliques au fil du temps et se situant « entre [la] pierre et [le] rhizome (…) [73] » :

> (…) corail car ma mémoire mûrit aux courants (…) Ensuite fragments pour déposer aux flancs sablonneux les gemmes de sa parole.[74]

Cette représentation est également reprise dans *Les rochers de Poudre d'or*[75] où la mer devient le tombeau de milliers de coolies et par là-même la dépositaire d'une certaine désespérance. Ce que réitère Carl de Souza dans *Ceux qu'on jette à la mer*[76], décrivant le drame humain des boat-people chinois sur un océan transformé en dépotoir des souvenirs bafoués. Sur un ton un peu plus drolatique assurément mais pas moins bouleversant, Amal

---

[68] Khal Torabully, *Chair Corail, Fragments Coolies*, Éditions Ibis Rouge, Guadeloupe, 1999.

[69] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Éditions Gallimard, Paris, 1996, p. 59.

[70] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

[71] Khal Torabully, op.cit., p. 26.

[72] « L'eau noire » en hindi.

[73] Khal Torabully, op.cit., p. 81.

[74] Idem.

[75] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'or*, Éditions Gallimard, Paris, 2003.

[76] Carl de Souza, *Ceux qu'on jette à la mer*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 2001.

Sewtohul décrit lui aussi une mer orientée vers l'homme dont elle exacerbe les souvenirs. Elle représente en effet un conteneur emportant dans sa dérive les désillusions de Laval et de toute une nation (*Made in Mauritius*[77]). Il s'agit d'une tropologie dont s'empare même la poésie créole dans son engagement à restituer aux peuples insulaires leur mémoire engloutie par des siècles de servilité :

> Le vieil homme sombre a sauté à la mer (…) s'est laissé enfoncer (…) sans se débattre (…) Les Indiens fixaient la mer, prostrés.[78]

Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'or*, 2003.

> Dans la traînée du bateau, une multitude de parcelles incandescentes et de points noirs (…) Ces points sont des corps (…)[79]

Carl de Souza, *Ceux qu'on jette à la mer*, 2001.

> (…) ces rejets c'était le peuple mauricien (…) Ce trou, c'était le cancer du conteneur (…) mon père et moi allions essayer en vain de le boucher et de combattre la rouille qui irradiait autour de lui.[80]

Amal Sewtohul, *Made in Mauritius*, 2012.

> (…) Tournoyez ô vagues de l'océan, mon pays, Rappelez-moi l'histoire des temps obscurs (…) Sous (…) les coraux peuplés de poissons, Les voix qui avaient osé (…) Retentissez ô récifs, ravivez les souvenirs, Pour que les hommes s'asseyent et écoutent (…)[81]

Alain Muneean, « Derasine » in *Ti bato papye*, 1989.

Cette démarche engagée est bien aussi celle de Raharimanana décrivant une mémoire diasporique de la mer avec laquelle l'homme doit toutefois rompre toute attache. Représentées par une nymphe issue d'une légende malgache traditionnelle rappelant aussi le personnage de

---

[77] Amal Sewtohul, *Made in Mauritius*, Éditions Gallimard, Paris, 2012.

[78] Amal Sewtohul, *Made in Mauritius*, op.cit., p. 85.

[79] Carl de Souza, *Ceux qu'on jette à la mer*, op.cit., p. 61.

[80] Ibid., pp. 126, 128.

[81] Nous avons traduit la version originale créole : « (…) Rule vag lamer mo pei Fer mwa rappel listwar mare nwar (…) Anba (…) koray kot pwason ape peple Bann lavwa ki ti oze (…) Sone brizan bat enn rappel Pu ki bann zom asize ekute (…) », Alain Muneean, « Derasine » in *Ti bato papye*, *Enn rekey poem*, Éditions Ledikasyon Pu Travayer (1ère éd. 1989), Port-Louis, 2011, pp. 53-54.

Joséphin (*La vie de Joséphin le fou* d'Ananda Devi), les eaux marines ne peuvent en fin de compte pérenniser leur relation avec l'insulaire. Raharimanana prend donc ses distances dans son écriture avec la dichotomie mer/homme, et pousse la réflexion postcoloniale encore plus loin en prônant une reconstruction de soi uniquement possible si l'on s'affranchit de l'ancestralité. Dans la nouvelle « Vague[82] » par exemple, le retour de l'homme à la terre n'est pas une finalité en soi comme le proclame le livre de la Genèse[83], étant né poussière ce dernier le redevient certes mais pour mieux se recréer ailleurs, loin de la gangue océanique qui l'emprisonne dans ses souvenirs et l'empêche d'avancer. Cette signifiance se trouve confirmée dans la nouvelle « Chaland sur mer[84] », où le matricide commis est implicitement celui de la mère-patrie représentée par la mer elle-même. De plus, le prénom du principal personnage (« Salam ») est stratégique car non seulement il signifie « paix » en arabe et justifie la sérénité du personnage après qu'il s'est débarrassé de la mère/mer mais il montre aussi sa volonté de partir car « salam » est un terme employé pour saluer et prendre congé dans le bassin indianocéanique. Ainsi, le protagoniste finit par vomir à rendre l'âme car il souffre du mal de mère/mer provoqué par une overdose d'eau salée destructrice[85] et putride n'ayant plus rien à voir avec sa bienfaisance coloniale (celle qu'on voyait à l'œuvre dans *Utopie*[86], par exemple). En vomissant, Salam se purge d'un passé malsain et douloureux pour pouvoir enfin exister dans le présent d'un ailleurs. Le motif est inversé par Ananda Devi dans *Pagli*[87] montrant un personnage principal qui se libère d'un univers méphitique en y déversant une mer épuratrice, boueuse, et aussi rouge que la terre de son village. Cette signification est soulignée par l'auteure elle-même dans son entretien avec Alessandro Corio[88], que nous pouvons paralléliser avec l'Ancien Testament décrivant la fermeture du passage de la mer rouge sur le peuple impie d'Égypte[89]. Cette division symbolique, nous la retrouvons dans le

[82] Jean-Luc Raharimanana, « Vague » in *Lucarne,* Éditions Le Serpent à Plumes, Paris, 1996.

[83] « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière. », « Le Livre de la Genèse » in *La Bible*, Chapitre 3, Verset 19.

[84] Jean-Luc Raharimanana, « Chaland sur mer » in *Lucarne*, op.cit.

[85] Idée empruntée à Carpanin Marimoutou, « La nausée des îles : l'île, la mort, la mer (…) » in *L'Insularité, Thématique et Représentations*, Éditions de L'Harmattan, Paris, 1995, p. 422.

[86] Thomas More, op.cit.

[87] Ananda Devi, *Pagli*, Éditions Gallimard, Paris, 2001.

[88] Alessandro Corio, « Entretien avec Ananda Devi » in *Francofonia*, « La littérature mauricienne de langue française », Éditions Olschki, Italie, 2005, pp. 163-164.

[89] *La Bible,* « Ancien Testament, Livre de l'Exode », Chapitre 14, Versets 21-29.

roman réunionnais *Train Fou*[90] montrant une incompatibilité de mœurs exprimée à travers une simple anecdote marine qui conduit l'homme à sa perte. En effet, malgré la fin de la colonisation, le Français métropolitain n'arrive toujours pas à comprendre les croyances ancestrales du Réunionnais qu'il juge naïves alors qu'elles sont pourtant si chères à celui-là. À l'instar de Raharimanana (*Lucarne*), Gauvin propose ici une réflexion postcoloniale à la fois implicite et approfondie : pour se construire une identité bien amarrée dans le présent, l'insulaire ne devrait-il pas s'affranchir de tous les atavismes abêtissants ? C'est ce que reprend encore Carl de Souza dans *La maison qui marchait vers le large*[91] dépeignant une vieille bâtisse qui bouge ; tout en tenant bon malgré tout, cette maison effrite dans son ébranlement tellurique les dogmatismes séculaires en les faisant glisser vers l'océan. C'est ainsi qu'un descendant de coolies peut finalement devenir le propriétaire d'une maison coloniale :

> (…) mon corps blessé que meurtrit (…) l'eau salée (…) ma mémoire s'en va (…) Je m'enfonce dans la terre. La terre est mon royaume (…) redevenir roc. Amour ! Amour ! (…) Salam ! Salam ! (…) couler la mère vers les eaux éternelles (…) l'effacer des souvenirs (…) Salam (…) vomit et vomit et vomit encore (…) M'éloigner, ô Salam ! M'éloigner enfin ! (…)[92]

Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, 1996.

> À Terre Rouge, l'eau s'est mise à monter et ils ont eu peur (…) Terre Rouge a été entourée (…) de boue (…) Ces eaux doivent faire acte de destruction pour que l'on puisse (…) reconstruire (…)[93]

Ananda Devi, *Pagli*, 2001.

> (…) Gros-Mère Tinine (…) l'a souvent répété : l'eau de mer, elle perd son sel au large (…) Bernard (…) est à deux doigts d'éclater d'un rire énorme (…) Maxime est le seul à penser (…) lofer au plus vite s'il ne veut attraper ce genre de couillonisme, qui est la maladie la plus contagieuse et la plus dangereuse que l'on connaisse.[94]

Axel Gauvin, *Train fou*, 2000.

---

[90] Axel Gauvin, *Train Fou*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

[91] Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, Éditions Le Serpent à Plumes (1ère éd.1996), Paris, 2001.

[92] Jean-Luc Raharimanana, « Vague », « Chaland sur mer » in *Lucarne*, op.cit., pp. 101, 106, 124, 126, 127.

[93] Ananda Devi, *Pagli*, op.cit., pp. 137-138.

[94] Axel Gauvin, *Train Fou*, op.cit., pp. 75-76.

(…) ils chuteraient dans le port et la marée les chasserait inéluctablement vers le large (…) La maison (…) Partir à la dérive, puis sombrer (…) Haffenjee, je vous vends la maison.[95]

Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, 2001.

Par conséquent, les auteurs indianocéaniques de la jeune génération présentent la mer ou l'océan comme le témoin clé d'une mémoire jadis colonisée, réprimée et fragmentée. Cette mémoire en mouvement, aujourd'hui rassemblée par le biais de l'écriture, permet à l'insulaire d'entrer avec force dans l'Histoire, de revendiquer une citoyenneté présente lui offrant des garanties futures[96]. Néanmoins, cette mémoire émergée et décolonisée ne doit pas l'enliser dans le passéisme mais incarner la résilience[97] qui permet de s'affirmer et d'avancer sans entraves.

[95] Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, op.cit., pp. 248, 253, 305.

[96] Idée empruntée à Brinda Mehta in *Diasporic (Dis)locations, Indo-Carribean Women Writers Negotiate the Kala Pani*, The University of the West Indies Press, USA, 2004, p. 175.

[97] Le terme est utilisé dans son usage psychologique.

Arrivée des travailleurs coolies à bord de l'Atlas – île Maurice 1834.[98]

[98] Photo publiée sur www.vintagemauritius.org dans le cadre du « 180ème Anniversaire de l'arrivée des Immigrants Indiens ».

III.3 L'ÎLE MONDIALISÉE

III.3.1 L'archétype d'une quête

Bien que l'île incarne dans la pensée collective un univers clos, elle n'en est pas moins une ouverture sur l'altérité, dans la littérature coloniale notamment. Nous le voyons dès l'*Utopie*[1] révélant le besoin d'un ailleurs meilleur sur une île chimérique ressemblant néanmoins fortement à la Grande-Bretagne[2]. Thomas More, en tant qu'auteur-personnage, n'est certes pas entièrement d'accord avec le système social utopien mais il manifeste dans son élaboration fictionnelle un réel désir d'éloignement avec la grande île natale pour un modèle certes plus petit mais amélioré. Ainsi, cette « création artificielle de l'esprit[3] » représente une porte donnant à la fois sur le réel et l'imaginaire :

> (…) je ne peux guère approuver tous les points qu'il a avancés (…) par ailleurs, j'admets volontiers qu'il y a chez les Utopiens un grand nombre d'aspects que je souhaiterais retrouver dans nos sociétés (…)[4]

C'est une vision également adoptée par Defoë dans *Robinson Crusoé* où la recherche d'aventure devient essentiellement insulaire. Nous sommes une fois encore incités à entrer dans une sorte de jeu de devinettes permettant de détecter les similitudes et les oppositions entre la morne Angleterre et une île anonyme dont la position géographique n'est qu'approximativement révélée. Il est évident ici que l'exaltation du merveilleux insulaire est le résultat escompté. La signification qui s'en dégage est que l'île déserte pourrait bien exister quelque part et faire de n'importe qui, s'il la cherchait, un autre Robinson. Cet effet suggestif fonctionne d'autant mieux que Defoë se serait inspiré du naufrage bien réel d'Alexander Selkirk pour écrire son histoire[5]. Cet entremêlement délibéré entre la fiction et la réalité concourt donc à une sorte d'idéalisation chez le consommateur moyen pour qui la matérialisation de l'île sur la mappemonde s'allie naturellement à la pérennisation d'un exotisme primaire. L'île chilienne Mas a Tierra sur laquelle aurait séjourné le marin écossais

---

[1] Thomas More, *Utopie*, 1516.

[2] Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions Pétra, Paris, 2010, p. 28.

[3] Ibid., p. 29.

[4] Nous traduisons en français la version anglaise de Clarence H. Miller : « (…) I can hardly agree with all the points he made (…) so too I readily confess that in the Utopian commonwealth are very many features which in our societies I would wish (…) to see », Thomas More, *Utopie*, op.cit., pp. 134-135.

[5] Olivier Bras, « L'île Robinson Crusoé, un fantasme littéraire » sur lemonde.fr 2008.

Selkirk, rebaptisée Robinson Crusoé en 1966 pour des raisons touristiques[6], illustre bien ce propos. Le même type d'impact ressort également de *L'Île au trésor*, la description de son microcosme anonyme a pu susciter une foule d'hypothèses et a invité à la recherche, sur l'île de Norman où il était susceptible d'avoir été enterré en 1750, un trésor similaire à celui décrit par Stevenson[7]. D'autant plus qu'en dessinant une carte imaginaire mais très détaillée, l'auteur entretient grandement parmi ses lecteurs d'hier et d'aujourd'hui le fantasme de découverte de l'île merveilleuse :

> (…) nous changeâmes de route et nous nous dirigeâmes vers le Nord-d'Ouest en passant par l'Ouest afin de rejoindre une de nos îles anglaises (…) mais il en fut autrement car dans les douze degrés dix-huit minutes de latitude, une seconde tempête s'abattit sur nous et nous emporta (…) vers l'Ouest (…)[8]

Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, 1719.

> (…) la carte d'une île avec latitude et longitude (…)
>
> Grand arbre, arrière de la Longue-Vue, position N. de NNE.
>
> L'île du Crâne ESE par E.
>
> Dix pieds (…)[9]

Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, 1883.

Ce jeu de devinettes s'interrompt toutefois dans la littérature coloniale préromantique et romantique qui, elle, montre une île enchanteresse existant vraiment sur la carte du monde et invitant au voyage réalisable. Dans ces conditions, le paradis ne se conçoit plus dans les cieux mais sur terre et, à défaut de s'y rendre concrètement, on peut s'y projeter à travers une

[6] Olivier Bras, op.cit.

[7] John Amrhein, *Treasure Island: The Untold Story*, Éditions New Maritima, USA, 2011.

[8] Nous traduisons la version originale en français: « (…) we changed our course and steered away northwest by west in order to reach some of our English islands (…) but our voyage was otherwise determined, for being in the latitude of twelve degrees eighteen minutes, a second storm came upon us, which carried us away (…) westward (…) », Daniel Defoë, *Robinson Crusoé*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd. 1719), Londres, 1994, p. 46.

[9] Nous traduisons la version originale: « (…) the map of an island, with latitude and longtitude (…) 'Tall tree, Spy-glass shoulder, bearing a point to the N. of NNE. 'Skeleton Island ESE and by E. 'Ten feet (…) », Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd. 1883), Londres, 1994, pp. 39-40.

esthétique largement onirique. Il s'agit d'une démarche délibérée chez Bernardin de Saint-Pierre décrivant un empire colonial insulaire bien réel dont la sublimation recherchée se manifeste dans la fiction (*Paul et Virginie*). Cette volonté se confirme davantage encore dans l'écriture de Dumas et de Sand décrivant avec moult détails des îles qu'ils n'ont jamais visitées. En s'inspirant de la réalité vécue par leurs collaborateurs littéraires (Félicien Mallefille pour Dumas et Jules Néraud pour Sand), ils arrivent en fin de compte à assouvir le désir d'un éden terrestre. Dans le roman *Georges* par exemple, l'emplacement de l'île promise est révélé comme un secret. Grâce à une incursion d'auteur, le narrataire continental est comme pris par la main, il est projeté sur la carte du monde et obtient ainsi la conviction que le paradis n'est pas un mythe. Sand réitère aussi implicitement le procédé dans *Indiana*, son tout premier roman dit « féministe »[10], dans lequel les choix insulaires ne sont pas anodins puisqu'ils montrent aux lecteurs (aux lectrices surtout) des microcosmes bien réels, propices à l'émancipation féminine. Dans la conscience collective, l'île est donc désirée, courtisée, car elle symbolise un idéal de vie ardemment recherché sur terre :

> (…) ce paradis que vous rêviez existe (…) vous attend (…) je vous ai promis le jardin du monde (…) Salut à l'océan Indien où nous poussent les vents d'ouest (…) nous approchons du but de notre voyage.[11]

Alexandre Dumas, *Georges*, 1843.

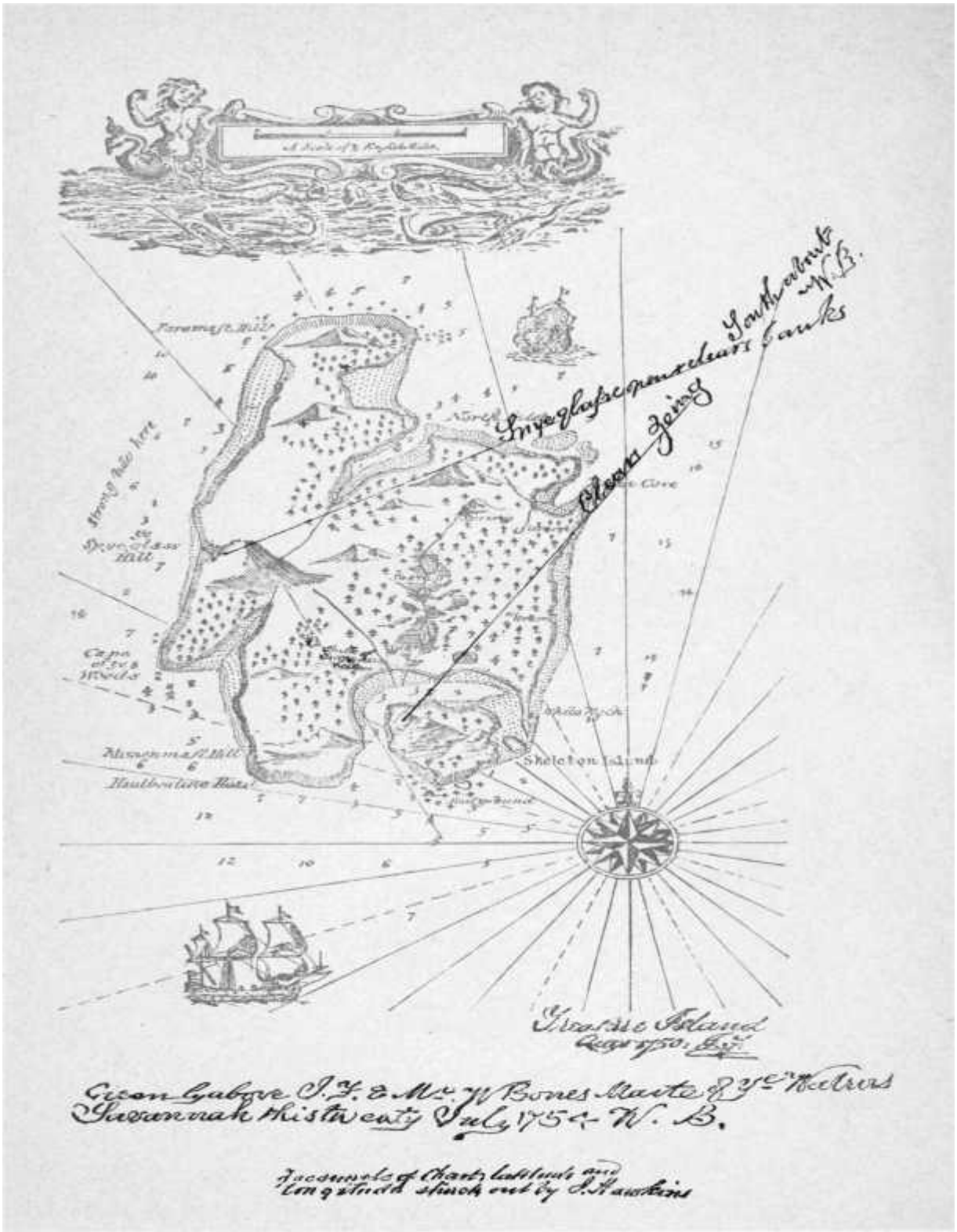
> Alors elle ne rêva plus que de fuite, de solitude et d'indépendance (…) Cette île abandonnée lui promettait toutes les douceurs (…)[12]

George Sand, *Indiana*, 1832.

[10] Idée empruntée à Béatrice Didier, « Préface – *Indiana* ou la Naissance d'un écrivain » in George Sand, *Indiana*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1832), Paris, 1984, p. 32.

[11] Alexandre Dumas, *Georges*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1843), Paris, 1974, pp. 27-29.

[12] George Sand, *Indiana*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1832), Paris, 1984, p. 273.



Carte de l'île au trésor par Stevenson – Édition de 1883.

III.3.2 Pour une insularité-monde[13]

a. La généalogie insulaire : entre fantasme et réalité

Si l'imagerie du paradis terrestre perdure chez certains écrivains indianocéaniques de la première moitié du XX^e siècle, elle relève cette fois-ci d'une autre signification : celle du mythe cosmogonique révélé par une insularité bien réelle. Dans *Petrusmok*[14] notamment, Malcolm de Chazal s'inspire des observations de Robert-Edward Hart [15] et de l'onirisme de Jules Hermann[16] pour donner sa version, et surtout sa vision de l'île natale. Il annonce clairement, dès le début de son ouvrage, son intention de créer, voire de recréer la terre-mère et non pas d'en faire une projection virtuelle comme dans l'*Utopie* morienne. En partant de la Lémurie mythique revisitée par Hermann[17], Chazal montre son ardent désir d'autochtonie faisant de cette « île-fée »[18] le berceau de l'humanité et par là-même le carrefour de toutes les civilisations. Il redore ainsi le passé de son île en lui attribuant des origines glorieuses ; dans ce nouveau type de récit, l'insulaire ne serait plus un descendant de colons, d'esclaves ou de travailleurs engagés, mais de Lémuriens protohistoriques ayant laissé des traces grandioses de leur existence dans les pierres sculptées des montagnes. Il est donc question d'un message universaliste faisant de l'île et de ses habitants l'essence même du monde. Pour justifier son idéologie, Chazal se base essentiellement sur le christianisme mais s'inspire aussi entre autres de l'animisme et de l'hindouisme qu'il réunit en une sorte de syncrétisme trinitaire dans la figure du Mascarin originaire devenu un créateur. Dans sa quête d'universalité, Chazal

[13] Notre titre est une allusion explicite à la tournure de Michel Le Bris et Jean Rouaud dans leur ouvrage *Pour une littérature-monde*, Éditions Gallimard, Paris, 2007.

[14] Malcolm de Chazal, *Petrusmok*, The Standard Printing Est, Port-Louis, 1951.

[15] La désignation métaphorique est celle de Robert-Edward Hart , in *Le Cycle de Pierre Flandre*, Éditions La Typographie Moderne, Port-Louis, 1931-1934.

[16] Jules Hermann, *Les Révélations du grand Océan*, Saint-Denis, 1927.

[17] Sur le mythe lémurien, on peut consulter les articles suivants : Jean-Louis Joubert, « Pour une exploration de la Lémurie. Une mythologie littéraire de l'océan Indien », in *Annuaire des pays de l'océan Indien*, vol III, CERSOI, 1976, pp. 51-63 ; Carpanin Marimoutou, « La Lémurie : un rêve, une langue », in *Ailleurs imaginés, Cahiers CRLH-CERFOI* n°6, Paris, Didier éruditions, 1990, pp. 121-132. ; Martine Mathieu-Job, « Sur une Lémurie engloutie, les révélations du grand océan Indien », *in Modernités*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, pp.125-137.

[18] Malcolm de Chazal, op.cit., Format Kindle (1^ère éd. 1951), Empl. 288.

propose donc une certaine revendication identitaire dans laquelle il oppose le « cloisonnement de races[19] » qu'il dénonce à une mythologie insulaire témoignant « de la possibilité d'un ordre du monde différent[20] » :

> (…) à Petrusmok je dois dout – car c'est mon île idéale (…) les eaux sont si douces (…) parce qu'elles viennent du passé (…) Et je sais que Petrusmok, c'est moi, et que si j'ai senti le passé, c'est parce que je suis le passé (…) sans bouger de place, l'homme a l'Univers entier à la portée de ses mains. L'île Maurice vaut tous les pays du Globe en cela – pour tout connaître, pour tout approfondir, pour tout découvrir (…) J'ai fait de la carte de mon île la Géographie Universelle de l'Esprit.[21]

C'est une vision dont on retrouve des échos dans *Voyage à Rodrigues*[22] que Jean-Marie G. Le Clézio publie trente-cinq ans après *Petrusmok*[23]. En essayant de comprendre les motivations de son grand-père, le romancier renoue en fait avec son ascendance insulaire qui lui permet de voir au-delà de la réalité. Si le trésor tant recherché par son aïeul n'est pas physique, il est du moins symbolique de par son inscription dans l'intemporalité des pierres. Tout comme Hermann et Chazal, Le Clézio découvre les traces du passé dans la pierre qui lui livre un secret : le trésor pourrait bien être « l'harmonie du monde[24] », née d'une géographie bien réelle. Le mythe lémurien, rebaptisé « le rêve du basalte[25] » par Le Clézio, est clairement évoqué ici car, forgée dans le volcan et solidifiée par les éléments extérieurs, la roche symbolise en elle-même la genèse du macrocosme dont elle renferme les vestiges. Dans sa quête des origines, Le Clézio renoue bien avec l'universalité hermannienne et chazalienne, faisant de l'île Maurice ni plus ni moins que « le centre du monde[26] », représenté encore par Eureka, cette maison coloniale ayant appartenu à ses ancêtres. C'est en effet là que débute la recherche du véritable trésor qu'est la compréhension de l'humanité faisant de l'insulaire

[19] Malcolm de Chazal, op.cit., Format Kindle (1ère éd. 1951), Empl. 61.

[20] Jean-Louis Joubert, *Histoire Littéraire de la Francophonie, Littératures de l'océan Indien*, EDICEF /AUPELF, Paris, 1991, p. 145.

[21] Malcolm de Chazal, op.cit., Format Kindle, Empls. 258, 511, 603, 1735.

[22] Jean-Marie G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Éditions Gallimard, Paris, 1986.

[23] Malcolm de Chazal, op.cit.

[24] Jean-Marie G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, op.cit., p. 76.

[25] Ibid., p. 145.

[26] Ibid., p. 129.

indianocéanique le descendant d'une civilisation première mais aussi « le premier d'un règne, le commencement d'une lignée[27] ».

Cependant, l'esthétique majoritaire de la seconde moitié du XX[e] siècle fait disparaître le mythe cosmogonique en faveur d'une conception nuancée de la négritude. Marcel Cabon plus particulièrement se détache d'un bon nombre d'idéologies coloniales en revendiquant des origines bien concrètes et intrinsèques à la bigarrure du monde. Cette visée scripturale est éclairée à la fois par le texte et le paratexte des éditions. Dans la préface de *Namasté*[28] par exemple, Aslakha Callikan-Proag, partant de la vie de Cabon, déclare d'emblée qu'il « a été un homme pour lequel son île n'était ni un accident géographique, ni une prison, mais le fondement d'une Nation.[29] » On comprend ainsi la fierté éprouvée par l'écrivain à l'égard de son île, ce « lieu de tous les possibles[30] », ancré dans la réalité d'un peuple multiethnique, et renvoyant à l'universalité de l'homme. Cette conception est bien évidemment confirmée dans le texte à travers le personnage de Ram puisant son courage et sa dignité dans l'histoire de ses ancêtres venus d'ailleurs. Ici, il n'est nullement question de se réfugier dans le mythe, même si la réalité insulaire ressemble souvent à cet « étouffoir[31]» décrit par Chazal. L'approche est à nouveau explicitée dans le péritexte[32] de *Brasse-au-vent*[33] montrant un Cabon reconnaissant sans ambiguïté aucune les origines diasporiques de son île ainsi que son passé colonial à travers une épigraphe tirée non pas de la prose fictionnelle de Bernardin de Saint-Pierre mais de son récit réaliste, *Voyage à l'Isle de France*[34] :

> Les humiliations, toute cette longue peine sur la terre des autres (…) Souvent, Ram songeait à ces temps (…) lui venait (…) une fierté droite, la volonté de lever un peu plus la tête, un peu plus que ne l'avait levé le père, un peu plus que ne l'avait levé le grand-père (…)[35]

---

[27] Jean-Marie G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, op.cit., p. 139.

[28] Marcel Cabon, *Namasté*, The Royal Printing, Port-Louis, 1965.

[29] Aslakha Callikan-Proag, Préface de *Namasté*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd. 1965), Rose-Hill, 1981, p. 1.

[30] Martine Mathieu-Job, « De la négritude à la mauricianité : Marcel Cabon » in *Littératures francophones. Afrique noire, océan Indien* Éditions BELIN, Paris, 1998, p. 177.

[31] Malcolm de Chazal, op.cit., Format Kindle, Empl. 61.

[32] Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

[33] Marcel Cabon, *Brasse-au-vent*, Advance, île Maurice, 1968.

[34] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Isle de France*, 1773.

[35] Marcel Cabon, *Namasté*, op.cit., p. 36.

Marcel Cabon, *Namasté*, 1965.

> C'est dans l'ordre des choses qu'une population dont les deux tiers descendent d'hommes et de femmes qui vinrent sur les négriers ou les 'bateaux langouti' ne soit pas restée insensible au vent de liberté que la lutte unanime des peuples contre le fascisme avait fait souffler sur le monde.[36]

Marcel Cabon, *Advance*, 1968.

> L'Ile de France était déserte lorsque Mascarenhas la découvrit. Les premiers Français qui s'y établirent furent des cultivateurs (…) M. de la Bourdonnais, qui est en quelque sorte le fondateur de la colonie (…)[37]

Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Isle de France*, 1773.

Cette revendication des origines est encore plus accentuée dans l'*Anthologie personnelle*[38] d'Édouard Maunick dont les textes et surtout le paratexte expriment clairement sa pensée. Déjà le créolisme du titre préfaciel, « Dire avant écrire[39] » privilégie l'oralité et montre l'attachement du poète pour ses racines africaines. Toutefois, il ne prône pas un « retour exclusif à l'Afrique[40] » malgré les influences césairiennes sur son esthétique. Chez Maunick, l'insulaire ou « l'insulé[41] » comme il l'appelle est avant tout tributaire de plusieurs rives, il peut donc se retrouver dans toutes les origines du monde car l'ancestralité exclusive n'existe pas. Cette valorisation d'identités plurielles n'est sans doute pas étrangère au fait que Maunick soit métis mais prévaut néanmoins chez ce dernier une détermination farouche à montrer la mondialité[42] d'une île authentiquement multiculturelle. Voilà qui fait écho à la pensée « archipélique[43] » d'Édouard Glissant découpant la terre en régions bien réelles représentant

---

[36] Marcel Cabon, *Advance*, 09 mars 1968 in Aslakha Callikan-Proag, « Introduction » in Marcel Cabon, *Namasté,* op.cit., p. (i).

[37] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Isle de France*, op.cit., in Marcel Cabon, *Brasse-au-vent,* op.cit., « Première Partie ».

[38] Édouard J. Maunick, *Anthologie personnelle*, Éditions Actes Sud, Arles, 1989.

[39] « DIRE AVANT ÉCRIRE » in Édouard J. Maunick, op.cit., p. 7.

[40] Martine Mathieu-Job, « De la négritude au métissage : Édouard Maunick, (…) » in *Littératures francophones. Afrique noire, océan Indien*, op.cit., p. 177.

[41] Édouard J. Maunick, op.cit., p. 8.

[42] Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.

[43] Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Éditions Gallimard, Paris, 1996, p. 44.

des îles ouvertes du fait de leur diversité[44]. L'île est en effet le passeport du monde nous permettant de « franchir les frontières du réel[45] » sans jamais nous perdre dans le mythe car après tout « nous ne sommes vrais que dans notre propre histoire[46] » :

> (…) nous sommes nés loin, dans des pays exigus, en terre étroite (…) Notre identité forcément multiple (…) nous additionnons nos fidélités à l'Orient, à l'Occident et à l'Afrique, pour fonder une symbiose (…) Nos aïeux venaient tous de quelque part (…) à chaque livre, je montre mes papiers, ce sont papiers de nous tous (…)[47]

Cette prise de position significativement martelée dans le texte manifeste une poésie exaltant une île-monde portant un peuple fier de ses origines multiples. Au contraire de Chazal[48], Maunick ne se sert pas du syncrétisme pour mettre en avant un microcosme fantasmatique, mais il en fait le fondement-même de son identité, bien ancrée dans le présent. En rejetant toutes formes mythiques, le poète veut montrer que l'insulaire existe effectivement dans sa pluralité d'identités et qu'enrichie par la diversité, l'île n'est plus l'archétype de l'isolement ; elle libère au contraire le monde de sa solitude en rapprochant les peuples :

> (…) ni cathédrale ni temple ni mosquée ni pagode
>
> mais Saints de la même Bâtardise : l'ÎLE ![49]
>
> (…) l'Histoire ne peut être imaginaire :
>
> nous sommes d'os de chair et d'aujourd'hui
>
> tous les faux portraits seront détruits (…)[50]
>
> … de Bergame à Bel Ombre
>
> de schiste en fleurs de canne
>
> je désenclave le monde

[44]Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, op.cit., p. 44.

[45] Édouard J. Maunick, op.cit., p. 9.

[46] Ibid., p. 11.

[47] Ibid., pp. 7, 9.

[48] Malcolm de Chazal, *Petrusmok*, op.cit.

[49] Édouard J. Maunick, *Ensoleillé vif*, « Parole 19 » in *Anthologie personnelle*, op.cit., p. 88.

[50] Édouard J. Maunick, *En mémoire du mémorable*, « D'EXIL EN ÎLE » in op.cit., p. 142.

aux distances de mon ÎLE

Santiago Caracas (…)

j'accouple des syllabes

pour respirer plus large (…)[51]

Ces origines bien réelles sont davantage affirmées dans la littérature indianocéanique de la seconde génération. À titre d'exemple, le paratexte préfaciel de *Chair Corail, Fragments Coolies*[52] place la coolitude au sein de la Créolité[53] en prônant une identité insulaire multiple. Être un Créole[54], c'est déjà porter en soi le monde hérité d'une ancestralité éparse rendant obsolètes toutes tentatives cosmogoniques : se défaire des mythes pour se construire dans l'authenticité relève donc de l'évidence :

> (…) du clou de girofle ou du bâton de cacao (…) l'empreinte indélébile de notre *être-au-monde*, de notre existence créole née d'un vaste chahut de toutes les cultures de la terre (…) Khal Torabully sait qu'il n'est plus un fils de l'Inde, que ses pères ne furent ni maharaja ni grands prêtres védiques (…) Il sait que le coolie de Maurice, comme son cousin de la Martinique ou de la Guadeloupe, est descendant de ces parias (…) qui durent fuir misère, famine et maladies. Ils furent vendus comme du bétail ou presque tout comme les Africains deux siècles plus tôt (…) Des sous-hommes (…) Par la force de la créolisation, ils ont réussi à devenir des hommes (…) vrais (…) des Créoles - et c'est cette force (…) que chante la poésie de Khal Torabully.[55]

La poésie de Torabully, définie comme « l'exacte appréhension du monde[56] » par Raphaël Confiant, souligne effectivement cette dynamique de créolisation, en montrant que la coolitude est une pensée commune née des souffrances diasporiques et non pas une valorisation exclusive de l'histoire du coolie. Nous voyons donc ici une reconnaissance nette et ferme d'origines fragmentées faisant de l'île un territoire macrocosmique où le figement

[51] Édouard J. Maunick, *DÉSERT-ARCHIPEL*, « XXXI – ESCALES » in op.cit., p. 164.

[52] Khal Torabully, *Chair Corail, Fragments Coolies*, Éditions Ibis Rouge, Guadeloupe, 1999.

[53] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Éditions Gallimard, Paris, 1989.

[54] Ibid.

[55] Raphaël Confiant, « Préface – Un chantier si pur » in Khal Torabully, op.cit., pp. 8-9.

[56] Ibid., p. 7.

minéral de la pierre[57] se transforme en un organisme bien vivant qu'est le corail, assimilé à l'insulaire lui-même. De ce fait, la littérature de seconde génération enterre pour de bon le mythe cosmogonique en faisant ressortir une généalogie tant universelle que temporelle :

> (…) s'abreuve qui veut !
>
> trouve créole coolie nègre ou tout autre
>
> l'homme qui ouvre son cœur
>
> au battement des sources
>
> fraternise nos langages (…)
>
> Je suis d'ailleurs
>
> d'ici
>
> et d'ailleurs
>
> justement pour exiger que mon histoire
>
> ait le poids de la même mesure (…)
>
> Ce poignard d'océan planté dans le cœur de la destinée (…)
>
> Inde île Afrique en nous enracinées
>
> dans nos torses de pierre levée
>
> l'architecture coralline en nous sculptée (…)[58]

La démarche est réitérée et accentuée dans *Les rochers de Poudre d'Or*[59], où le péritexte témoigne avec pertinence des origines-monde du bassin indianocéanique. En citant un document historique en tant qu'épigraphe, Nathacha Appanah veut d'emblée souligner la véracité de ce qu'elle écrit : l'autochtonie protohistorique est bel et bien un mythe, voire un fantasme colonial, car les faits prouvent que le peuple mauricien tout spécialement descend majoritairement d'immigrés indiens. Cependant, la pensée d'Appanah n'est pas figée sur une ancestralité unique et c'est une fois de plus le péritexte qui le prouve. En effet, dans la seconde

[57] Malcolm de Chazal, op.cit.

[58] Khal Torabully, op.cit., pp. 22, 41, 124.

[59] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, Éditions Gallimard, Paris, 2003.

partie du roman, l'épigraphe est un extrait d'une chanson de Kaya, chanteur mauricien issu de la diaspora africaine, mort dans des conditions dramatiques en 1999, et dont le répertoire rejoint fortement le mouvement de la Créolité et de la coolitude. Par conséquent, la similitude entre la souffrance des coolies et celle des esclaves est reconnue, faisant de leur descendance des Créoles[60] universels :

Éloigne-toi des gens du dépôt (…)

Et par de-là les mers, ils t'emmèneront

Vers des colonies qui sont des prisons

Pamphlet distribué dans l'État d'Uttar Pradesh (Inde) à la fin du dix-neuvième siècle.[61]

(…) Nous vivions dans la superstition

Entourés par la peur

Ma liberté était entre leurs mains (…)

Extrait de « Chant l'amour », Seggae Experience, Kaya (1998)[62]

La prise de position est plus subtile dans *Faims d'enfance*[63] où elle se lit entre les lignes du péritexte et du texte. La dédicace par exemple parle de l'ancêtre venue de l'Inde dont Gauvin ignore le nom. Cet anonymat semble néanmoins permettre de rétablir une descendance à travers les prénoms à consonance indienne qui s'ensuivent. Il est donc question d'une revendication d'origines amarrées dans une mondialité[64] opposée au mythe hermannien. L'insulaire est à la fois réunionnais, français, descendant de coolies mais aussi d'esclaves africains et de travailleurs chinois comme le montre le texte par la suite. Cette multiethnicité se reflète grandement dans la nourriture ancestrale devenue un des piliers solidement partagé de la société réunionnaise contemporaine. Sans conteste, le cari, le safran et le massalé[65] sont

[60] Avec une majuscule selon la définition de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, op.cit.

[61] Nathacha Appanah, *Les rochers de Poudre d'Or*, op.cit., p. 11.

[62] Ibid., p. 127.

[63] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

[64] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.

[65] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, op.cit., pp. 18, 71.

des repères identitaires exacerbés par le piment, ce condiment-coolie devenu totalement Créole dans sa recomposition d'un « monde diffracté[66] » :

> À l'Indienne de l'Inde, mon ancêtre, dont j'ai perdu jusqu'au nom.
>
> À Krishna, Bharati, Carpanin, Vadivel, Soubaya…
>
> À Djamila (…)

Axel Gauvin, Dédicace de *Faims d'enfance*

> Nous avons trouvé un contre-poison (…) : le piment (…) trois bocaux de piment circulent dans le réfectoire. Trois bocaux de pâte bien rouge (…)[67]

Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, 1987.

Alors qu'Hermann, Hart, Chazal, et Le Clézio plus tardivement, restent attachés à une vision mythique de l'île, assimilée à l'éden-terrestre idéalisé dans la littérature coloniale, les écrivains indianocéaniques de première et de secondes générations se défont de toute mythification. En contrepartie, ils proposent une représentation insulaire proche de la conception de la Créolité[68] qui est l'acceptation et l'affermissement d'une identité certes complexe mais harmonisée[69] au monde ou plus précisément à l'Exotisme universel, voire essentiel[70], dans lequel l'homme « ne peut que se concevoir autre qu'il n'est et se réjouir dans sa diversité[71] ».

---

[66] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité* (Édition bilingue 1993), op.cit., p. 27.

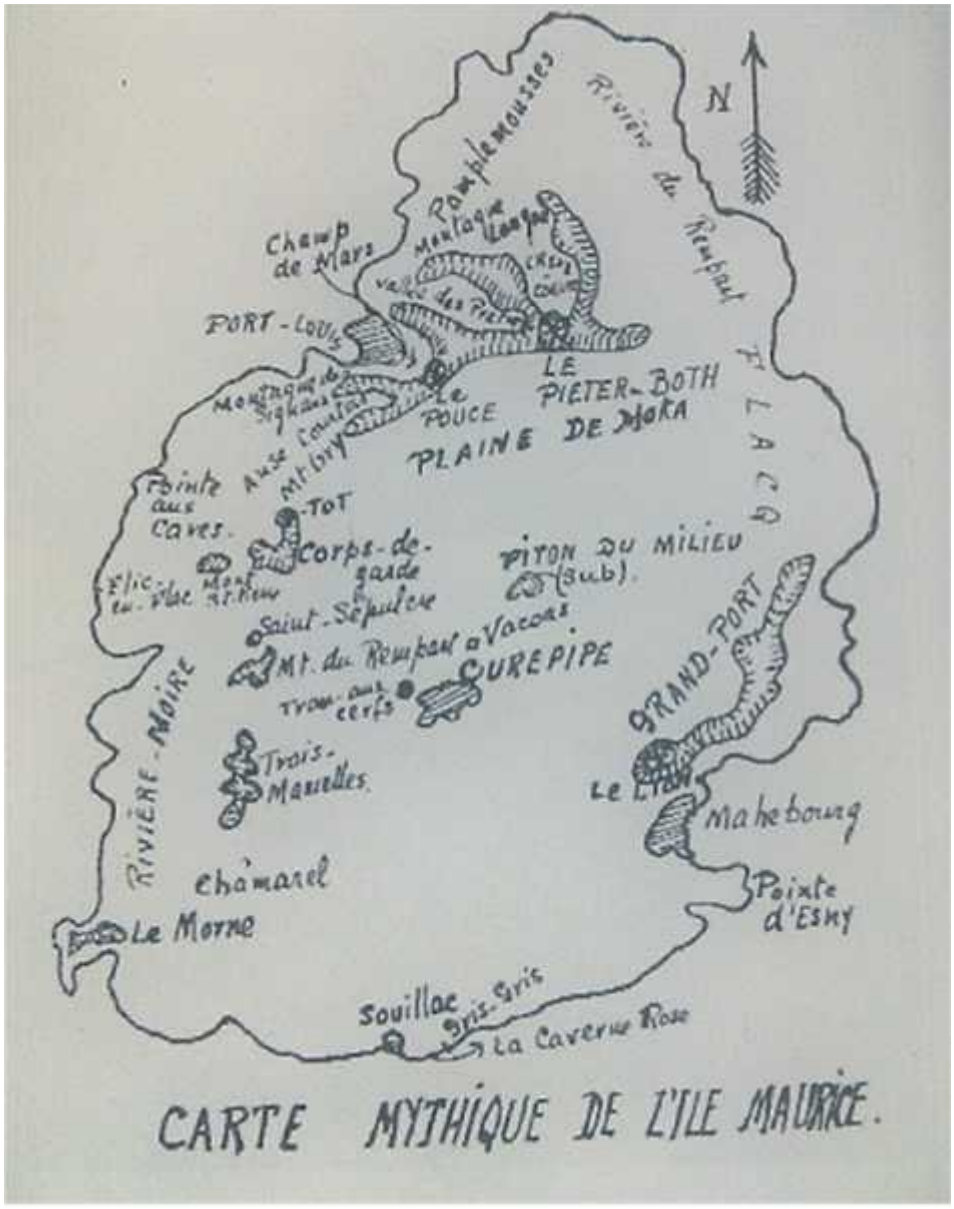
[67] Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, op.cit., pp. 91-92.

[68] Avec une majuscule selon la définition de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, op.cit.

[69] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité* (Édition bilingue 1993), op.cit., pp. 28-29.

[70] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* (1904-1918), Éditions Fata Morgana, Hérault, 1978, p. 106.

[71] Ibid., p. 106.



Carte mythique de l'île Maurice proposée par Malcolm de Chazal - *Petrusmok*.[72]

[72] Malcolm de Chazal, op.cit., Empl. 67.

b. La nitescence de l'île

Au-delà d'une revendication d'origines universelles, nous notons par ailleurs une ferme volonté affichée chez les auteurs indianocéaniques contemporains de diffracter en quelque sorte leur île natale dans le monde. Marie-Thérèse Humbert par exemple a sans cesse recours au déplacement toponymique dans son écriture. En attribuant des toponymes propres à l'île Maurice tels que « Le Souffleur », « Riche-en-eau », « Grand-Gaube[73] » ou encore « Volmar », « Souillac » et « Riambel[74] » aux îles chimériques décrites, elle montre de façon stratégique que la toponymie insulaire n'est en aucun cas fixée et figée et elle réconcilie dans la même foulée le monde réel et celui de l'imaginaire. Au contraire de More, Defoë et Stevenson jouant délibérément la carte de l'ambiguïté géographique dans la littérature coloniale, ou même de Chazal proposant dans *Petrusmok* une nouvelle disposition toponymique[75] au sein de l'île devenue mythique, Humbert montre pour sa part la possibilité d'une toponymie-monde.

C'est ce que réitère la jeune génération d'écrivains montrant un rayonnement de l'île originelle hors du bassin indianocéanique. Dans le roman *En chute libre*[76], le patronyme « Kumarsamy[77] » et le toponyme « Albion[78] » évoquent bien évidemment la réalité mauricienne mais, comme Humbert dans *Le Volkameria* et *Les désancrés*, Carl de Souza souligne qu'au-delà de ces référents, c'est aussi le monde imaginaire et celui du réel qui se réconcilient. L'écriture en elle-même ne peut être enclavée, les îles Fernandez[79] décrites dans le roman renvoient non seulement à l'océan Indien mais à l'archipel Juan Fernández également abritant l'île de Robinson, née dans l'imaginaire de Defoë et inspirée de la réalité. Cette poétique est néanmoins nuancée chez d'autres écrivains tels que Barlen Pyamootoo s'inspirant de l'île-mère elle-même pour décrire le monde. À titre d'exemple, le paratexte

[73] Marie-Thérèse Humbert, *Le Volkameria*, Éditions Stock, Paris, 1984, p. 6.

[74] Marie-Thérèse Humbert, *Les désancrés*, Éditions Gallimard, Paris, 2015, p. 114.

[75] Malcolm de Chazal, *Pétrusmok*, op.cit., Empl. 67.

[76] Carl de Souza, *En chute libre*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2012.

[77] Ibid., p. 7.

[78] Ibid., p. 8.

[79] Ibid., p. 7.

liminaire de son roman *Le tour de Babylone*[80] éclaire l'intitulé en révélant qu'il s'agit d'une expression propre à la langue maternelle du narrateur homodiégétique[81] voulant dire « errer, vagabonder et ainsi dévier de son chemin.[82] » Sans que cette langue en question soit précisée, nous savons néanmoins que « faire le tour de Babylone[83] » est une expression propre au créole mauricien. Ici, Pyamootoo donne une nouvelle dimension à la Créolité, en montrant que la relation au monde provient d'une réalité linguistique originelle faisant du Créole un être universel non pas dans sa bigarrure diasporique mais dans le rayonnement de sa propre identité dans l'humanité :

> (…) ils ne sont pas si différents de ceux de mon pays les gamins (…) je n'ai jamais autant pensé à mon enfance qu'à Bagdad (…) « C'est peut-être la transmigration des âmes.[84] »

Amal Sewtohul renoue avec cette réflexion dans son roman *Made in Mauritius*[85] en poussant davantage la réflexion. Il montre que la Créolité[86] ne se limite pas aux seules frontières territoriales de l'île à travers Laval qui naît à Maurice de parents chinois puis épouse une descendante de coolies dont il se sépare pour finalement s'installer et mourir dans l'arrière-pays australien. La narration de ce brassage ethnique couplé à la multiplicité des terres[87] rejoint clairement la visée de la littérature-monde[88] qui est « de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même.[89] » Il s'agit de faire en quelque sorte la description d'« un monde en mouvement[90] » mais surtout

[80] Barlen Pyamootoo, *Le tour de Babylone*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 2002.

[81] Gérard Genette, *Figure III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

[82] Barlen Pyamootoo, *Le tour de Babylone*, op.cit., p. 7.

[83] Ibid., p. 7.

[84] Ibid, p. 30.

[85] Amal Sewtohul, *Made in Mauritius*, Éditions Gallimard, Paris, 2012.

[86] Notion toujours reprise de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité* (Édition bilingue 1993), op.cit.

[87] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, op.cit., p. 193.

[88] *Pour une littérature-monde*, op.cit.

[89] Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français » in *Pour une littérature-monde*, op.cit., p. 41.

[90] Jean Rouaud, « Mort d'une certaine idée » in *Pour une littérature-monde*, op.cit., p. 21.

« ouvert[91] » dans lequel ne prévaut aucune unicité théorique[92]. D'ailleurs, le péritexte titrologique de *Made in Mauritius*[93] (« Fabriqué à Maurice ») le montre bien en faisant de la mondialisation type « Made in China – Fabriqué en Chine » un Tout-Monde[94] dont l'ambition est bien de « dire le monde[95] ». Ce que le texte atteste en laissant entrevoir une certaine réconciliation de toutes les frontières sur l'île-continent qu'est l'Australie faisant de l'identité-Créole de Laval une véritable « identité-monde[96] ». :

> Il y avait devant lui un paysage de champ de canne (…) dont la silhouette ressemblait exactement à celle qu'il avait vue la première fois de sa vie (…) lorsque Feisal et lui avaient escaladé la montagne du Pouce, pendant leur traversée de l'île (…) Mais non, il ne rêvait pas (…) il était bien en Australie (…) « Mon pays », se dit soudain Laval (…)[97]

Cette pensée-monde est revendiquée avec davantage de force dans l'esthétique d'Ananda Devi qui, non seulement est une signataire du manifeste « Pour une littérature-monde en français[98] » mais a aussi collaboré aux ouvrages *Pour une littérature-monde*[99] et *Je est un autre. Pour une identité-monde*[100]. Nous voyons effectivement que la trame de ses derniers romans se déroule en dehors du bassin indianocéanique et révèle ainsi une détermination farouche à se déconnecter de l'île originelle. Ce que Marie-Thérèse Humbert propose déjà dans son roman *Un fils d'Orage*[101] sans nécessairement revendiquer une identité-monde[102] mais en faisant de l'eau le seul et unique lien probable entre La Camargue et son île natale. Chez Devi par contre cette identité-monde est clairement affirmée car elle veut prouver que

---

[91] Jean Rouaud, « Mort d'une certaine idée » in *Pour une littérature-monde*, op.cit., p. 21.

[92] Voir l'article de Martine Mathieu-Job, « Créolie, créolité, créolisation : manifestes, essais critiques et horizons d'attente » in *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, Collection PUF, « Écritures francophones », 2013, pp. 45-62.

[93] Amal Sewtohul, op.cit.

[94] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, op.cit., p. 22.

[95] Michel Le Bris, op.cit., p. 41.

[96] *Je est un autre, Pour une identité-monde*, ouvrage collectif publié sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Éditions Gallimard, Paris, 2010.

[97] Amal Sewtohul, op.cit., pp. 265-267.

[98] Manifeste publié dans *Le Monde* le 15 mars 2007.

[99] *Pour une littérature-monde*, ouvrage collectif, op.cit.

[100] *Je est un autre, Pour une identité-monde*, ouvrage collectif, op.cit.

[101] Marie-Thérèse Humbert, *Un fils d'Orage*, Éditions Stock, Paris, 1992.

[102] *Je est un autre, Pour une identité-monde*, ouvrage collectif, op.cit.

l'écrivain indianocéanique n'a pas besoin de brandir dans chaque publication les preuves de son insularité pour exister. Cette pensée est distinctement opposée à celle d'Édouard Maunick pour qui l'écriture est avant tout un acte identitaire[103]. La nouvelle génération se démarque donc graduellement de l'ancienne en revendiquant une existence plénière de l'écrivain en tant qu'électron libre échappant aux assignations géographiques, ethniques, religieuses, communautaires et linguistiques propres aux idéologies coloniales elles-mêmes. Ananda Devi résume bien cette prise de position dans « Le flou identitaire[104] » en concluant : « Pourquoi toujours poser la question d'identité ? Je suis.[105] » Elle accentue cette résolution dans son roman *Indian Tango*[106] en abolissant à la fois les frontières physiques et symboliques. Le péritexte du titre anglophone est en lui-même un plurilinguisme volontaire confirmé ultérieurement dans le texte écrit en français mais parsemé entre autres de mots hindis et espagnols ainsi que d'une polysémie délibérée montrant qu'une danse aussi bigarrée que le tango peut être conçue comme indienne. Cette mixité incarne bien plus qu'un simple retour aux origines indiennes dans la logique narrative car c'est un retour sur elle-même qu'effectue Devi à travers la rencontre de sa propre personne projetée sur un personnage d'écrivaine qui la dédouble et devient son entité-monde. Ainsi, la mondialité de l'écrivain est avant tout sa capacité à franchir librement les frontières du possible et de l'impossible :

> Peut-être nos étoiles ne sont-elles pas si lointaines, en fin de compte, pas plus loin, en tout cas, que la barrière de nos propres limites, que les frontières de nos propres peurs[107].

Ce projet se renforce dans *Les Jours vivants*[108] où l'on pourrait bien sûr voir des liens historiques entre l'île natale et l'Angleterre ou encore faire le rapprochement entre l'insularité de Cub et celle de Devi. Mais ce roman montre avant tout le croisement inexorable entre diverses origines dans une Angleterre mondialisée. La mixité s'accomplit plus précisément dans la transgression des frontières rendant possible une relation intime entre une Anglaise de soixante-quinze ans et un adolescent d'origine jamaïcaine ou, parallèlement, une aventure

[103] Édouard J. Maunick, op.cit., p. 9.

[104] Ananda Devi, « Le flou identitaire » in *Je est un autre, Pour une identité-monde,* op.cit., pp. 179-186.

[105] Ananda Devi, « Le flou identitaire » in *Je est un autre, Pour une identité-monde,* op.cit., 186.

[106] Ananda Devi, *Indian Tango,* Éditions Gallimard, Paris, 2007.

[107] Ibid., p. 166.

[108] Ananda Devi, *Les Jours vivants,* Éditions Gallimard, Paris, 2013.

homosexuelle entre l'auteure et son personnage dans *Indian Tango*[109]. Cependant, outre ces « pactes faustiens[110] », Devi veut surtout décrire l'humanité dans sa complexité en révélant sa bienfaisance et sa douceur, tout en avouant son désir d'emprunter les « détours obscurs et inavouables[111] » que suscite la rencontre des cultures, des couleurs, des âges et des sexes. Se confirme alors l'illimité de l'écriture qui n'a d'insulaire ici que « sa démultiplication débridée d'appartenances[112] » au monde :

> Cub avait déjà fait un trop grand pas (…) hors des chemins tracés pour savoir comment revenir. Il n'en avait d'ailleurs pas grande envie. Il avait (…) envie de la liberté (…) une liberté certes (…) étrange, mais séduisante (…) Il avait traversé une frontière (…) vers un autre monde (…)[113]

Cette identité mondialisée atteint une fulgurance paroxystique dans l'esthétique-trublion de Raharimanana. Il signe lui aussi le manifeste « Pour une littérature-monde en français » et collabore à l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* où il annonce vouloir se réapproprier la « capacité à comprendre et à raconter le monde (…) dans (…) une langue qui transgresse les frontières au fil des pérégrinations planétaires et de la dérive des hommes.[114] » C'est ce qu'il montre en effet dans *Za*[115] en bouleversant à la fois les codes linguistiques et moraux[116] bien plus que dans *Lucarne*[117]. À travers une langue disloquée, il choisit clairement « l'horizon pour ployer les frontières[118] » et propose pour paradigme un Chaos-monde glissantien dont l'éclatement est difficilement saisissable[119]. Raharimanana relie et divise sans cesse les frontières du réel et de l'imaginaire et crée une sorte de mondialité cafouilleuse et jubilatoire « qui échappe à la tentative linéaire de l'explication[120] », comme le souligne Jean-

---

[109] Ananda Devi, *Indian Tango*, op.cit.

[110] Ananda Devi, « Le flou identitaire » in *Je est un autre, Pour une identité-monde*, op.cit., p. 185.

[111] Ibid., p. 185.

[112] Ananda Devi, « Le flou identitaire » in *Je est un autre, Pour une identité-monde*, op.cit., p. 179.

[113] Ananda Devi, *Les Jours vivants*, op.cit., pp. 127, 134.

[114] Raharimanana, « Le creuset des possibles » in *Pour une littérature-monde*, op.cit., p. 307.

[115] Raharimanana, *Za*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2008.

[116] Jean-Christophe Delmeule, *Les Mots sans sépulture, L'écriture de Raharimanana*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2013, p. 169.

[117] Jean-Luc Raharimanana, *Lucarne*, Éditions Le Serpent à Plumes, Paris, 1996.

[118] Raharimanana, « Le creuset des possibles » in *Pour une littérature-monde*, op.cit., p. 312.

[119] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op.cit., p. 22.

[120] Jean-Christophe Delmeule, op.cit., p. 170.

Christophe Delmeule. Tout comme Devi, il refuse d'être « enfermé dans des espaces bien déterminés[121] » en montrant avec sarcasme que les frontières sont tout bonnement dérisoires quand la misère et la guerre sont universelles. Dans le même esprit, il utilise sa « langue déterritorialisée[122] » pour réunir librement les grandes figures de l'Histoire et les ancêtres de l'île en dehors d'un espace national[123], se révélant être mondialement imprécis :

> Za m'invente n'est-ce pas des horreurs pour implorer l'attention des hommes. Sarajevo. Beyrouth. Gaza (…) Za va bien au Darfour, Za va bien à Kaboul, Za va bien à Bagdad (…) Za va bien par terre, ici et sur cette île (…) Mao Zédong-and-Ze-Best rameute les tirailleurs (…) Za rêve que ce pays se réduise à l'enfant conversant avec le Mahatma (…) Sexolaire de la Motte Claire tout comme sa bande d'ancêtres commencent à s'énerver (…)[124]

Ainsi, la littérature-monde témoigne d'une évolution majeure dans les mouvements de pensée post-coloniaux. De l'imaginaire du rhizome[125], nous voguons vers l'indéfini de l'espace corallien [126] pour aboutir au mille-feuille symbolisant « un livre composite, qui ne peut se réduire à [une] fiction identitaire nationale[127] » ou encore aux multiples feuilles ouvertes sur le monde que sont celles de l'arbre du voyageur plus connu comme le « ravenale » dans le bassin indianocéanique. Cet imaginaire mouvant propre à la seconde génération d'écrivains de ce même bassin devenus des citoyens-monde non seulement dans leur esthétique mais dans leur propre identité. Ce qui enlève à la littérature francophone insulaire ses frontières territoriales, linguistiques, identitaires et culturelles et permet l'émergence d'une littérature-monde[128] dépourvue de toutes notions d'exotisme de par son identité universelle n'exprimant plus « le sentiment du Divers[129] » mais du Même dans sa Totalité.

---

[121] Raharimanana, « Le creuset des possibles » in *Pour une littérature-monde*, op.cit., pp. 311-312.

[122] Raharimanana, « Le creuset des possibles » in *Pour une littérature-monde*, op.cit., p. 311.

[123] Ibid., p. 312.

[124] Raharimanana, *Za*, op.cit., pp. 289-290.

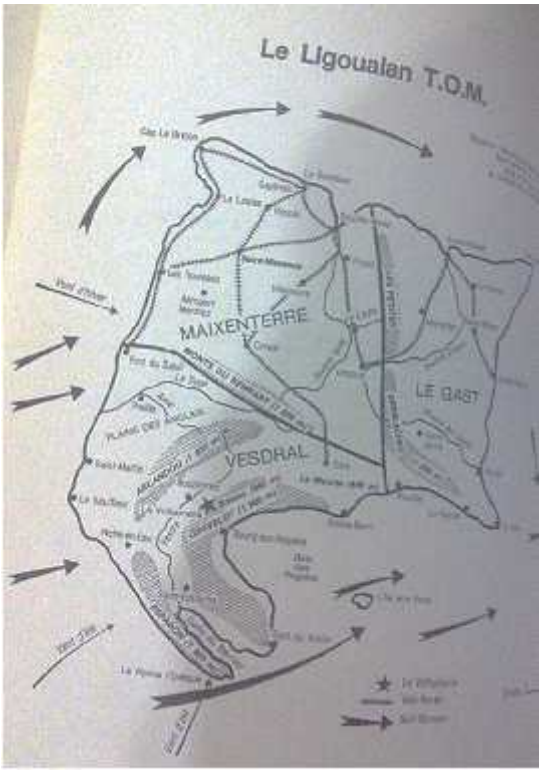
[125] Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, op.cit.

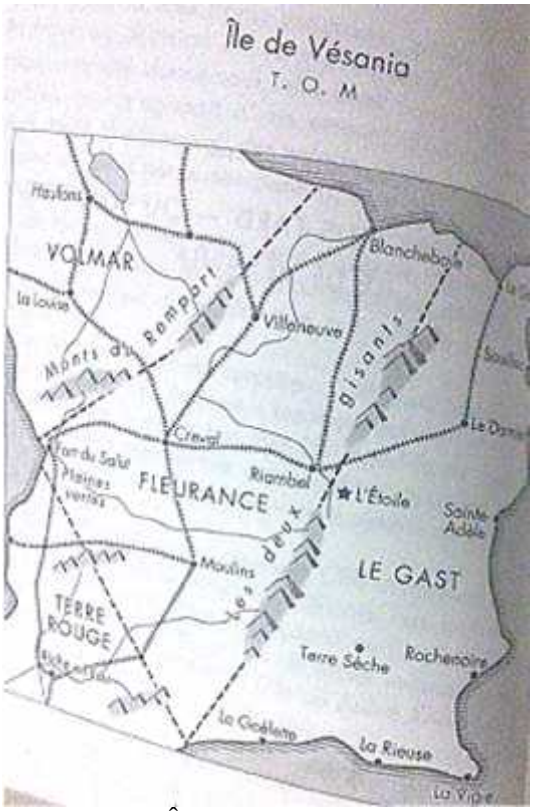
[126] Khal Torabully, op.cit.

[127] *Je est un autre, Pour une identité-monde*, op.cit., p. 8.

[128] *Pour une littérature-monde*, op.cit.

[129] Victor Segalen, op.cit., p. 106.





Cartes imaginaires du Ligoualan et de l'Île de Vésania proposées par Marie-Thérèse Humbert – *Le Volkameria*[130] et *Les désancrés*.[131]

[130] Marie-Thérèse Humbert, *Le Volkameria*, op.cit., p. 6.

[131] Marie-Thérèse Humbert, *Les désancrés*, op.cit., p. 114.

CONCLUSION

À travers cette étude, nous avons cherché à analyser comment s'élaboraient les fondements puis les différents glissements de l'imagerie insulaire dans la littérature coloniale d'abord puis dans les écritures postcoloniales[1] de l'océan Indien.

Dans notre premier axe de réflexion, nous avons montré la réappropriation des archétypes par des auteurs indianocéaniques désireux de les redéfinir. La violence notamment n'est plus liée à l'aventure mais s'ancre dans le microcosme insulaire même pour exprimer et dénoncer des oppressions bien concrètes. « La parole assimilationniste[2] » est par ailleurs déconstruite[3] pour que retentissent à nouveau « les voix interrompues[4] ». Le profil de l'insulaire est subséquemment renouvelé car l'homme a trouvé ses marques dans la réalité de son île et la femme longtemps dominée s'est libérée.

Le second axe nous a permis de mettre en exergue la construction d'un nouvel imaginaire dans la littérature indianocéanique faisant de l'île auparavant réifiée un sujet affranchi de tous stéréotypes coloniaux. Pour ce faire, l'insularité-carte postale est déconstruite : la faune et la flore ne sont plus merveilleuses mais vues plutôt dans leur effectivité triviale, voire monstrueuse. L'édénisme insulaire cède la place à l'évocation de faits historiques désormais privés d'enchantement mais interpellant davantage la société contemporaine. Quant aux espaces, ils sont redéfinis, redistribués, ou quelquefois brouillés pour dévoiler une île impondérable.

C'est dans une démarche de continuité et d'élargissement que nous avons dépeint dans le troisième axe la dynamique de la littérature de l'océan Indien. L'exil des personnages en particulier ne renvoie plus à l'enfermement ou au retour systématique vers l'île mais symbolise la liberté individuelle dans sa dimension purement psychologique. Le trope de la mer est déconstruit pour mettre en avant une insularité refusant toutes formes d'isolement. Par conséquent, les représentations mythiques de l'île n'ont plus leur place dans une littérature

[1] Voir Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Presses Universitaires de Bordeaux (1ère éd. Routledge, 1989), Pessac, 2012.

[2] Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, *Amarres, Créolisations india-océanes*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 35.

[3] Voir Jacques Derrida, *La déconstruction* (coordonné par Charles Ramond), PUF, Paris, 2005, p. 113.

[4] Ibid., p. 35.

affirmant pleinement sa Créolité[5], ou plutôt une créolisation[6] devenue une véritable identité-monde[7].

Néanmoins, la réflexion ne s'arrête pas là pour autant car de nouvelles interrogations se manifestent et pourraient à elles seules faire l'objet d'une véritable étude. Comme démontré dans notre analyse, les auteurs indianocéaniques adhèrent majoritairement à la pensée-monde proposant une définition universelle de la littérature francophone[8] et par conséquent de la littérature insulaire elle-même jusque-là limitée à un territoire unique. Il est donc indéniable qu'un nouvel élan les pousse à étendre leur imaginaire au de-là de leur île et de leur Créolité. Ainsi, dans des entretiens accordés à Thomas C. Spear, Giscard Bouchotte et Françoise Sylvos pour *Île en île* entre 2009 et 2014, Jean-Luc Raharimanana[9], Axel Gauvin[10], Ananda Devi[11] et Barlen Pyamootoo[12] se rejoignent dans cette incapacité à définir l'insularité dans la seule logique de la territorialité. Cette position ne fait toutefois pas l'unanimité : Shenaz Patel[13] par exemple évoque une certaine « lassitude » envers l'« obsession de l'universalité ». Elle ne pense pas qu'être un auteur insulaire soit réducteur car écrire sur l'homme est de toute façon un acte universel. Ce point de vue est partagé par Carl de Souza[14] pour qui le matériau intimiste de l'île est en lui-même universel. Ces opinions divergentes invitent donc à une réflexion plus

[5] Voir Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Éditions Gallimard, Paris, 1989.

[6] Ce processus dynamique de créolisation a été défini par Édouard Glissant, par exemple dans *Traité du Tout-Monde*, Éditions Gallimard, Paris, 1997 : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. On prévoirait ce que donnera un métissage, mais non pas une créolisation. Celle-ci et celui-là, dans l'univers de l'atavique, étaient réputés produire une dilution de l'être, un abâtardissement. Un autre imprévu est que ce préjugé s'efface lentement, même s'il s'obstine dans des lieux immobiles et barricadés. »

[7] Voir *Pour une littérature-monde*, ouvrage collectif publié sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Éditions Gallimard, Paris, 2007.

[8]Voir aussi *Je est un autre Pour une identité-monde*, ouvrage collectif publié sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Éditions Gallimard, Paris, 2010.

[9] Voir « Raharimanana, 5 Questions pour Île en île » sur YouTube.fr.

[10] Voir « Axel Gauvin, 5 Questions pour Île en île » sur YouTube.fr.

[11] Voir « Ananda Devi, 5 Questions pour Île en île » sur YouTube.fr.

[12] Voir « Barlen Pyamootoo, 5 Questions pour Île en île » sur YouTube.fr.

[13] Voir « Shenaz Patel, 5 Questions pour Île en île » sur YouTube.fr.

[14] Voir « Carl de Souza, 5 Questions pour Île en île » sur YouTube.fr.

poussée sur l'intérêt et la portée herméneutique de la notion de littérature-monde dans le champ indianocéanique. L'écrivain-universel doit-il se libérer des frontières de son île ou doit-il s'inspirer de cette dernière pour s'ouvrir au monde ? Cette question est d'autant plus pertinente qu'elle évoque le piège des « crispations[15] » esthétiques suggérant qu'un auteur pourrait se défaire de la marque de l'insularité ou la revendiquer dans le seul but de « surfer sur la vague » éditrice d'un concept. Qui plus est, les maisons d'édition elles-mêmes sont assez incohérentes et contradictoires dans leur démarche. La maison Gallimard par exemple, bien que publiant en 2007 *Pour une littérature-monde* et *Je est un autre, Pour une identité-monde* en 2010, démarque toujours la littérature française des autres littératures en français à travers les deux collections distinctes que sont la « Collection Blanche »[16] et la collection « Continents noirs »[17]. Par ailleurs, certains auteurs étrangers, telle la Mauricienne Ananda Devi, peuvent assez rapidement migrer vers la « Collection Blanche » sans que les motivations qui justifient ce changement soient clairement définies. En revanche, un écrivain tel que Marie-Thérèse Humbert, publiant certes pour la première fois chez Gallimard – dans la collection « Continents noirs »[18] –, est toujours considéré comme « étranger » malgré une immigration en France de quarante-sept ans[19] et la publication dans des maisons d'édition françaises de sept romans[20] – dont deux récompensés[21].

Il est donc impératif de recentrer le débat en évitant de tout ramener au cartésianisme postcolonial[22] faisant de l'insularité un archétype de l'enfermement ou alors une arme scripturale. Revenir en quelque sorte à la fonction essentielle de l'écriture qui est celle d'unir[23] en décrivant le monde dans ses marbrures. Pour sa part, Françoise Lionnet loue dans la

[15] Tournure que nous empruntons à Françoise Lionnet dans son entretien paru dans le journal *Le Mauricien* du 10 août 2012, « FRANÇOISE LIONNET, PROF DE LITTÉRATURE FRANÇAISE, FRANCOPHONE ET COMPARÉE À UCLA : « C'est maintenant que la pensée mauricienne prend son essor, grâce aux écrivains », consultable sur lemauricien.com.

[16] Pour la littérature et la critique françaises.

[17] Pour les littératures africaine, afro-européenne et diasporique.

[18] Marie-Thérèse Humbert, *Les désancrés*, Éditions Gallimard, Paris, 2015.

[19] Marie-Thérèse Humbert est en effet installée en France depuis 1968.

[20] Avant *Les désancrés.*

[21] Grand Prix des lectrices d'*Elle*, pour *À l'autre bout de* moi en 1980 et Prix *Terre de France*, pour *Un fils d'Orage* en 1992.

[22] Voir le troisième sens de « postcolonial » dans Jacqueline Bardolph, *Études Postcoloniales et Littérature*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2002, p. 11.

[23] Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Éditions Flammarion, Paris, 1980, p. 22.

littérature de l'océan Indien le fait qu'elle repose sur le « cosmopolitisme[24] » évoquant « l'idée de l'interculturalité, la possibilité d'échanger, d'apprendre des autres, de tolérer la différence, de s'approprier des éléments de culture qui ne sont pas les nôtres et de s'épanouir au contact de ces cultures.[25] » L'écriture étant à la fois un ancrage mais aussi une mise en relation avec l'autre[26], on peut la considérer comme une « amarre, qui partant de l'île, nous relie aux autres îles et aux continents[27] ». En somme, les productions indianocéaniques relèvent actuellement d'une littérature fortement *déghettoïsée*[28] par des écrivains qui ne relèvent plus d'un seul territoire mais qui restent tout de même marqués par leur origine et leur histoire. À travers cette oscillation scripturale, ils cherchent donc à harmoniser la nécessité d'ouverture au « Tout-monde[29] » comme l'a décrit Glissant et cette inscription première dans un espace insulaire déterminant.

[24] Voir l'article, « FRANÇOISE LIONNET, PROF DE LITTÉRATURE FRANÇAISE, FRANCOPHONE ET COMPARÉE À UCLA : « C'est maintenant que la pensée mauricienne prend son essor, grâce aux écrivains » paru dans le journal *Le Mauricien* du 10 août 2012, consultable sur lemauricien.com.

[25] Voir l'article, « FRANÇOISE LIONNET, PROF DE LITTÉRATURE FRANÇAISE, FRANCOPHONE ET COMPARÉE À UCLA : « C'est maintenant que la pensée mauricienne prend son essor, grâce aux écrivains » paru dans le journal *Le Mauricien* du 10 août 2012, consultable sur lemauricien.com.

[26] Voir Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, *Amarres, Créolisations india-océanes*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 8.

[27] Ibid., p. 63.

[28] Nous cherchons par la proposition de ce néologisme, à exprimer le contraire de « ghettoïsée », c'est-à-dire une littérature permettant aux écrivains d'exister et de créer sans contraintes d'ordre national, régional, communautaire, linguistique et conceptuel.

[29] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.

INDEX NOMINUM

A

Ahnee Gilbert, 196, 197, 198, 199
Amrhein John, 224
Antoine (Muraccioli Pierre), 163
Appanah Nathacha, 12, 34, 36, 77, 78, 81, 82, 83, 89, 115, 117, 118, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 187, 190, 198, 199, 200, 211, 216, 217, 233, 234
Arnaud Jacqueline, 179, 180, 185, 189, 194, 197
Ashcroft Bill, 9, 32, 34, 47, 48, 49, 74, 75, 115, 133, 137, 138, 139, 143, 214, 245

B

Bakhtine Mikhaïl, 27
Bardolph Jacqueline, 12, 55, 87, 90, 107, 146, 247
Barthes Roland, 247
Baudelaire Charles, 79, 99
Beniamino Michel, 23, 39
Bernabé Jean, 232, 234, 235, 238, 246
Bernardie-Tahir Nathalie, 67, 118, 165
Bes Hoghton Isabelle, 153
Bonnet Véronique, 169
Bosco Henri, 110
Bougnoux Daniel, 187, 189
Bras Olivier, 223, 224

C

Cabon Marcel, 11, 40, 48, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 78, 79, 80, 83, 87, 100, 101, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 114, 129, 130, 140, 141, 142, 157, 158, 159, 160, 165, 173, 209, 210, 229, 230, 258, 260
Callikan-Proag Aslakha, 69, 129, 157, 165, 229, 230
Carpooran Arnaud, 44, 46, 87
Chakravorty Spivak Gayatri, 33
Chamoiseau Patrick, 143, 232, 234, 235, 238, 246
Charoux Clément, 11, 181, 182, 183
Chazal Malcolm (de), 11, 227, 228, 229, 231, 233, 236, 237
Chevrel Yves, 58, 59, 60, 61
Confiant Raphaël, 232, 234, 235, 238, 246
Corio Alessandro, 218
Croix Robert (de la), 16

D

Dauphiné J., 177
Defoë Daniel, 10, 16, 18, 25, 27, 58, 67, 96, 101, 103, 106, 123, 124, 140, 141, 142, 179, 183, 195, 204, 205, 208, 224
Deleuze Gilles, 216
Delmeule Jean-Christophe, 20, 55, 60, 241, 242
Derrida Jacques, 9, 11, 12, 245
Devi Ananda, 12, 23, 24, 33, 34, 59, 60, 61, 63, 64, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 87, 88, 89, 102, 103, 104, 105, 106, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 143, 144, 145, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 211, 212, 213, 214, 218, 219, 239, 240, 241, 246, 247
Didier Béatrice, 178, 225
Dumas Alexandre, 10, 11, 18, 19, 43, 44, 67, 68, 69, 72, 85, 98, 99, 126, 130, 170, 178, 179, 206, 207, 212, 225
Duras Marguerite, 193

E

Etoke Nathalie, 33, 34, 76, 77

F

Fougère Éric, 150, 151, 165

G

Gauvin Axel, 8, 12, 38, 39, 40, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 64, 73, 74, 88, 89, 116, 142, 143, 169, 186, 187, 190, 195, 196, 211, 219, 234, 235, 246
Genette Gérard, 57, 195, 229, 238
Glissant Édouard, 118, 173, 174, 216, 230, 231, 234, 238, 239, 241, 242, 246, 248
Gottfried Schnabel Johann, 141
Griffiths Gareth, 9, 32, 34, 47, 48, 49, 74, 75, 115, 133, 137, 138, 139, 143, 214, 245
Guattari Félix, 216
Guille-Escurel Georges, 17

H

Hart Robert-Edward, 227
Hazareesingh K., 159
Hermann Jules, 227
Homère, 179
Hookoomsing Vinesh Y., 181, 183
Humbert Marie-Thérèse, 12, 45, 116, 184, 185, 192, 193, 237, 239, 243, 247

Hyland Peter, 177

J

Johnson Charles (Captain), 16, 17, 21
Joubert Jean-Louis, 8, 48, 52, 54, 55, 69, 85, 86, 181, 184, 209, 210, 227, 228

L

Labou Tansi Sony, 25
Lagesse Marcelle, 63, 102, 158, 159, 209
Lameyre Xavier, 36
Le Bris Michel, 227, 238, 239, 246
Le Carrer Olivier, 164
Le Clézio Jean-Marie Gustave, 101, 102, 110, 111, 112, 131, 140, 141, 143, 184, 210, 211, 228, 229
Leung Cécile, 71
Lionnet Françoise, 34, 36, 40, 80, 82, 172, 184, 247, 248
Louverture Toussaint, 19

M

Magdelaine-Adrianjafitrimo Valérie, 49, 50
Manès Gilbert, 73
Marimoutou Carpanin, 9
Marimoutou Carpanin (J-C), 39, 49, 50, 56, 74, 218, 227, 245, 248
Martial Arthur, 11, 85, 86, 87, 181, 182, 261
Masson Loys, 11, 184, 190, 192, 193, 208, 209
Mathieu-Job Martine, 8, 9, 11, 32, 34, 45, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 61, 69, 73, 74, 75, 113, 115, 133, 137, 138, 139, 143, 167, 184, 190, 192, 196, 209, 211, 214, 227, 229, 230, 239, 245
Maunick Édouard J., 4, 12, 230, 231, 232, 240
Mehta Brinda, 35, 37, 79, 88, 220
Melville Herman, 209
Mérédac Savinien, 182
More Thomas, 10, 20, 21, 22, 94, 122, 123, 141, 150, 151, 153, 167, 177, 203, 209, 218, 223
Moura Jean-Marc, 9, 94, 98, 99, 112, 134, 137, 209
Mouralis Bernard, 98
Mundil Kishore, 85
Muneean Alain, 217
Murat Henri, 73

N

Naipaul V.S., 194
Ng Tat Chung Guy, 197, 198, 199
Nixon Rob, 194

P

Patel Shenaz, 12, 36, 38, 47, 48, 49, 84, 85, 89, 115, 137, 138, 146, 212, 213, 246
Payet Marie-Laure, 73
Pêcheux Michel, 115
Péron Françoise, 132, 152
Ponnau G., 188
Prosper Jean-Georges, 9
Pyamootoo Barlen, 12, 60, 171, 213, 237, 238, 246

Q

Quint Anne-Marie, 168

R

Rabearivelo Jean-Joseph, 62
Rabemanjarara Jacques, 62
Racault Jean-Michel, 10, 11, 16, 17, 21, 42, 43, 73, 94, 96, 101, 112, 122, 123, 141, 150, 153, 161, 177, 203, 223
Raharimanana Jean-Luc, 12, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 104, 105, 116, 117, 167, 168, 189, 190, 217, 218, 219, 241, 242, 246, 260
Ramgoolam Shyam, 147
Ramharai Vicram, 167, 193
Ramiandrarivo Njaka Tsitohaina, 9
Ramond Charles, 9, 12, 245
Relouzat Raymond, 25
Rouaud Jean, 227, 238, 239, 246
Roumain Jacques, 110

S

Saint-Pierre Bernardin (de), 10, 42, 43, 67, 69, 70, 72, 73, 76, 77, 78, 81, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 108, 109, 114, 116, 124, 125, 130, 131, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 162, 167, 171, 177, 178, 205, 206, 207, 209, 212, 225, 229, 230
Sand George, 10, 11, 97, 108, 109, 125, 126, 137, 152, 153, 159, 160, 162, 177, 178, 206, 225
Santos Ilda (dos), 172
Segalen Victor, 9, 235, 242, 267
Serra Jean-Yves, 9, 32, 34, 47, 48, 49, 74, 75, 115, 133, 137, 138, 139, 143, 214, 245
Sewtohul Amal, 12, 131, 133, 135, 217, 238, 239
Sgard Jean, 190, 199, 201
Shakespeare William, 141, 142, 177, 188, 204, 205
Souza Carl (de), 12, 25, 45, 47, 48, 70, 71, 72, 83, 84, 88, 89, 171, 173, 216, 217, 219, 220, 237, 246, 259
Stevenson Robert Louis, 10, 17, 96, 101, 127, 130, 180, 205, 224
Sylvos Françoise, 150, 186

T

Tiffin Helen, 32, 34, 47, 48, 49, 74, 75, 115, 133, 137, 138, 139, 143, 214, 245

Torabully Khal, 75, 216, 232, 233, 242
Trabelsi Mustapha, 150
Tsang Mang Kin Joseph, 112, 113, 115

V

Vergès Françoise, 39, 74, 245, 248
Vernois Paul, 159
Virahsawmy Dev, 49, 50, 51, 72, 73

BIBLIOGRAPHIE

Le corpus Principal:

Ahnee Gilbert, *Exils*, Centre de Recherche Indianocéanique, île de la Réunion, 1989.

Appanah Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, Éditions Gallimard, Paris, 2003.

Appanah Nathacha, *Blue Bay Palace*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.

Appanah Nathacha, *La noce d'Anna*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.

Appanah Nathacha, *Le dernier frère*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2007.

Appanah Nathacha, *En attendant demain*, Éditions Gallimard, Paris, 2015.

Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal*, Éditions J'ai Lu (1ère éd. Poulet-Malassis, 1857), Paris, 1991.

Cabon Marcel, *Brasse-au-vent*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd. 1968), Rose-Hill, 2003.

Cabon Marcel, *Namasté*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd. The Royal Printing, Port-Louis, 1965), Rose-Hill, 1981.

Charoux Clément, *Ameenah*, The Printing & Stationery Cy. Ltd, Port-Louis, 1935.

Chazal Macolm (de), *Petrusmok*, Format Kindle (1ère éd. The Standard Printing Est, Port-Louis, 1951), Éditions Léo Sheer, 2014.

Devi Ananda, *Rue la Poudrière*, Éditions Le Printemps (1ère éd. Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan, 1988.), Vacoas, 1997.

Devi Ananda, *Le Voile de Draupadi*, Éditions Le Printemps (1ère éd. L'Harmattan, Paris 1993), île Maurice, 2009

Devi Ananda, *L'arbre fouet*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1997.

Devi Ananda, *Moi, l'interdite*, Éditions Dapper, Paris, 2000.

Devi Ananda, *Pagli*, Éditions Gallimard, Paris, 2001.

Devi Ananda, *Soupir*, Éditions Gallimard, Paris, 2002.

Devi Ananda, *La vie de Joséphin le fou*, Éditions Gallimard, Paris, 2003.

Devi Ananda, *Ève de ses décombres*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.

Devi Ananda, *Indian Tango*, Éditions Gallimard, Paris, 2007.

Devi Ananda, *Les Jours vivants*, Éditions Gallimard, Paris, 2013.

Defoë Daniel, *Robinson Crusoé*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd. 1719), Londres, 1994.

Dumas Alexandre, *Georges*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1843), Paris, 1974.

Dumas Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Format Kindle (1ère éd Le Journal des débats, 1844-1846).

Gauvin Axel, *Quartier Trois-Lettres*, Éditions L'Harmattan (1ère éd. 1980), Paris, 1991.

Gauvin Axel, *Faims d'enfance*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

Gauvin Axel, *L'Aimé*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

Gauvin Axel, *Train fou*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

Humbert Marie-Thérèse, *A l'autre bout de moi*, Éditions Le Printemps (1ère éd. Stock, Paris, 1979), Vacoas, 2002.

Humbert Marie-Thérèse, *Le Volkameria*, Éditions Stock, Paris, 1984.

Humbert Marie-Thérèse, *Les désancrés*, Éditions Gallimard, Paris, 2015.

Lagesse Marcelle, *La diligence s'éloigne à l'aube*, Éditions de L'Océan Indien (1ère éd. 1958), Rose-Hill, 1985.

Lagesse Marcelle, *Une jeune femme au Mont Limon*, Éditions Le Printemps (1ère éd. 1993), Vacoas, 2009.

Le Clézio Jean-Marie G., *Le chercheur d'or*, Éditions Gallimard, Paris, 1985.

Le Clézio Jean-Marie G., *Voyage à Rodrigues*, Éditions Gallimard, Paris, 1986.

Martial Arthur, *La poupée de chair*, Éditions Alma (1ère éd. 1931), île Maurice, 2002.

Masson Loys, *Les Tortues*, Éditions André Dimanche (1ère éd. Robert Laffont, Paris, 1956), Marseille, 1999.

Masson Loys, *Le Notaire des Noirs*, Éditions de l'Océan Indien (1ère éd. 1961), Rose-Hill, 1985.

Maunick Édouard J. *Anthologie personnelle*, Éditions Actes Sud, Arles, 1989.

More Thomas, *Utopie* (Traduction anglaise de Clarence H. Miller), Éditions Yale University (1ère éd 1516), USA, 2001.

Ng Tat Chung Guy, *De l'île Maurice à l'exil*, Format Kindle- Éditions L'Harmattan, Paris, 2013.

Patel Shenaz, *Sensitive*, Éditions de l'Olivier / Le Seuil, Paris, 2003.

Patel Shenaz, *Le silence des Chagos*, Éditions de L'Olivier, Paris 2005.

Patel Shenaz, *Paradis blues*, Éditions Vents d'ailleurs, 2014.

Pyamootoo Barlen, *Bénarès*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 1999.

Pyamootoo Barlen *Le tour de Babylone*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 2002.

Raharimanana Jean-Luc, Lucarne, Éditions Le Serpent à Plumes, Paris, 1996.

Raharimanana, *L'Arbre anthropophage*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.

Raharimanana, *Za*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2008.

Ramgoolam Shyam, « Siklonn » in *Ti bato papye*, Éditions Ledikasyon Pu Travayer, Port-Louis, 2011.

Saint-Pierre Bernardin (de), *Paul et Virginie*, Éditions Librio (1ère éd. 1787), Paris, 2011.

Saint-Pierre Bernardin (de), *Voyage à l'Isle de France*, Éditions Norp-Nop – Format Kindle (1ère éd. 1773), 2011.

Sand George, *Indiana*, Éditions Gallimard (1ère éd. 1832), Paris, 1984.

Souza Carl (de), *La maison qui marchait vers le large*, Éditions Le Serpent à Plumes (1ère éd.1996), Paris, 2001.

Souza Carl (de), *Les jours Kaya*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2000.

Souza Carl (de), *Ceux qu'on jette à la mer*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, Paris, 2001.

Sewtohul Amal, *Made in Mauritius*, Éditions Gallimard, Paris, 2012.

Shakespeare William, *La Tempête*, 1610 – 1611.

Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor*, Éditions Penguin Popular Classics (1ère éd.1883), Londres, 1994.

Torabully Khal, *Chair Corail, Fragments Coolies*, Éditions Ibis Rouge, Guadeloupe, 1999.

Tsang Mang Kin Joseph, *Stopovers in a Poet's World*, Éditions T-Printers Co.ltd, Port-Louis, 2010.

Virahsawmy Dev, *Swiv Larout Ziska*..., Éditions Boukie Banane, Rose-Hill, 2008.

Les ouvrages et articles cités :

Amrhein John, *Treasure Island: The Untold Story*, Éditions New Maritima, USA, 2011.

Antoine (**Muraccioli** Pierre), *Les Merveilleuses Îles d'Antoine, L'océan Indien*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.

Arnaud Jacqueline, « Exil, Errance, voyage (…) » in *Exil et littérature*, Équipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, Ellug, 1986.

Ashcroft Bill, **Griffiths** Gareth et **Tiffin** Helen, (Traduction de **Serra** Jean-Yves et **Mathieu-Job** Martine), *L'Empire vous répond*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

Bakhtine Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Éditions Gallimard, Paris, 1982.

Bardolph Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2002.

Barthes Roland, *L'Empire des signes*, Éditions Flammarion, Paris, 1980.

Beniamino Michel, « Les visages de la violence dans l'île » in *L'insularité, Thématique et Représentations*, Éditions l'Harmattan, Paris, 1995.

Bernabé Jean, Chamoiseau Patrick, **Confiant** Raphaël, *Éloge de la Créolité*, Éditions Gallimard, Paris, 1989.

Bernardie-Tahir Nathalie, *L'usage de l'île*, Éditions PETRA, Paris, 2011.

Bes Hoghton Isabelle, « L'imaginaire insulaire : L'horizon d'attente des voyageurs romantiques aux îles des Baléares » in *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^{e}-XX^{e} siècles)*, Éditions Nouveau Monde, Paris, 2011.

Bonnet Véronique, « Villes africaines et écritures de la violence » in *Penser la violence*, Notre Librairie N^{o} 148, juillet-septembre, 2002.

Bosco Henri, *L'enfant et la rivière*, Éditions Charlot, Alger, 1945.

Bougnoux Daniel, « L'exil mode d'emploi (…) » in *Exil et littérature* (Ouvrage collectif), Équipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, Ellug, 1986.

Callikan-Proag Aslakha, « Introduction » in *Brasse-au-vent*, Éditions de l'Océan Indien, Rose-Hill, 1989.

Callikan-Proag Aslakha, « Préface » in Marcel Cabon, *Namasté*, Éditions de L'Océan Indien (1ère éd. The Royal Printing, Port-Louis, 1965), Rose-Hill, 1981.

Carpooran Arnaud, *Diksioner Morisien*, KTL, Sainte-Croix, 2009.

Chakravorty Spivak Gayatri, *Can the Subaltern Speak?* in Cary Nelson and Larry Grossberg, Éditions *Marxism and the interpretation of Culture*, 1988.

Chevrel Yves, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982.

Confiant Raphaël, « Préface – Un chantier si pur » in **Torabully** Khal, *Chair Corail, Fragments Coolies*, Éditions Ibis Rouge, Guadeloupe, 1999.

Corio Alessandro, « Entretien avec Ananda Devi » in *Francofonia*, « La littérature mauricienne de langue française », Éditions Olschki, Italie, 2005.

Croix Robert (de la), *Histoire de la piraterie*, Éditions L'Ancre de Marine, Saint-Malo, 1995.

Dauphiné J., « Le mythe tahitien : Exil et Âge d'or » in Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2002.

Deleuze Gilles et **Guattari** Félix, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

Delmeule Jean-Christophe, *Les Mots sans sépulture, L'écriture de Raharimanana*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2013.

Derrida Jacques, *Glas*, Éditions Galilée, Paris, 1974.

Derrida Jacques, *La déconstruction* (coordonné par **Ramond** Charles), PUF, Paris, 2005.

Didier Béatrice, « Préface » in **Sand** George, *Indiana*, Éditions Gallimard (1ère éd. J-P Roret, Paris 1832), Paris, 1984.

Duras Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Éditions Gallimard, Paris, 1950.

Etoke Nathalie, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2010.

Fougère Éric, *Escales en littérature insulaire, Îles et balises*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2004.

Genette Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Éditions Gallimard, Paris, 1996.

Glissant Édouard, *Traité du Tout-Monde,* Éditions Gallimard, Paris, 1997.

Guille-Escurel Georges, *Les Mangeurs d'autres, civilisation et cannibalisme*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2012.

Hart Robert-Edward, in *Le Cycle de Pierre Flandre*, Éditions La Typographie Moderne, Port-Louis, 1931-1934.

Hermann Jules, *Les Révélations du grand Océan,* Saint-Denis, 1927.

Hookoomsing Vinesh Y., « Les romans de la plantation » in *Francofonia,* « La littérature mauricienne de langue française », Éditions Olschki, Italie, 2005.
Hyland Peter, *An introduction to Shakespeare,* Éditions Palgrave Mcmillan, 1996.

Johnson Charles (Captain), *L'Histoire générale des pirates,* 1728.

Joubert Jean-Louis, *Histoire Littéraire de la Francophonie, Littératures de l'océan Indien,* EDICEF /AUPELF, Paris, 1991.

Labou Tansi Sony, *La vie et demie,* Éditions du Seuil, Paris, 1979.

Lameyre Xavier, « Interdit de l'inceste et préservation de la vie sociale » in *Les violences sexuelles,* Éditions Milan, Toulouse, 2008.

Le Bris Michel et **Rouaud** Jean, *Pour une littérature-monde* (ouvrage collectif), Éditions Gallimard, Paris, 2007.

Le Carrer Olivier, *Le Rêve d'une île, Petit manuel d'évasion insulaire,* Éditions Glénat, Grenoble, 2010.

Leung Cécile, « Le modèle ambigu de l'interaction sociale au sein du microcosme mauricien dans *La maison qui marchait vers le large* de Carl de Souza » in *L'Océan Indien dans les littératures francophones* (sous la direction de **Issur** K. et **Hookoomsing** V.Y.), Éditions Karthala - Presses de l'Université de Maurice, 2001.

Lionnet Françoise, *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*, Cornell University Press, USA, 1989.

Lionnet Françoise, *Postcolonial Representations, Women, Literature, Identity,* Cornell University Press, USA, 1995.

Magdelaine-Adrianjafitrimo Valérie, « Notes sur la littérature mauricienne de langue créole », in *Contes et Romans, Univers créoles 4*, Economica, Paris, 2004.

Magnier Bernard, Entretien avec Gauvin Axel publié par, in « La langue métissée d'Gauvin Axel », *Notre Librairie* n°104, janvier-mars, 1991.

Manès Gilbert, *Il était de Bourbon*, Azalées Éditions, île de la Réunion, 1995.

Marimoutou Carpanin (J-C), « La nausée des îles : l'île, la mort, la mer (…) » in *L'Insularité, Thématique et Représentations*, Éditions de L'Harmattan, Paris, 1995.

Marimoutou Carpanin (J-C), « Écrire en pays créole » in *Contes et Romans, Univers créoles 4*, Economica, Paris, 2004.

Mathieu-Job Martine, « Masson Loys : la chute hors du paradis » in *Littératures francophones. Afrique noire, océan Indien*, Éditions BELIN, Paris, 1998.

Mathieu-Job Martine, « La littérature dans l'exil », in *Littératures francophones. Afrique noire, océan Indien*, Éditions Belin, Paris, 1998.

Mathieu-Job Martine, « De la négritude à la mauricianité : Marcel Cabon » in *Littératures francophones. Afrique noire, océan Indien*, Éditions BELIN, Paris, 1998.

Mathieu-Job Martine, « Madagascar » in *Littératures francophones, Afrique noire, Océan Indien*, Éditions Belin, Paris 1998.

Mathieu-Job Martine, « Raharimanana Jean-Luc et l'intertexte malgache » in *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003.

Mathieu-Job Martine, « L'imaginaire de l'île dans l'œuvre romanesque de Masson Loys », in *L'Insularité,* Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, 2005.

Mathieu-Job Martine, « Créolie, créolité, créolisation : manifestes, essais critiques et horizons d'attente » in *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, Collection PUF, « Écritures francophones », 2013.

Mathieu-Job Martine, *Faims d'enfance* (Étude critique), Éditions Honoré Champion, Paris, 2014.

Mehta Brinda, *Diasporic (Dis)locations, Indo-Caribbean Women Writers Negotiate the Kala Pani*, The University of the West Indies Press, USA, 2004.

Melville Herman, *Moby Dick*, Éditions Richard Bentley, Londres, 1851.

Mérédac Savinien, « Préface » in Arthur Martial, *La poupée de chair*, Éditions Figuière, Paris, 1933.

Moura Jean-Marc, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme au XXe siècle*, Éditions Honoré Champion, Paris, 1998.

Mouralis Bernard, *Les Contre-littératures*, Éditions P.U.F, Paris 1975.

Murat Henri, *Les Échos du passé*, Henri Murat et Impex distribution, île de la Réunion, 1994.

Payet Marie-Laure, *Entre-deux souvenirs. Enfance créole à la Réunion*, Azalées Éditions, île de la Réunion, 1993.

Péron Françoise, « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires » in *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^{e}-XX^{e} siècles)*, Éditions Nouveau Monde, Paris, 2012.

Ponnau G., « Une image tératologique de l'exilé (…) » in *Exil et littérature*, Équipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, Ellug, 1986.

Quint Anne-Marie, « Présentation » in *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire, Études de littérature portugaise et brésilienne*, Éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996.

Rabearivelo Jean-Joseph, « Fièvre Des Iles » in *Presque-Songes*, Henri Vidalie, 1934.

Rabemanjarara Jacques, *Lamba*, poème composé dans la prison d'Antanimora, Tananarive, et publié aux éditions Présence Africaine en mai 1947.

Racault Jean-Michel, *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2007.

Racault Jean-Michel, *Robinson & Compagnie, Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions PÉTRA, Paris, 2010.

Raharimanana Jean-Luc, « Lettre ouverte à Marc Ravalomanana » in *Madagascar émergence, les cultures après l'affrontement politique*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Ramharai Vicram, « Introduction » in Ananda Devi, *Rue la poudrière*, Éditions Le Printemps, Vacoas, 1997.

Relouzat Raymond, *Tradition orale et Imaginaire créole*, Éditions Ibis Rouge, Guadeloupe, 1998.

Roumain Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Éditions Zulma (1ère éd.1944), 2013.

Santos Ilda (dos), « Les villes au Loin… Mises en scène de la ville brésilienne dans la littérature des voyages (XVIe siècle-XVIIe siècles) » in *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire, Études de littérature portugaise et brésilienne*, Éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996.

Segalen Victor, *Essai sur l'exotisme* (1904-1918), Éditions Fata Morgana, Hérault, 1978.

Sgard Jean, « Conclusions » in *Exil et littérature*, Équipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, Ellug, 1986.

Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor* (traduction de **Laurie** André), Collection Hetzel (1ère éd.1885), Paris, 1911.

Sylvos Françoise, « L'espace insulaire dans *Les châtiments* » in *L'insularité*, Centre de Recherches sur les littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, 2005.

Trabelsi Mustapha (dir.), « Avant-propos », in *L'Insularité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, Clermont-Ferrand, 2005.

Vergès Françoise et **Marimoutou** Carpanin (J-C), *Amarres, Créolisations india-océanes*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005.

Vernois Paul, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz : ses tendances et son évolution*, Éditions Nizet Châteauroux-Presses du Centre, Paris, 1962.

La sitographie :

Aapravasi Ghat – UNESCO World, ilemauritius.com

Bras Olivier, « L'île Robinson Crusoé, un fantasme littéraire » sur lemonde.fr 2008.

Carpooran Arnaud, « Anou Koz Parol-24 : Spesial Zourne Frankofoni demin », in *Le Mauricien*, article du 19 mars 2012 sur lemauricien.com, consulté le 18 septembre 2013.

« ÉLECTIONS : Rezistans ek Alternativ brise le deadlock du Best Loser **»** dans *Le Mauricien* du 05 septembre 2012, lemauricien.com, consulté le 19 septembre 2013.

http://historique.fracademic.com/23083/wolof, consulté le 05 septembre 2013.

« **LIONNET** FRANÇOISE, PROF DE LITTÉRATURE FRANÇAISE, FRANCOPHONE ET COMPARÉE À UCLA : « C'est maintenant que la pensée mauricienne prend son essor, grâce aux écrivains » paru dans le journal *Le Mauricien* du 10 août 2012, consultable sur lemauricien.com.

Mundil Kishore, « CHAGOS : Ultime hommage à Charlésia Alexis » in *Le Mauricien*, 05 janvier 2013 sur www.lemauricien.com

www.shandanaresourcecenter.com

www.mauritiusmag.com

www.pranaranga.org

Table des matières

DÉDICACES **1**

REMERCIEMENTS **2**

SOMMAIRE **5**

INTRODUCTION **7**

Partie I : STRATÉGIES DE RÉAPPROPRIATION **14**

I.1 RETOURNEMENT DE LA VIOLENCE **15**

I.1.1 L'imaginaire du récit d'aventure 16

I.1.2 Écrire la violence 20

a. Dire l'anomie 20

b. Briser l'omerta 33

I.2 REVIREMENT DES DISCOURS **41**

I.2.1 Un paternalisme linguistique 42

I.2.2 L'écriture comme miroir de l'indianocéanité contemporaine ? 45

a. Un plurilinguisme affirmé 45

b. Démystification et référencialité 58

I.3 RENVERSEMENT DES REPRÉSENTATIONS DE L'INSULAIRE **66**

I.3.1 La modulation d'un archétype 67

I.3.2 Portrait de l'Indianocéen 69

a. L'insulaire au masculin 69

b. L'insulaire au féminin 76

Partie II : DESCRIPTION ET INSCRIPTION : OBVERS ET REVERS DE L'INSULARITÉ **92**

II.1 LE DÉCOR INSULAIRE **93**

II.1.1 L'imagerie exotique 94

II.1.2 Traces et ruptures dans la littérature indianocéanique 100

a. Représentation de la faune 100

b. Représentation de la flore 108

II.2 ENTRE TERRE D'ASILE ET TERRE HOSTILE **121**

II.2.1 L'édénisme insulaire 122

II.2.2 Une cohérence brisée 129
a. L'abri insulaire : rêve et désenchantement 129
b. L'île inhospitalière : permanence et césure 140
II.3 L'ÎLE DANS TOUTES SES DIMENSIONS 149
II.3.1 Le microcosme fantasmé 150
II.3.2 Les topographies insulaires : Entre mythe perpétué et réalité romancée 157
a. L'espace rural 157
b. L'espace urbain 167
Partie III : L'INSULARITÉ EN MOUVEMENT 175
III.1 ÎLE/EXILS 176
III.1.1 Édification d'un topos 177
III.1.2 L'épreuve de la différence 181
a. La marginalisation des êtres 181
b. Glissement métaphorique 192
III.2 ENTRE FLUX ET REFLUX 202
III.2.1 L'imaginaire marin 203
III.2.2 L'isotopie marine indianocéanique 208
a. Entre réitération et amendement 208
b. Un allégorisme maritime 216
III.3 L'ÎLE MONDIALISÉE 222
III.3.1 L'archétype d'une quête 223
III.3.2 Pour une insularité-monde 227
a. La généalogie insulaire : entre fantasme et réalité 227
b. La nitescence de l'île 237
CONCLUSION 244
INDEX NOMINUM 249
BIBLIOGRAPHIE 252
ANNEXE 266

ANNEXE

Analyse :

Afin de mener une enquête aussi objective que possible, nous avons interrogé en 2013 et en 2016[1] vingt-cinq Occidentaux insulaires (République d'Irlande) et continentaux (France métropolitaine) issus de différents milieux sociaux, âgés entre vingt et quatre-vingt-dix ans :

Les archétypes coloniaux insulaires tels que l'éden, le refuge, le pastoralisme entre autres revenant fréquemment dans les réponses, laissent supposer qu'ils sont toujours très présents dans l'imaginaire occidental. Nous notons par ailleurs que l'île est surtout appréciée sous sa forme primaire d'exotisme, notamment les cocotiers, le soleil, la mer, le rhum et les plages. Comme souligné par Victor Segalen, l'exotisme est rarement polaire dans l'imaginaire collectif mais demeure le symbole d'évasion par excellence quand il est tropical[2]. En effet, chez la majorité d'Irlandais interrogée, leur île habituellement balayée par le vent, la grêle et la pluie ne peut être un lieu de vacances pour l'autre au contraire des îles caribéennes par exemple qui font rêver et invitent à la détente. Toutefois, l'émergence de nouvelles puissances économiques influe sur la nouvelle génération de continentaux (France métropolitaine) pour qui l'île tropicale n'est plus forcément le lieu d'exil mais plutôt le microcosme asiatique. Quant à l'insulaire lui-même, l'enquête révèle une certaine prédominance des poncifs paternalistes puisqu'il est rarement vu comme un intellectuel et un carriériste mais plutôt comme un être gentil, généreux, souriant, accueillant et pacifique.

[1] Voir infra deux exemplaires du questionnaire en anglais et en français.

[2] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* (1904-1918), Éditions Fata Morgana, Hérault, 1978, p. 33.

YEAR 2013

Survey

Miss Pascaline BABLEE

PhD (Comparative literature)

Michel de Montaigne Bordeaux 3 University, France

For each question, please tick as appropriate.

1. What is your age group?

___20-30 ___30-40
___40-50 ___50-60
___60-70 ___70-80
___80+

2. What word or adjective would you associate with an island? (You can tick one or more and add any word or adjective of your own)

___ Sun	___Work	___Poverty
___Holidays	___Pirates	___Snow
___Tropical	___Education	___Tourist
___Hot	___Rum	___Rain
___Treasure	___Slow	___Exotic
___Polar	___Coconut tree	___Underdeveloped
___Turquoise sea	___Tax haven	___Fast
___Wealth	___Cold	___Adventure

3. **Have you ever visited an island?**

(a) ___Yes **(Please write the island's name and tell how many times you visited this place and on what occasion?)**

(b) ___No (**Would you like to visit an island one day?)**

(i) ___Yes **(Which island would it be and on what occasion would you go there?)**

(ii) ___No **(Please justify your answer.)**

4. What word or adjective would you associate with islanders? (You can tick one or more and add any word or adjective of your own)

___Indigenous	___Intelligent	___Sex appeal
___Stupid	___Kind	___Awkward
___Generous	___Introvert	___White-skinned
___Smiling	___Idle	___Warm-hearted
___Illiterate	___Rich	___Submissive
___Welcoming	___Alcoholic	___Extrovert
___Colonised	___Compassionate	___Swindler
___Beautiful	___Poor	___Cheerful
___Rude	___Hard worker	___Dark-skinned
___Strange	___Peaceful	___Inferior

5. Would you leave your country to settle elsewhere one day?

(i) ___Yes (**Which country would you choose and what would be your motivations?)**

(ii) ___No (**Please justify your answer.**)

(Thank you for completing this survey.)

Année : 2016

Sondage

Mlle Pascaline BABLEE

Doctorat (Littérature comparée)

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Après chaque question, veuillez cocher, s'il vous plaît, la réponse appropriée.

1. Dans quelle tranche d'âge vous situez-vous ?

___20-30 ___30-40

___40-50 ___50-60

___60-70 ___70-80

___80+

2. Quel mot ou adjectif utiliseriez-vous pour décrire une île ? (Vous pouvez cocher plus d'une réponse et rajouter des descriptions personnelles.)

___Soleil	___Travail	___Pauvreté
___Vacances	___Pirates	___Neige
___Tropicale	___Éducation	___Touriste
___Chaleur	___Rhum	___Pluie
___Trésor	___Lenteur	___Exotique
___Polaire	___Cocotier	___Sous-développée
___Mer turquoise	___Paradis fiscal	___Rapidité

___Fortune ___Froid ___Aventure

___Tiers-mondiste

3. Avez-vous déjà visité une île ?

(a) ___Oui **(Veuillez, s'il vous plaît, préciser le nom de l'île et dire combien de fois vous y êtes allé/e et à quelle occasion ?)**

(b) ___Non **(Avez-vous l'intention de visiter une île un jour ?)**

(i) ___Oui **(Quelle serait cette île et à quelle occasion la visiteriez-vous ?)**

(ii) ___Non **(Veuillez, s'il vous plaît, justifier votre réponse.)**

4. Quel mot ou adjectif utiliseriez-vous pour décrire des insulaires ? (Vous pouvez cocher plus d'une réponse et rajouter des descriptions personnelles.)

___Indigènes ___Intellectuels ___Sex-appeal

___Stupides ___Gentils ___Maladroits

___Généreux ___Introvertis ___Blancs

___Souriants ___Oisifs ___Chaleureux

___Illettrés ___Riches ___Soumis

___Accueillants ___Alcooliques ___Extravertis

___Colonisés ___Compatissants ___Arnaqueurs

___Beaux ___Pauvres ___Joyeux

___Grossiers ___Travailleurs ___Noirs

___Étranges ___Pacifiques ___Inférieurs

___Indolents

5. Pensez-vous quitter votre pays pour vivre ailleurs un jour ?

(i) ___Oui **(Quel pays choisiriez-vous et quelles seraient vos motivations ?)**

(ii) ___Non **(Veuillez, s'il vous plaît, justifier votre réponse.)**

(Merci d'avoir rempli ce questionnaire)