



HAL
open science

**L'Envers du voyage. Construction et déconstruction
d'un discours du voyage dans quelques textes
indianocéaniques de J. Conrad, J.M. Coetzee et J.M.G.
Le Clézio**
Cécile Do Huu

► **To cite this version:**

Cécile Do Huu. L'Envers du voyage. Construction et déconstruction d'un discours du voyage dans quelques textes indianocéaniques de J. Conrad, J.M. Coetzee et J.M.G. Le Clézio. Littératures. Université de la Réunion, 2021. Français. NNT : 2021LARE0010 . tel-03375734

HAL Id: tel-03375734

<https://theses.hal.science/tel-03375734>

Submitted on 13 Oct 2021

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 de la Réunion

UFR de Lettres et Sciences Humaines, année 2020/2021

Thèse pour l'obtention du doctorat de Littérature Comparée

L'Envers du voyage. Construction et déconstruction d'un discours du voyage dans quelques textes indianocéaniques de J. Conrad, J.M. Coetzee et J.M.G. Le Clézio

Thèse soutenue le 31 mai 2021 par

Cécile Do Huu

Sous la direction de M. Carpanin Marimoutou

Professeur en Littérature Française

Et la codirection de Mme Nicole Ollier

Professeur émérite en Anglais et Littérature Comparée

Au sein des unités de recherche LCF, EA7390 et CLIMAS, EA4196

Composition du jury

Mme Tiphaine Samoyault, Professeur en Littérature Comparée, Université Sorbonne Nouvelle
(présidente du jury, rapporteur)

M. Charles Forsdick, Professeur en Français, University of Liverpool (rapporteur)

M. Carpanin Marimoutou, Professeur en Littérature Française, Université de la Réunion (directeur de thèse)

Mme Nicole Ollier, Professeur en Anglais et Littérature Comparée, Université Bordeaux Montaigne (codirectrice de thèse)

M. Bernard Terramorsi, Professeur en Littérature Comparée, Université de la Réunion (examineur)

Sommaire

ÉDITIONS DE REFERENCE	II
INTRODUCTION GENERALE	1
PREMIERE PARTIE : L'ENVERS DE L'EMPIRE	41
CHAPITRE I : UNE FABRIQUE DE L'OCEAN INDIEN	45
CHAPITRE II : VOYAGE ET IMPERIALISME.....	113
DEUXIEME PARTIE : L'ENVERS DE LA CONQUETE	183
CHAPITRE III : LIGNES DU FLEUVE ET DE LA ROUTE.....	191
CHAPITRE IV : DIALECTIQUE(S) DE L'ARRIERE-PAYS.....	237
CHAPITRE V : APORIES ET LABYRINTHES.....	275
TROISIEME PARTIE : L'ENVERS DU VOYAGEUR.....	341
CHAPITRE VI : LA CHAIR DU VOYAGEUR	347
CHAPITRE VII : « CAN THE TRAVELEE TRAVEL ? » ETHIQUE ET ECRITURE DU VOYAGE.....	379
CONCLUSION GENERALE.....	411
REMERCIEMENTS	429
BIBLIOGRAPHIE	431
INDEX	459
TABLE DES MATIERES	465
LISTE DES FIGURES.....	473
ANNEXES.....	474
RESUME / ABSTRACT.....	482

Éditions de référence

Pour les œuvres du corpus primaire et secondaire, les éditions citées sont les suivantes (le cas échéant, les abréviations utilisées sont entre parenthèses) :

- Joseph Conrad, *Lord Jim*, Londres, Penguin Popular Classics, 1994 (LJ)
- —, *Lord Jim*, éd. André Topia, trad. Philippe Neel, Paris, Flammarion, 1996 (LJ)
- J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986 (VAR)
- —, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995 (LQ)
- J. M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, Londres, Vintage Books, 2004 (MK)
- —, *Michael K, sa vie, son temps*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Seuil, 1985 (MK)
- Joseph Conrad, « Youth: A Narrative » in *Youth : A Narrative, and Two Other Stories*, Londres, Blackwood, 1902 [en ligne sur Wikisource]
- —, *Jeunesse*, trad. Georges Jean-Aubry, révisée par Claude Noël Thomas et Sylvère Monod, Paris, Gallimard, 1993 (3^e édition)
- —, *Heart of Darkness / Au Cœur des ténèbres*, édition bilingue, trad. Jean Deubergue, Paris : Gallimard, 1996 (HOD)
- —, *An Outcast of the Islands*, Londres, T. Fisher Unwin, 1896 [en ligne sur Wikisource] (PDI)
- —, *Un Paria des îles*, trad. Georges Jean-Aubry révisée par André Bordeaux, Paris : Gallimard, 1982 (PDI)
- Roger Vailland, *La Réunion*, Paris : Les Éditions du Sonneur, 2013

Je cite toujours le texte original ; lorsque celui-ci n'est pas en français, la traduction de l'édition de référence citée ci-dessus, signalée par l'abréviation correspondante, est indiquée en note.

Introduction Générale

« Seule la théorie décide ce qui est observable. »

A. Einstein

1. Le voyage dans l'océan Indien : la mémoire et l'archive

Peut-on faire une histoire littéraire des voyages dans l'océan Indien ?

Peut-on remonter au commencement du foisonnement des énoncés — pour paraphraser Michel Foucault — qui disent des voyages dans l'océan Indien ? Peut-on trouver le commencement sans y ramener le commandement de l'*archè* grec (qui désigne les deux) ? Peut-on faire fi du système qui « régit l'apparition des énoncés », et même « système de leur énonçabilité » — ce système que Foucault appelle l'archive ?¹

Dans un récent ouvrage, encore plus récemment réédité, l'historien des lettres Alain Vaillant rappelle « la signification fondamentalement politique de l'histoire littéraire, les enjeux pleinement idéologiques que reflètent (ou que dissimulent) ses orientations méthodologiques ». ² C'est que l'histoire littéraire procède en partie d'un *pouvoir de consignation*, c'est-à-dire, selon Jacques Derrida, de « [rassemblement des signes] en un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale »³ ; l'histoire littéraire, celle qui se dit au singulier, et qui trace une continuité de sens des premiers textes qu'elle enregistre jusqu'à la contemporanéité qu'elle observe, dit bien « l'unité d'une configuration idéale ». Le post-structuralisme de Derrida et Foucault, les critiques de Barthes à l'égard de l'histoire littéraire ou encore les *Cultural Studies* américaines ont été le point de départ d'une remise en question de cette manière de constituer l'histoire littéraire, ainsi qu'en témoigne l'ouvrage de Vaillant.⁴ Il n'en reste pas moins que le geste de l'historien de la littérature opère un partage dans les énoncés, dans les textes, une sélection qui est forcément politique, dès lors que

quelle que soit l'époque, la littérature représente pour une collectivité donnée le meilleur de ce qui s'écrit, tout ce qui mérite prioritairement d'être publié, divulgué et lu ; elle implique à ce titre un système des valeurs culturelles qui est lui aussi politique, comme l'est encore le refus de toute sélection, au nom d'une conception socialement non hiérarchisée du littéraire.⁵

¹ FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170.

² VAILLANT Alain, *L'Histoire littéraire*, Édition électronique., Paris, Armand Colin, 2010.

³ DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 14.

⁴ VAILLANT Alain, *L'Histoire littéraire*, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

C'est de cette « conception du littéraire » issue d'un « système de valeurs culturelles » que découle le pouvoir de consignation de l'histoire littéraire qui me préoccupe à l'égard de la littérature de voyage. Car ce pouvoir de consignation fait de l'histoire littéraire une *archive*, un enregistrement d'une certaine histoire de la littérature à partir de certains textes.

Depuis Derrida et Foucault, les passages « des archives à l'archive » ont été beaucoup commenté ; dans l'introduction du numéro d'*Intermédialités* auquel j'emprunte cette formule, Éric Méchoulan rappelle que

Le geste d'archiver n'a jamais été neutre. Non seulement est-il pris dans des usages de la mémoire collective, dans des formes d'institution du passé, dans des pratiques de conservation et dans des techniques de transmission, mais il est aussi le résultat de décisions politiques, de rapports de pouvoir et d'enjeux sociaux.⁶

Or la littérature de voyage, quoiqu'elle se déguise parfois en « paralittérature » et fasse semblant d'être légère, une littérature de loisirs, de vacances, est concernée par ces enjeux d'institutionnalisation du passé, de conservation, d'enregistrement, de rapports de pouvoir et de politique. Elle est peut-être concernée précisément à cause de cette apparente nonchalance qu'on lui prête. Comme le constatent Holtz et Masse,

Force est d'admettre qu'on envisage rarement les relations de voyage en tant que textes littéraires à part entière, sauf peut-être lorsqu'elles émanent d'écrivains déjà reconnus. Alors seulement, comme sous l'effet d'une étrange contamination à rebours, leurs relations de voyage acquièrent le statut d'œuvre. Pensons seulement au *Voyage en Orient* de Nerval ou au *Voyage en Amérique* de Chateaubriand : ces récits seraient-ils considérés de la même façon sans leur coexistence avec *Aurélia* et les *Mémoires d'outre-tombe* ? Ou encore, en termes plus théoriques, sans la classification que permet la « fonction-auteur » définie par Foucault (2001 : 824-837) ?⁷

Il faut retenir de ce constat qu'il y aurait à l'origine même de l'enregistrement de la relation de voyage comme *littérature* une classification, qui s'opèrerait notamment par la fonction particulière du nom d'auteur que relève Foucault.⁸ Le facteur principal qui constitue la

⁶ MECHOULAN Eric, « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités*, n° 18, 2011, p. 9- 15.

⁷ HOLTZ Grégoire et MASSE Vincent, « Étudier les récits de voyage: Bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences*, n° 2, 31 mai 2012.

⁸ FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? (1969) », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol.I, p. 70- 82.

bibliothèque du voyage, c'est donc *qui écrit et qui voyage* — et cela, c'est un enjeu de pouvoir et un enjeu politique.

Revenons-en à l'archive : « les archives forment une mémoire parce qu'elles alimentent l'oubli », écrit encore Méchoulan, parce qu'elles n'existent en tant qu'archive qu'à partir du moment où leur contexte disparaît. Chaque archive devrait alors, dans cette perspective, être lue avec son corrélat de non-archive, d'oubli que signe elle-même l'existence de l'archive : c'est là ce que Derrida appelle le « mal d'archive ».⁹ C'est dans cette perspective qu'Edward Said souligne l'exigence de lire les archives « en contrepoint », c'est-à-dire en se demandant en permanence ce qu'elle ne disent pas, ce qui n'est pas archivé, sur quel(s) silence(s) se bâtit le discours de l'archive.

Or donc, si ce qui est considéré comme de la littérature de voyage dépend de qui l'a écrit et de qui a fait le voyage ; si, d'autre part, ce qu'on pourrait appeler l'histoire littéraire des voyages dans l'océan Indien est l'enregistrement de ces textes présélectionnés dans le but de fabriquer une « paralittérature » ; alors on commence à voir le mal d'archive qui peut frapper cette histoire littéraire, particulièrement dans un océan Indien dont les cultures étaient orales et qui a ensuite été colonisé. Depuis les épaules des géants comme Jean-Michel Racault qui ont proposé des histoires du récit de voyage dans l'océan Indien¹⁰, pour ma part je parlerai plutôt, à l'instar de Tiphaine Samoyault, de *mémoire de la littérature*.

« L'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire », écrit encore Derrida.¹¹ C'est dans la défaillance de la mémoire que loge la raison d'être de l'archive. Parler d'une mémoire de la littérature, c'est donc parler d'une « expérience spontanée, vivante et intérieure » du texte, expérience d'écriture et de lecture qui est intertextuelle. Selon Tiphaine Samoyault¹², la mémoire de la littérature n'est rien d'autre que les relations d'un texte avec les autres textes, non seulement ceux qui ont été consignés comme ses semblables (pensons par exemple à la notion d'œuvre d'un auteur) mais aussi : des hypotextes constituant un palimpseste du texte ; des hypertextes auxquels un texte a pu donner naissance ; des intertextes, signalés par des références qui peuvent être implicites, qui

⁹ DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, op. cit.

¹⁰ RACAULT Jean-Michel, *Mémoires du grand océan: des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2007.

¹¹ DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, op. cit., p. 26.

¹² SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.

ne peuvent même parfois qu'être signalés sur le mode de la trace¹³ ou du fantôme¹⁴ ; des architextes, textes fictifs fabriqués *a posteriori* comme les ancêtres d'un certain type de textes.¹⁵

Parler de mémoire de la littérature de voyage dans l'océan Indien, c'est donc parler d'une intertextualité sans cesse réactualisée, d'intertextualité avec des textes manquants aussi. C'est envisager et la littérature, et le voyage, et l'océan Indien comme des objets culturels construits par des processus d'archivage — et donc envisager le mal d'archive qui peut frapper cette mémoire littéraire. La mémoire littéraire du voyage est aussi faite de silences et d'immémoires¹⁶.

Des premières migrations aux colonisations

Les historiens de la littérature ont coutume de désigner les poèmes épiques de l'antiquité comme les ancêtres du récit, les distinguant en cela des textes religieux, hymnes, mythes, hagiographies avec lesquels les épopées cohabitaient. Or, il est intéressant de constater que les épopées racontaient presque toujours des voyages : des exils et des retours au pays, des explorations de mondes inconnus, des conquêtes, des errances amenant *in fine* à la fondation d'un nouveau royaume. On a bien sûr en tête *L'Odyssée* d'Homère, mais je pense aussi au *Râmâyana* hindou, bien plus fondateur dans les cultures indianocéaniques. L'écriture de voyage permet de raconter la geste d'un héros, la fondation d'un habitat mais aussi la découverte de la terre par l'œil du héros : la littérature acquiert alors une compétence géographique¹⁷. La première forme d'écriture du voyage indianocéanique est donc ce que l'on appelle aujourd'hui l'épopée.¹⁸ Viennent ensuite les récits des navigateurs arabes et chinois,

¹³ Je pense à RIFFATERRE Michael, *La Trace de l'intertexte*, Paris, Editions sociales, 1980.

¹⁴ Myriam Suchet parle d'intertexte fantôme. Voir SUCHET Myriam, « Tutuola and the Haunted Translation or Zazie in the Ghost Train », dans Mélanie JOSEPH-VILAIN et Judith MISRAHI-BARAK (dir.), *Postcolonial ghosts : Fantômes post-coloniaux*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009, p. 423- 438.

¹⁵ GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

¹⁶ J'emprunte à Chantal Spitz le terme repris chez Segalen pour parler des vacances de la mémoire polynésienne, non comme des amnésies culturelles dont on a beaucoup taxé les îles de Polynésie mais comme des espaces de l'absence. Voir SPITZ Chantal T., *Hombo. Transcription d'une biographie*, Pirae (Tahiti), Au vent des îles, 2012, p. 31 ; Voir aussi BABADZAN Alain, *Naissance d'une tradition: changement culturel et syncrétisme religieux aux îles Australes, Polynésie française*, Paris, Orstom, 1982.

¹⁷ Cette idée d'une compétence géographique des romans a été développée par le géographe BROUSSEAU Marc, *Des Romans-géographes: essai*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Géographie et cultures », 1996.

¹⁸ L'étude de Cédric Chauvin montre comment l'épopée a été réinventée par la modernité comme ancêtre du roman, notamment par les philologues qui étudiaient et traduisaient les textes antiques. Voir CHAUVIN Cédric, *Référence épique et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2012 deuxième partie.

qui ont sillonné l'océan Indien longtemps avant l'arrivée des Européens dans la région¹⁹ ; on peut penser, par exemple, aux voyages du berbère Ibn Battûta au XIV^e siècle, transcrits par le scribe Ibn Juzzay. Au siècle précédent, *Le Devisement du monde* de Marco Polo faisait état des merveilles rencontrées lors de ses voyages en Chine, desquels il rentre par la voie maritime à travers l'océan Indien. Le Vénitien précède les Portugais et Espagnols qui, sous les auspices de l'Église catholique, se lanceront dans l'exploration du monde depuis l'Europe et ce qu'on appellera les « Grandes Découvertes »²⁰.

Dire le voyage se confond alors peu à peu avec dire la conquête et la prise de possession, et légitimer la présence du voyageur et de ce qu'il représente en terre étrangère. Car s'il faut d'abord découvrir, c'est pour ensuite récolter les fruits de cette découverte : connaissances scientifiques, richesses, extension de l'Empire ou de l'Église.²¹ On en revient finalement aux voyages épiques : il s'agit toujours, à la fois dans le geste voyageur lui-même et dans sa mise en récit, de légitimer la fondation. L'écriture du voyage est ainsi profondément liée à ce que Thomas Römer appelle les récits d'allochtonie (du grec *allos* « autre » et *chtôn* « terre », par opposition à l'autochtonie), c'est-à-dire des récits racontant l'installation sur une terre d'étrangers venus d'ailleurs.²²

On peut déjà remarquer que l'écriture du voyage est aussi liée à des enjeux de pouvoir, si l'on se demande quels voyages *ne sont pas* écrits, et pourquoi ils ne sont pas écrits. Pour raconter un voyage, il faut avoir la possibilité matérielle mais aussi politique de le faire : il faut avoir une liberté d'expression, du temps à disposition, savoir écrire ou pouvoir embaucher un scribe, être publié. Beaucoup de voyageurs dans l'océan Indien n'étaient pas dans cette position qui est une position de pouvoir : des voyageurs voyagés — *voyagés*, dans cette voix passive utilisée par Mary-Louise Pratt, non parce qu'on leur « voyage dessus »²³ mais parce qu'on les voyage, les transporte comme des marchandises. Un trafic d'esclaves existait déjà entre les Arabes et la côte est de l'Afrique ; au fur et à mesure que l'Europe colonise les pays bordiers et les îles de l'océan Indien, un immense réseau de trafic d'êtres humains se met en

¹⁹ HALL Richard Seymour, *Empires of the Monsoon: A History of the Indian Ocean and its Invaders*, Londres, Harper Collins, 1998.

²⁰ BERTRAND R., BLAIS H., CALAFAT G., et HEULLANT-DONAT I. (dir.), *L'Exploration du monde: une autre histoire des grandes découvertes*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2019.

²¹ PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres ; New York, Routledge, 1992 ; TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre (1982)*, Paris, Seuil, 2011.

²² RÖMER Thomas, « Introduction: entre autochtonie et allochtonie. L'Invention de l'Exode », *Le Livre de l'Exode: mythes et histoire*, Cours au collège de France [en ligne], 2013.

²³ Lorsqu'elle introduit le néologisme de « voyagés » (*travelees*), Mary-Louise Pratt précise que ces voyagés sont « *travelled over* ». PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*, p. 7.

place : esclaves, engagés, *coolies* sont déportés dans les îles pour servir de main d'œuvre dans les plantations, ou encore pour travailler dans les mines en Afrique du Sud par exemple. Les pèlerins voyagent également, traversent l'océan Indien d'Est en Ouest vers la Mecque — *Lord Jim* y fait allusion —, les soldats voyagent pour faire la guerre au nom des empires coloniaux²⁴. Où ces voyages-là sont-ils racontés ?

Hubert Gerbeau propose de lire l'histoire des esclaves noirs comme une « histoire du silence ».²⁵ Les recherches récentes analysent les traces de ces voyages dans des lettres envoyées par les hommes et femmes engagés à leurs familles²⁶, ou dans le *maloya* réunionnais, dans la culture orale et le patrimoine immatériel²⁷. Mais ces récits sont-ils considérés comme des récits de voyage ou de la littérature de voyage ? Pas dans les collections éditoriales²⁸ ni dans les programmes académiques.²⁹ Je disais plus haut que la consignation d'un texte en tant que récit de voyage dépendait de *qui* voyage et de *qui* écrit : il semble en effet qu'il y ait un critère, non-dit mais rédhibitoire, dans la définition de ce qui relève ou non de la littérature de voyage, qui serait de l'ordre du statut du voyageur. Ainsi, à travers la catégorie « récit de voyage » agissant comme un « système d'énonçabilité des énoncés », ce qui est en fait toujours déjà décidé, c'est non seulement quels textes relèvent de la littérature de voyage mais aussi, à travers ces textes, quels déplacements relèvent du voyage et quels personnes se déplaçant sont des voyageurs. Il y a donc une triple exclusion qui est à l'œuvre à travers ce système discursif qu'est l'histoire littéraire du voyage, et qui demande à être lue comme une archive culturelle, par exemple selon la méthode post-structurale de Derrida, qui appelle à penser le « mal d'archive », ou postcoloniale de Said, qui propose de lire l'archive en contrepoint, c'est-à-dire de lire ce qu'elle ne dit pas, de déchiffrer ses silences.³⁰

²⁴ Voir BOSE Sugata, *A Hundred Horizons : The Indian Ocean in the Age of Global Empire*, Harvard, Mass. & New Delhi, Permanent Black, 2006.

²⁵ GERBEAU Hubert, *Les Esclaves noirs: pour une histoire du silence*, Paris, France, les Indes savantes, 2013.

²⁶ CARTER Marina, *Voices from Indenture: Experiences of Indian Migrants in the British Empire*, Londres ; New York, Leicester University Press, coll. « New Historical Perspectives on Migration », 1996.

²⁷ Voir VERGES Françoise et MARIMOUTOU Carpanin, « Pour un musée du temps présent », *Africultures*, n°70, n° 1, 2007, p. 180- 185.

²⁸ TODOROV Tzvetan, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *Le Débat*, vol. 18, n° 1, 1982, p. 94- 101 Cf. infra.

²⁹ Par exemple, une séquence correspondant au programme de français en classe de 5^e « Récits de voyage : pourquoi aller vers l'inconnu » propose aux élèves la lecture de Jean de Léry, Bougainville, Gauguin et Marco Polo. Voir <https://mbellevilledouelle.fr/sequence-cinquieme-recits-de-voyage/>

³⁰ SAID Edward W., *Culture et impérialisme*, trad. Paul Chemla, Paris, Fayard / Le Monde Diplomatique, 2000, p. 97.

Le voyage comme science de l'autre : exotisme et ethnologie

Alors que, aux alentours du dix-neuvième siècle, le voyage dans l'océan Indien devient accessible à un plus grand nombre d'Occidentaux, une autre littérature de voyage se développe, dont l'objectif est de rendre compte l'étrangeté des autres peuples et des autres territoires. Bernard Terramorsi a remarqué à quel point la littérature exotique se nourrit des cartes postales des expositions coloniales³¹ : il semble que la représentation de l'ailleurs et de l'autre soit toujours déjà prise dans un paradigme impérialiste. L'espace indianocéanique devient le réceptacle d'un imaginaire orientaliste, et la littérature de voyage son principal véhicule, comprenant notamment les romans d'aventure en mer — de Joseph Conrad par exemple.³²

Cette littérature exotique (qui ne fait pas directement l'objet de ce travail) fait partie de la mémoire de la littérature de voyage : elle permet d'envisager de manière diachronique l'enjeu de dire l'autre et de dire l'ailleurs que l'exotisme et le récit de voyage ont en partage. C'est un enjeu qui concerne aussi l'ethnologie de terrain, qui se développe en France à partir de la fin du XIX^e siècle avec les voyages de Marcel Griaule en Afrique. La brillante étude de Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage*, a montré comment l'ethnographie française des années 1930 a été aux prises avec l'infini paradoxe de l'ethnologue : soit l'observateur, par sa présence même, transforme l'objet culturel qu'il observe en spectacle ; soit il admet que cet objet est inconnaissable.³³ Face à ce paradoxe, c'est l'enjeu du voyage lui-même qui est questionné par l'ethnographie : à quoi bon voyager, si l'autre reste inconnaissable, si l'ailleurs n'est qu'une illusion culturelle ?

Cette question, « à quoi bon voyager ? », est inaugurale pour toute une tradition de doute et de nostalgie sans objet qui hante la littérature de voyage. Comme le remarquent Vincent Debaene et Jean-Didier Urbain, c'est un *topos* de l'écriture du voyage que de construire des figures-repoussoirs telles que celle du touriste³⁴ par rapport auxquelles se définissent le « vrai » voyageur et le « vrai » voyage. Mais ce « vrai voyage » se construit sous la forme

³¹ TERRAMORSI Bernard, « Paul Gauguin et le démon des Tropiques », dans Marie-Françoise BOSQUET et Serge MEITINGER (dir.), *Aux Confins de l'ailleurs: voyage, altérité, utopie. Hommages offerts au professeur Jean-Michel Racault*, Université de la Réunion, Klincksieck, 2008, p. 88 - 106.

³² SAID Edward, *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015.

³³ DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage: l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2010, p. 232- 233.

³⁴ URBAIN Jean-Didier, *L'Idiot du voyage: histoires de touristes*, Repr., Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot Documents », 2002.

d'un mythe³⁵ qui semble s'éloigner de plus en plus : chaque génération, depuis les Romantiques jusqu'aux ethnographes de l'entre-deux-guerres et à leurs successeurs, semble nostalgique d'un récit de voyage qu'ils auraient pu faire, si seulement ils étaient arrivés avant. On pourra voir au fur et à mesure de ce travail que ce récit rêvé se nourrit de la mémoire littéraire des voyages jusqu'à devenir un texte mythique qui hante l'écriture du voyage. La modernité des Romantiques, avec le sentiment d'un monde fini — entièrement exploré — qui l'accompagne, amène dans l'écriture du voyage un discours du deuil et de la nostalgie³⁶, discours qui persiste à la fin du XX^e siècle dans l'œuvre de Le Clézio, et qui est très sensible également dans le crépusculaire récit de voyage à la Réunion de Roger Vailland. La mémoire littéraire du voyage devient nostalgique — mais nostalgique de quoi ?

La littérature de voyage aujourd'hui : un genre bourgeois ?

La littérature de voyage est particulièrement en vogue au moins depuis le « *spatial turn* » des années 1980³⁷, phénomène constaté par les chercheurs à l'échelle mondiale. Certains éditeurs commandent des récits de voyage et organisent les déplacements des écrivains, comme ce fut le cas pour la collection « Peuples de l'eau » dirigée par Édouard Glissant et publiée au Seuil, qui envoya Le Clézio ou encore Alain Borer dans le Pacifique sud à bord de *La Boudeuse*. Le capitaine de celle-ci, Patrice Franceschi, est aujourd'hui aux commandes de la collection « Points aventure », qui réédite quelques illustres titres de la fameuse collection « Terre humaine » de l'éditeur Plon, mais aussi des romans comme *Les Immémoriaux* de Victor Segalen, des récits d'ascension, des essais, des mémoires. Cette collection de récits, quoique magnifique, contribue cependant à figer l'écriture du voyage dans une certaine norme : avec ses auteurs très majoritairement masculins, encore plus majoritairement occidentaux, elle fait passer l'écriture du voyage — et le voyage lui-même, déguisé sous cette pratique particulière, entre loisir et style de vie, qu'on appelle « l'aventure » en entendant par là qu'elle est volontaire et choisie — pour un apanage de l'Occident.

La volonté, réexprimée régulièrement par la critique française, de définir le récit de voyage comme un genre³⁸ me semble finalement dommageable dans la mesure où elle cherche à

³⁵ Jean-Didier Urbain parle d'un « mythe moderne du voyage », sans spécifier ce qu'il entend par là. J'y reviendrai dans le chapitre V. Voir *Ibid.*, p. 67.

³⁶ FARLEY David, « 25. Modernist Travel Writing », in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, Londres ; New York, Routledge, coll. « Routledge companions », 2015.

³⁷ En 1982, Tzvetan Todorov publie dans la revue *Le Débat* un article qui analyse le marché de l'édition de la littérature de voyage. TODOROV Tzvetan, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *op. cit.*

³⁸ THOUROUDE Guillaume, « Pour une définition du genre littéraire viatique », *Acta Fabula*, vol. 18, n° 3, mars 2017.

restreindre l'écriture du voyage (qui concerne aussi bien les épopées que la poésie) à un genre qui ne concernerait finalement que les récits des voyages de loisir, d'agrément ou d'aventure, les récits d'une certaine catégorie de voyageurs aussi — surtout des hommes, surtout des Blancs.³⁹ Tristan Todorov remarquait ainsi en 1982, suite à son analyse du marché de l'édition du récit de voyage, que le genre récit de voyage devrait en fait s'appeler « récits de voyage coloniaux », si l'on porte attention à la posture du narrateur dans les récits, et à celle des auteurs dans le monde :

La chose saute aux yeux si on prend la question par un autre bout. Qui sont les auteurs de ces récits ? Des guerriers conquérants, des marchands, des missionnaires, c'est-à-dire des représentants des trois formes de colonialisme, militaire, commercial, spirituel ; ou alors des explorateurs, qui se mettent au service de l'une ou l'autre de ces trois catégories. Ils ne sont pas les seuls à voyager, pourtant. Mais lorsque les autres écrivent, cela ne donne pas des « récits de voyages ».⁴⁰

La question du genre du récit de voyage, dans l'attention qu'elle prête à la forme et à l'esthétique des textes — préoccupation surtout française et bien moins anglo-saxonne —, oublie leurs enjeux politiques : restreindre la littérature de voyage au type de récits publiés chez « Points aventure » par exemple, c'est leur accorder le monopole du mot « voyage » et le droit de décider qui peut l'employer et qui peut l'écrire. C'est dénier l'appellation de voyage aux exils, migrations, déportations, traites humaines et animales, et de littérature de voyage à leurs récits — ce qui, dans un sens, dénie au chercheur qui les étudie l'appareil critique des *travel writing studies* par exemple, et dans l'autre sens impose une vision occidentocentrée, anthropocentrée et bourgeoise de l'écriture du voyage. Cette analyse de James Clifford⁴¹ est reprise par Charles Forsdick, qui recommande au chercheur d'être attentif aux « histoires de voyage », aux voyages silencieux, aux voyageurs invisibles.⁴² Dans l'océan Indien, parce que certains voyages se sont faits dans l'ombre de l'Histoire, c'est par le biais de la fiction qu'ils sont aujourd'hui racontés : je pense à des romans comme *Ceux qu'on jette à la mer* (2001) du

³⁹ Sur la restrictivité du genre du récit de voyage, voir par exemple PASQUALI Adrien, *Le Tour des horizons: critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, coll. « Littérature des voyages », 1994.

⁴⁰ TODOROV Tzvetan, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *op. cit.*

⁴¹ CLIFFORD James, *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997, p. 39.

⁴² FORSDICK Charles, « Victor Segalen in the Contact Zone. Exoticism, Ethics, and the Traveler and "Travellee" », dans Charles FORSDICK, Corinne FOWLER et Ludmilla KOSTOVA (dir.), *Travel and Ethics. Theory and Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2014, p. 91 - 107.

Mauricien Carl de Souza, *Sea of Poppies* (2008) de l'Indien Amitav Gosh, et bien sûr à *La Quarantaine* de Le Clézio et *Life and Times of Michael K* de J.M. Coetzee que j'étudie dans ce travail. La mémoire de l'écriture du voyage ne se restreint ni à un genre littéraire, ni à une vision unique du voyage.

Lorsque l'on pense, depuis l'Occident, à la littérature de voyage, on pense à une célébration de la liberté, aux grands espaces, au retour à la nature parfois. Pourtant la mobilité est au cœur du politique, et qui écrit les voyages écrit aussi l'histoire et cartographie le monde. William Cronon a ainsi été l'un des premiers à analyser la représentation de la *wilderness* dans la littérature de voyage américaine comme un discours.⁴³ Dans l'espace indianocéanique où les ruines de l'impérialisme⁴⁴ et les questions de souveraineté sont omniprésentes, cet enjeu politique et éthique de l'écriture du voyage ne peut être laissé de côté. J'ai choisi, pour l'étudier, des textes qui ne s'y confrontent pas directement, mais qui sont pris dans ces questionnements parce qu'ils peuvent être lus comme des archives culturelles et comme des fictionnalisations de l'archive. Conrad est en effet considéré comme un classique de la littérature britannique⁴⁵, Coetzee a reçu le prix Nobel de littérature en 2003, Le Clézio en 2008. J'essaierai de lire ces textes en contrepoint, comme le propose Said ; cela signifiera être toujours guidée par la question « de quel voyage ce texte fait-il le récit, et quels voyages passe-t-il sous silence ? » ; cette question me permettra de repérer l'élaboration de ce que j'appelle un discours du voyage, et la façon dont les textes contournent, débordent et subvertissent ce programme discursif.

2. Corpus de textes étudiés

Un classique est un texte qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire, écrit Italo Calvino.⁴⁶ Cette infinie possibilité de relecture ne fait finalement qu'être encouragée par la production critique et par les canonisations que constituent les prix littéraires : cette réception enregistre les textes de Conrad, de Coetzee et de Le Clézio comme des archives culturelles. Mais qu'est-ce qui, dans ces textes, a été enregistré ? Quel récit de *Lord Jim* est canonisé par la réception,

⁴³ CRONON William, « Le Problème de la wilderness, ou le retour vers une mauvaise nature », *Ecologie politique*, N°38, n° 1, 2009, p. 173- 199.

⁴⁴ Voir DANIEL E. Valentine, « The Coolie. An Unfinished Epic », dans Ann Laura STOLER (dir.), *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*, Durham, NC, Duke University Press, 2013, p. 67- 114.

⁴⁵ *Lord Jim* était au programme de l'agrégation d'anglais en 2003, *Heart of Darkness* à celle de littérature comparée en 2018.

⁴⁶ CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, trad. Jean-Paul Manganaro et trad. Christophe Mileschi, Paris, Gallimard, 2018.

et qu'en est-il des non-récits ? D'autre part, il est intéressant de remarquer que ces auteurs devenus emblématiques pour les cultures britannique, sud-africaine et française sont en fait des immigrants ou descendants d'immigrants, dont la langue nationale n'est pas forcément la langue maternelle. Au sein de la littérature et de la langue nationales, au sein du discours national qui fait d'elles des archives, tout se passe comme si ces œuvres inscrivaient déjà un écart, une différence. Ces esquisses de questionnement montrent bien la richesse de l'étude des « classiques » pour une lecture en contrepoint.

Présentation des œuvres et de leurs auteurs

○ Joseph Conrad, *Lord Jim*, 1900

Né en 1857 en Pologne, émigré en France puis au Royaume-Uni, devenu marin, Joseph Conrad écrit en anglais, langue qu'il maîtrise moins que le polonais et le français et dans laquelle il gardera toujours un fort accent à l'oral⁴⁷. Commençant à écrire à la fin de l'époque victorienne, Conrad se considère lui-même comme moderne, et ses textes sont caractérisés par une perte de confiance dans les instances narratives qui est manifeste des ruptures épistémologiques du pré-modernisme (*early modernism*)⁴⁸. Sa production littéraire est vaste, de récits d'aventures maritimes souvent inspirées de sa propre expérience de la marine britannique et de ses voyages ; ses personnages parcourent les trois océans. Dans l'océan Indien se déroulent notamment ceux qu'on a appelés la trilogie malaise : *An Outcast of the Islands*, *Almayer's Folly*, *The Rescue* ; mais aussi *Lord Jim*, la nouvelle *Youth* et celles du recueil *'Twiixt Land and Sea*⁴⁹. *Lord Jim*, un de ses romans les plus célèbres avec la nouvelle *Heart of Darkness*, est publié en feuilleton entre 1899 et 1900 dans le magazine londonien *Blackwood*. Le roman est applaudi par la critique et par d'autres écrivains, comme Henry James ; cependant, comme ce sera aussi le cas pour *Heart of Darkness*, les critiques reprochent à Conrad la longueur complètement irréaliste du récit de Marlow à son auditoire.⁵⁰ Le roman est adapté au cinéma par Victor Fleming en 1925 et par Richard Brooks en 1965. En français, il a été traduit par Philippe Neel (1922), Henriette Bordenave (1982), et Odette Lamolle (1996).

⁴⁷ MAISONNAT Claude, *Lord Jim, Joseph Conrad*, Paris, Armand Colin/VUEF-CNED, coll. « CAPES/Agrégation », 2003, p. 3.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Voir la thèse de LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen*, sous la direction de Elleke Boehmer, University of Oxford, 2013.

⁵⁰ Voir la préface de mon édition.

Le roman raconte l'histoire de Jim, jeune marin britannique qui prend le large, dans la marine marchande, plein de rêves d'héroïsme. Mais alors qu'il est second sur le *Patna*, vapeur transportant une centaine de pèlerins vers La Mecque, le navire heurte une épave dérivante : Jim, croyant que celui-ci va couler, fuit le navire avec les autres officiers à bord de la seule chaloupe, abandonnant les pèlerins. Sauf que le *Patna* ne coule pas : Jim, jugé, perd son brevet de marin. Cet acte de trahison envers son idéal romantique le poursuit à travers l'océan Indien, la rumeur le rattrapant dans chaque nouveau port, à Bangkok, à Samarang. Finalement, son ami Marlow l'envoie au Patusan (pays fictif situé sur l'île de Sumatra) : dans ce pays, Jim réalise enfin son « mythe », sauvant les Malais du joug de deux tyrans qui se disputent le comptoir, tombant amoureux d'une jeune fille qu'il arrache à son surnois beau-père. Il peut enfin devenir le héros qu'il a toujours voulu être — même si cela implique de soumettre tout un pays à ce mythe qu'il veut raconter. Mais l'arrivée au Patusan du pirate Brown provoque une catastrophe et Jim, une nouvelle fois responsable d'un drame, se suicide dans un dernier acte romantique.

○ **John Michael Coetzee, *Life and Times of Michael K*, 1983**

John Michael Coetzee est né au Cap, en Afrique du Sud, en 1940, de parents Afrikaners. Le langage parlé chez lui est néanmoins l'anglais des colons britanniques.⁵¹ Enfant au nom afrikaans mais dont la langue maternelle est l'anglais, Coetzee est dès sa naissance pris dans l'ambiguïté identitaire qui est celle de l'Afrique du Sud post-indépendance. En 1952, après avoir étudié à l'université du Cap, Coetzee part pour la Grande-Bretagne puis les États-Unis et ne reviendra en Afrique du Sud que vingt ans plus tard, lorsque la résidence américaine permanente lui est refusée. *Dusklands*, son premier ouvrage comprenant une nouvelle et la traduction en anglais du récit d'exploration de son ancêtre boer, « *The Narrative of Jacobus Coetzee* », est publié en Afrique du Sud en 1974. Les publications se succèdent dès lors presque tous les trois ans, jusqu'à *Boyhood* en 1997 qui marque le début de son autobiographie fictionnelle. En 2003, il reçoit le prix Nobel de littérature. Émigré en Australie depuis 2002, il est aujourd'hui professeur émérite à l'Université d'Adelaïde. On peut remarquer que la vie de Coetzee en Afrique du Sud s'est déroulée presque exclusivement sous le régime de l'apartheid ; c'est dans ce contexte qu'est publié *Life and Times of Michael K*, en 1983. Le roman reçoit le prestigieux Booker Prize et, en France, le premier prix Fémina étranger en 1985, dans ce qui reste à ce jour son unique traduction française, par Sophie

⁵¹ HEAD Dominic, *The Cambridge introduction to J.M. Coetzee*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge introductions to literature », 2009, p. 1- 2.

Mayoux.⁵² Il sera suivi, en 1986, de *Foe*, réécriture de *Robinson Crusoë* qui prolonge les interrogations narratives et éthiques posées par *Michael K*.

Michael K est un jeune homme simple d'esprit et peinant à parler à cause d'un bec-de-lièvre, qui vit avec sa mère, Anna K, au Cap. Lorsque la guerre rend la ville invivable, tous deux décident de partir en direction des plaines du Karoo où sa mère a grandi et qu'elle idéalise comme les lieux d'une enfance heureuse. Mais Anna meurt en route. K continue en direction du Karoo, souvent maltraité par les autorités, souvent affamé, évitant les routes et leurs points de contrôle. Il atteint enfin une ferme dans le Karoo, celle des Visagie, qui pourrait être celle où a grandi sa mère — mais il n'en est pas certain. Il y répand les cendres de sa mère et commence à s'installer. Mais le petit-fils des Visagie, déserteur, vient se réfugier à la ferme et prend K pour un domestique. K s'enfuit alors dans les montagnes où il manque de mourir de faim ; il est ensuite arrêté par la police et interné au camp de Jakkalsdrif, dont il s'enfuit. Retournant à la ferme, il s'aperçoit que le petit-fils Visagie a disparu : il s'installe alors dans le veld où se trouve un réservoir, se construit un abri précaire et cultive un potager. Des résistants s'installent un temps dans la ferme qu'ils croient abandonnée mais K ne les rejoint pas : il veut rester en dehors de la guerre pour s'occuper de la terre. Le passage des résistants attire cependant la police, qui découvre K et, croyant qu'il nourrit les hors-la-loi avec son potager, le capture et l'envoie dans le camp de haute sécurité du Cap, Kenilworth. À l'intérieur de ce camp, nous n'aurons que le point de vue du médecin sur K, qui tente de le comprendre, de le faire parler, de lui faire raconter son histoire. Mais K se tait et refuse de manger la « nourriture du camp ». Il finit par s'évader une nouvelle fois et rejoint son point de départ, la résidence en bord de mer où vivait sa mère, pour supposément y mourir.

○ **J.M.G. Le Clézio (FR), *Voyage à Rodrigues*, 1986 et *La Quarantaine*, 1995**

Jean-Marie Gustave Le Clézio est lui aussi né en 1940. De ses parents, descendants de marins bretons partis s'installer à l'Isle-de-France, devenue île Maurice sous l'Empire britannique, il hérite les nationalités britannique et française, un mélange de culture bretonne et mauricienne et un certain sentiment d'exil⁵³. Plusieurs de ses textes sont consacrés à l'océan Indien : *Voyage à Rodrigues* et *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine*, *Révolutions* et *Alma* ; certains éléments autobiographiques, tels que les noms propres, sont récurrents dans cette œuvre

⁵² LAUGA DU PLESSIS Catherine, « Traduire J.M. Coetzee », *IFAS Working Paper Series / Les Cahiers de l'IFAS*, n° 6, 2005, p. 69- 74.

⁵³ LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, « La Langue française est peut-être mon véritable pays, entretien avec Tirthankar Chanda », *Ecrivains aujourd'hui*, n° 45, 2001.

indianocéanique. Souhaitant être classé parmi les « auteurs francophones », Le Clézio récuse cependant cette distinction entre littérature française et francophone en signant le manifeste *Pour une littérature-monde* en 2007.⁵⁴ Lorsqu'il reçoit le prix Nobel de littérature en 2003, l'Académie suédoise salue son engagement écologique.⁵⁵ Il est un des écrivains francophones vivants sur lequel la critique est la plus féconde ; la revue *Les Cahiers Le Clézio* paraît chaque année depuis 2008.

Voyage à Rodrigues raconte le voyage que Le Clézio a fait sur les traces de son grand-père mauricien qui, expulsé de son domaine d'Euréka, est parti à Rodrigues pour tenter d'y découvrir le trésor du pirate la Buse. Cette chasse au trésor est en fait une chasse aux temps anciens, au temps des pirates et des oiseaux, aux îles mythiques ; c'est cela que poursuit aussi le Narrateur en tentant de déchiffrer les traces et les notes de son grand-père, à la manière d'un archéologue.

La Quarantaine raconte plusieurs voyages : celui du narrateur, Léon, retournant à Maurice sur les traces de ses ancêtres. Celui de Léon dit « le Disparu », son ancêtre, qui partit de France avec son frère Jacques et la femme de celui-ci, Suzanne, pour retourner au domaine mauricien d'Anna dont leurs parents avaient été expulsés. Mais les passagers du navire se retrouvent mis en quarantaine et abandonnés sur l'île Plate, au large de Maurice, pendant deux mois, en compagnie d'immigrants indiens engagés pour travailler dans les champs de cannes. Léon le Disparu y tombe amoureux de Suryavati. Le récit est alors fait du voyage de la mère de Surya, Ananta, et de sa grand-mère, Giribala, depuis l'Inde ravagée par la révolte des Cipayes jusqu'à Maurice. L'île Maurice devient la destination de tous ces voyages, à la fois lieu d'origine mythique, paradis perdu et enfer, qui ne pourra jamais être vraiment atteinte : Léon disparaît avec Surya au moment de quitter l'île Plate et son descendant ne trouve cent ans plus tard que des ruines au domaine d'Anna.

Ce corpus principal sera parfois mis en dialogue avec un corpus secondaire composé d'autres œuvres de Conrad (*Heart of Darkness*, 1902, *Youth*, 1898 et *An Outcast of the Islands*, 1896), et de quelques autres récits de voyage indianocéaniques importants du 20^e siècle, comme *La Réunion* de Roger Vailland (1964).

⁵⁴ LE BRIS M., ROUAUD J., et ALMASSY E. (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

⁵⁵ MBASSI ATEBA Raymond, « J.M.G Le Clézio », *Île en île* [en ligne : <http://ile-en-ile.org/leclezio/>], mis en ligne : 22 février 2006 ; mis à jour : 16 janvier 2021.

Explication du corpus : pour une relecture comparatiste du voyage dans l'océan Indien

« *Mais où est-il donc, ce voyage ?* »⁵⁶

Pour expliquer la constitution d'un corpus sur le voyage dans l'océan Indien, sans doute faudrait-il commencer par définir le voyage. Or, qu'est-ce que le voyage ?

Voilà une première question qui en appelle bien d'autres ; d'autant plus lorsqu'elle est posée comme préliminaire à la définition d'une catégorie littéraire qu'on appellerait « du voyage ». Le voyage fait-il le livre ou le livre fait-il le voyage ? Dans le domaine de recherche qui est le mien, il ne semble pas possible de séparer définition du voyage et définition de la littérature de voyage, sous peine de basculer, ou dans la sociologie, ou dans la pure théorie littéraire. Je vais donc essayer d'articuler les deux aspects.

Revenons donc à cette question d'où tout commence, et voyons la série de questions qu'elle appelle. À quel moment un déplacement devient-il un voyage ? Est-ce une affaire de distance parcourue, de durée du déplacement, d'éloignement du lieu de vie habituel ? De frontières franchies entre des pays, des cultures, des langues — ou encore de frontières naturelles comme une mer ou une chaîne de montagne ? Le voyage tient-il au caractère exceptionnel du déplacement, voire même à l'aventure ? Ou peut-être est-ce en rapport avec la raison du déplacement : le voyage serait-il un déplacement de loisir, de curiosité ? Pourtant, les voyages de Lévi-Strauss ou de Cook faisaient partie de leur travail. En quoi seraient-ils différents du voyage d'affaire dont Marc Augé prend l'exemple au début de *Non-lieux* ?⁵⁷ Est-ce que finalement le voyage tiendrait au *voyageur*, permettant ainsi de distinguer, parmi ceux qui sont loin de chez eux, les voyageurs, les touristes, les migrants, ou encore les professionnels — fonctionnaires mutés et aventuriers de métier ? Qui de ceux-là sont les « vrais voyageurs » et qui sont les « idiots du voyage » ?⁵⁸

Si cette série de questions ne nous propose pas de définition plus claire ou précise de ce que pourrait être le voyage, ni de ce qu'il n'est pas, elle a le mérite de montrer que cette définition n'a rien d'évident. De plus, cherche-t-on une définition normative ou descriptive du voyage ? Une définition normative serait une idée du voyage qui préexiste à l'expérience d'un

⁵⁶ MICHAUX Henri, *Ecuador*, in *Œuvres Complètes*, Éd. Raymond Bellour (avec Ysé Tran), Paris, Gallimard, 1998, vol.I, p. 144.

⁵⁷ AUGÉ Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 9.

⁵⁸ Pour reprendre l'expression de URBAIN Jean-Didier, *L'idiote du voyage*, *op. cit.*

déplacement vécu comme un voyage ou à la réception d'un texte comme un texte de voyage ; or c'est précisément cette idée du voyage, à la fois floue et omniprésente dans la littérature viatique, qui conduit le narrateur d'*Ecuador* à se demander, alors même qu'il est en voyage, « mais où est-il donc, ce voyage ? ». L'idée devient un mythe et le mythe rend la réalité décalée et décevante, ainsi que l'explique l'ouvrage de Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*.⁵⁹ On aura l'occasion de revenir à divers moments de ce travail sur la normativité de l'idée (occidentale) de voyage, mais on peut déjà constater, dans le champ littéraire *a fortiori*, une circularité entre définition normative et définition descriptive. Si l'on veut, pour définir ce qu'est la littérature de voyage, observer les textes qui sont lus comme des récits de voyage, la sélection des textes est déjà prédéterminée par une idée du voyage.

Pour le moment, il semble plus efficace de chercher une définition descriptive, c'est-à-dire qui définisse le voyage à partir des textes qui sont lus comme de la littérature de voyage et des déplacements qui sont lus comme des voyages. Voici celle que propose Jean-Michel Racault :

[T]out récit de voyage met en jeu une triple progression, spatiale, temporelle, diégétique. Le voyage est une *trajectoire* entre un point de départ et un point d'arrivée, le même d'ailleurs ordinairement : la circularité spatiale est la règle. [...] Cet itinéraire spatio-temporel, une fois transcrit, devient enfin un parcours *textuel* possédant un début, un milieu et une fin, structuré par l'alternance, en proportions variables, de la narration événementielle, de la description, du dialogue et du commentaire.⁶⁰

À noter que cette définition décrit la littérature de voyage à l'âge classique, et décrit donc un ensemble de textes assez particulier et restreint. Racault propose, comme éléments de définition du voyage, la *trajectoire*, l'itinéraire spatio-temporel entre un point de départ et un point d'arrivée — ce qui est extrêmement vaste. Il rajoute cependant un élément capital : le retour. Le voyage se différencierait de la migration, du déménagement, de l'exil dans la mesure où il serait un moment, moment *ailleurs* avant un retour *ici* qui doit arriver pour achever le voyage. Je n'ai pour ma part pas retenu ce critère, qui me semble spécifique à une idée très occidentale du voyage, et surtout trop discriminant : si on ne peut analyser les

⁵⁹ RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas : Récits de dévoyage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2012, p. 9- 22.

⁶⁰ RACAULT, JEAN-MICHEL, « Voyages et utopies », dans J. C. DARMON et M. MELON (dir.), *Histoire de la France littéraire : Classicismes, XVIIe-XVIIIe*, Paris, PUF, 2006, p. 291 - 340.

migrations et les exils comme des voyages, est-ce à dire que le voyage est l'apanage des privilégiés de ce monde ? Mon corpus semblait m'ouvrir à un autre type de voyages qui demandaient à être analysés en tant que tels et, en ce sens, je n'ai pas voulu rigidifier ma définition.

Un terme, en revanche, est absent de cette définition alors même qu'il est central dans mon corpus et dans la plupart des recherches sur la littérature de voyage (y compris celles de Racault lui-même) : il s'agit de l'Ailleurs. La notion d'altérité, des lieux, des espaces, des cultures, des autres rencontrés en chemin est peut-être la constante qui permettrait de définir le voyage. Nombre d'études de récits de voyage se penchent sur la question⁶¹, et nombre d'études sur les représentations de l'altérité prennent pour objet des récits de voyage⁶². Ce terme d'Ailleurs (dont j'interrogerai la majuscule) sera donc une focalisation majeure de cette étude.

Sur le plan de la littérature de voyage, Racault propose l'idée de parcours textuel : le texte dit un parcours et le parcours devient un texte. Gérard Cogez définit également le récit de voyage par cette réciprocité entre un « déplacement mis à l'épreuve de l'écriture et [un] désir narratif soumis aux aléas d'un itinéraire »⁶³ : déplacement et écriture sont envisagés comme deux gestes d'inscription du/dans le monde. Si la critique sur la littérature de voyage se développe à partir de cette définition, on voit mal pourquoi elle ne devrait pas concerner les migrations et les exils, ni pourquoi elle se restreindrait au genre narratif non-fictionnel. L'intérêt de mon corpus est de proposer un comparatisme élargi permettant de repenser de ce que peut être le voyage, tout en déconstruisant les idées qui préexistent souvent à l'exclusion de tel ou tel texte du champ de la littérature de voyage.

Du « récit de voyage » à l'écriture du voyage

J'ai longtemps lutté avec la catégorie de récit de voyage, me demandant si les textes que j'avais choisis pouvaient y rentrer, et sur quels critères, hésitant à modifier mon corpus. Au fil de mon travail, en affermissant ma confiance dans ce regroupement de textes pour étudier ce sujet, j'ai été amenée à émettre certaines réserves vis-à-vis de la catégorie « récit de voyage », et c'est finalement d'elle et de ses points aveugles que je prends mes distances. Je parlerai

⁶¹ Voir par exemple BOSQUET M.-F. et MEITINGER S. (dir.), *Aux Confins de l'ailleurs : voyage, altérité, utopie. Hommages offerts au professeur Jean-Michel Racault*, Université de la Réunion, Klincksieck, 2008.

⁶² Voir par exemple TODOROV Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique*, op. cit.

⁶³ COGEZ Gérard, « L'Invention du lieu », dans Alain MONTANDON (dir.), *Littérature et anthropologie*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, 2006, p. 173 - 193.

donc ici d'écriture du voyage, qui est la traduction littérale du *travel writing* anglo-saxon, moins spécifique et donc moins cloisonnant. Il s'agit en fait, dans mon travail, d'écriture narrative du voyage : je n'aborderai pas les formes de l'essai ou du poème. À mon sens la définition de Cogez fonctionne même dans le cas d'un roman où le déplacement raconté est fictif, si l'on admet que la fiction n'est pas un récit non-référentiel mais un récit qui fait référence à un univers fictif⁶⁴ ; dans ce cas, le désir narratif du narrateur est toujours soumis aux aléas de l'itinéraire du personnage qui voyage, même s'ils ne font pas qu'un. C'est donc cette définition qui guidera ma pensée de l'écriture du voyage, où se subsument trois grands aspects communs aux textes que j'étudie : premièrement, le thème du voyage, c'est-à-dire du déplacement ailleurs, autre part, vers une forme d'altérité localisée et spatialisée ; deuxièmement, la mise en récit de ce thème *via* une narration, qui présuppose un sujet-voyageur et un narrateur qui sont parfois la même personne ; troisièmement, ce que j'appelle le discours du voyage, c'est-à-dire un paradigme, un cadre de pensée et d'énoncé qui informent le voyage et son récit — je reviendrai plus tard sur ce dernier point.

Ce corpus regroupe des romans et des récits de voyage à proprement dit (*Voyage à Rodrigues*), notamment dans le corpus secondaire (*La Réunion*). Les textes ont la caractéristique commune d'être des récits, des narrations ; c'est d'ailleurs ce que Jean Bessière appelle « le récit du roman » qui fait l'objet de mon analyse, bien plus que la spécificité du roman en tant que genre, telle que lui l'a longuement étudiée.⁶⁵ Les études narratologiques peuvent donc être transversales ; en revanche, certaines de mes remarques et analyses seront contingentes à la poétique du roman.

L'hybridité du corpus peut poser problème à l'égard de l'appareil critique. L'étude géopoétique, géocritique ou postcoloniale de la représentation des lieux dans les récits, des questions de pays et de paysage, peut fort bien s'accommoder d'une démarche comparatiste entre récit et fiction. L'étude intertextuelle se nourrit des références entre les différents genres, et l'intertextualité de l'écriture du voyage gagne à être étudiée depuis le récit, le roman et même l'épopée. En revanche, ce n'est pas le cas pour ce qui relève de la poétique romanesque. Mon approche du texte romanesque est très largement fondée sur la théorie de Mikhaïl Bakhtine, qui précise bien que la polyphonie, par exemple, est l'apanage du roman⁶⁶. Dans *Voyage à Rodrigues*, récit de voyage assez peu traditionnel, la question de la polyphonie

⁶⁴ COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 29 cf. infra.

⁶⁵ BESSIERE Jean, *Questionner le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

⁶⁶ BAKHTINE Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

pourra être examinée, tant la poétique de ce texte est proche de celles de romans comme *La Quarantaine* ou *Le Chercheur d'or*. Le Clézio semble écrire *Voyage à Rodrigues* dans la conscience que toute mise en récit de soi comme l'est un récit de voyage tient nécessairement de la fictionnalisation, par les biais de la mémoire et de l'écriture. D'ailleurs, dans son récit de voyage dans le Sahara, *Gens des nuages*, le narrateur de Le Clézio se désigne par « JMG », comme pour souligner la ténue distance instaurée entre le moi écrivant et le moi mis à l'écrit⁶⁷ ; dans mon étude de *Voyage à Rodrigues*, je n'appellerai d'ailleurs pas le narrateur « Le Clézio » mais « le Narrateur ». En revanche, lorsqu'il s'agit de récits de voyage « traditionnels » issus du corpus secondaire, comme *La Réunion* de Roger Vailland, la comparaison sera limitée, non tant par la différence entre fiction ou non-fiction que par le statut du narrateur, l'autorité narrative du voyageur et la question du sujet et de sa focalisation, qui diffèrent forcément entre récit de voyage et roman.

J'en arrive donc à la question de la fiction, qui est un des obstacles de la catégorie « récit de voyage ». Comme je le disais plus haut, je reprends la définition que propose Dorrit Cohn dans *The Distinction of Fiction* : « l'œuvre de fiction crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère », se distinguant ainsi de la non-fiction par son autoréférentialité plutôt que par une non-référentialité.⁶⁸ Pour Cohn, c'est cette autoréférentialité qui fait « le propre de la fiction ». Elle discute cependant d'autres distinctions qu'on a voulu lui attribuer, comme la « mise en intrigue », c'est-à-dire « l'imposition par le narrateur d'un ordre temporel cohérent à une succession d'événements qu'il perçoit dans le passé, en vue de les structurer pour en faire une histoire unifiée avec un début, un milieu et une fin »⁶⁹ ; cette caractéristique est réfutée par Paul Ricœur, qui la trouve commune au récit historique et au récit littéraire. Pour Ricœur, la distinction entre la fiction et le récit historique se fait au niveau du temps : la fiction dit l'expérience subjective du temps vécu⁷⁰. Il est intéressant de constater que ces deux traits distinctifs proposés — la mise en intrigue et l'expérience du temps vécu — se retrouvent dans la fiction et dans le récit de voyage. Ce sont plutôt les modalités narratives du temps vécu qui diffèrent, comme je le disais plus haut : dans un récit de voyage tel que *La Réunion*, le « je » du narrateur et celui du voyageur sont confondus dans une autorité narrative absolue. Il n'existe aucune instance dans le récit qui puisse remettre en question l'autorité du

⁶⁷ BORGOMANO Madelaine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », dans Philippe ANTOINE et Marie-Christine GOMEZ-GERAUD (dir.), *Roman et récit de voyage*, Presses Paris Sorbonne, 2001, p. 183-190.

⁶⁸ COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 29.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁰ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. II, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984, p. 233 sq. ; cité par COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 24.

narrateur-voyageur — et donc, au sens bakhtinien, aucune possibilité de polyphonie. Le narrateur-voyageur du récit de voyage produit un monologue idéologique. Tzvetan Todorov identifie d'ailleurs cette posture comme une nécessité du récit de voyage⁷¹ ; je me demanderai, dans la troisième partie de ce travail, comment cette nécessité est interrogée lorsque le voyage est raconté sous la forme romanesque. En effet, dans les romans, le narrateur n'est pas toujours le voyageur : d'autres narrateurs prennent le relais, les focalisations alternent, ne faisant que très rarement place à un narrateur omniscient en focalisation zéro (c'est seulement le cas au tout début de *Lord Jim*). L'emboîtement des situations narratives, assez complexe dans *Lord Jim* et dans *La Quarantaine*, permet la polyphonie des récits : aucun narrateur ne dispose d'une autorité absolue.

Trois de mes textes sont donc des fictions : *Life and Times of Michael K*, *Lord Jim* et *La Quarantaine. Voyage à Rodrigues*, présenté par l'éditeur comme un « journal » (qui serait donc exempt de mise en intrigue, puisqu'il écrit au jour le jour, à la différence d'un récit), est très souvent lu dans son intertextualité avec *Le Chercheur d'or*, roman paru un an avant lui et issu du même voyage de l'écrivain à l'île Rodrigues. C'est parce que les deux textes sont presque systématiquement lus ensemble et parce que le roman éclipse trop souvent le récit de voyage que j'ai choisi de me concentrer sur *Voyage à Rodrigues*, mais aussi parce que *Voyage à Rodrigues* peut être lu comme l'anti-voyage du *Chercheur d'or*.⁷² La fiction me permet d'examiner diverses dimensions de la mise en récit du voyage dans l'espace indianocéanique : en termes de genre, de référence, de paysages, de personnages, d'intrigue, de poétique, d'esthétique. Là où le récit de voyage « compte-rendu » (ou *travelogue* en anglais) se demande comment dire *tel* voyage, un roman s'interroge sur l'invention du voyage et sa mise en récit ; il questionne sa possibilité même, et est donc propice à une réflexion sur la matrice discursive des voyages. D'autre part, et j'aurai l'occasion d'y revenir dans le dernier chapitre de ce travail, la fiction est un mode de récit qui permet de dire ce que la non-fiction ne sait pas toujours dire, et gagnerait à être comparée aux récits de voyage, comme c'est déjà le cas dans les *Travel Writing Studies* anglophones. Corinne Fowler⁷³ voit dans la fiction un lieu d'identification affective avec l'autre rencontré lors du voyage ; James Clifford y devine un lieu propice à des « histoires de voyages », autres récits d'autres voyages, mineurs,

⁷¹ TODOROV Tzvetan, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *op. cit.*

⁷² Cette analyse fera l'objet du début du chapitre VII de la thèse.

⁷³ FOWLER Corinne, « Fiction and Affect. Anglophone Travel Writing and the Case of Paraguay », dans Charles FORSDICK, Corinne FOWLER et Ludmilla KOSTOVA (dir.), *Travel and Ethics. Theory and Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2014, p. 52- 76.

subalternisés, non reconnus par une appellation « récit de voyage » à la fois bourgeoise et élitiste qu'il appelle à repenser⁷⁴. Il est donc clair que la fiction présente un intérêt particulier quant à l'examen d'un discours du voyage.

L'espace indianocéanique comme espace littéraire

J'ai parlé jusqu'ici du voyage dans l'océan Indien, mais tous les voyages dont j'étudie les récits ne sont pas des voyages en mer. Il me semble donc à présent nécessaire de faire une distinction entre l'océan Indien et ce que j'appellerai l'espace indianocéanique⁷⁵, en m'inspirant de l'expression anglophone d'*Indian Ocean World*. Celui-ci désigne à la fois l'océan en lui-même, les îles qui le parsèment et ses pays bordiers en Afrique, au Moyen-Orient, en Asie et en Océanie, voire en Antarctique : le territoire des Terres Australes et Antarctiques Françaises, en effet, réunit les îles de l'océan Indien telles que Tromelin au large de Madagascar, les Kerguelen, Saint Paul et Amsterdam beaucoup plus au sud, et même la Terre Adélie, fraction française de l'Antarctique ; cette communauté suggère une continuité entre le continent du pôle sud, l'océan Indien et ses îles. Par « océan Indien », je désignerai donc l'océan en lui-même, l'espace aquatique — éventuellement avec ses îles, par synecdoque.

Au début de sa thèse *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen* (2013), Charne Lavery remarque, dans l'« *Author's Note* » du recueil de nouvelles de Joseph Conrad *'Twi'xt Land and Sea* (1912) « l'inauguration d'un espace littéraire en anglais » qui serait celui de l'océan Indien :

In the prefatory "Author's Note," Conrad uses spatial language to explain the connection between the collected pieces.

« The only bond between these three stories is, so to speak, geographical, for their scene, be it land, be it sea, is situated in the same region which may be called the region of the Indian Ocean with its off-shoots and prolongations north of the equator even as far as the Gulf of Siam. » (TLS p.ix)⁷⁶

⁷⁴ CLIFFORD James, *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, *op. cit.*

⁷⁵ Précisons qu'il ne s'agit pas là de ce que la COI appelle l'Indianocéanie, c'est-à-dire les îles du sud-ouest de l'océan Indien.

⁷⁶ « Dans la 'Note de l'auteur' qui préface le recueil, Conrad utilise un vocabulaire spatial pour expliquer le lien entre les nouvelles qui y sont rassemblées : 'Le seul lien entre ces trois histoires est, si l'on peut dire, géographique, car leur scène, fusse-t-elle terrestre ou maritime, est située dans la même région, que l'on pourrait appeler région de l'océan Indien, avec ses prolongements au nord de l'équateur et même jusqu'au Golfe de

Parler d'inauguration est un terme fort, qui sous-entend que l'espace indianocéanique n'a jamais été donné ni d'emblée évident, et qu'il a été construit par la littérature. On a vu que cet espace est à cheval sur quatre continents, qu'il est à la fois terrestre et maritime, qu'il mêle les peuples, les cultures, les langues, les histoires. Dans un article intitulé « Littérature indianocéaniques », Carpanin Marimoutou parle d'un espace problématique, qui souvent n'est pas nommé, sans unité littéraire⁷⁷. Et qu'est-ce qui rapproche, effectivement, un Coetzee d'un Le Clézio ou d'un Conrad ? C'est une des questions que pose ce travail. Sur quel(s) socle(s) peut-on comparer les récits de voyage à travers l'Afrique du Sud, sur les îles de l'archipel mauricien, et dans l'océan Indien tout entier, de port en port jusqu'en Indonésie ? La chercheuse australienne Meg Samuelson a beaucoup travaillé sur la proposition d'un océan commun⁷⁸. Cette proposition nourrit évidemment mon travail mais ne lui suffit pas, dans la mesure où l'océan est presque complètement absent du roman de Coetzee — absence qui sera, en soi, à interroger. Enfin, l'ambiguïté (ou l'absence) de définition de l'espace indianocéanique, corrélée avec sa dimension maritime et son histoire coloniale, ont souvent conduit à des amalgames avec l'Atlantique, notamment depuis l'ouvrage *Black Atlantic* de Paul Gilroy (1993). Valérie Magdelaine écrit ainsi que dans l'océan Indien, le paradigme de la traite domine tous les autres, alors même qu'il s'agit là d'un emprunt, d'un calque qui ne dit pas la réalité indianocéanique.⁷⁹ Parler d'un « *Black Indian Ocean* » n'aurait d'ailleurs aucun sens, comme le souligne Charne Lavery, pour qui « *the different purposes and destinations of Indian Ocean travel portrayed in the novels — including trade, tourism, drug smuggling, marriage, familial visits, indenture, slavery and escape — evoke a multidirectional movement that differs from the triangular trade* ». ⁸⁰ C'est d'ailleurs pour prévenir de cet amalgame critique que j'ai finalement choisi de ne pas étudier l'errance à travers la Martinique racontée dans *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau, longtemps envisagée à titre comparatif. Ma

Siam.' » (c'est moi qui traduit) LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 3.

⁷⁷ MARIMOUTOU Carpanin, « Littératures indiaocéaniques », *Revue de littérature comparée*, vol. 2006/2, n° 318, 2006, p. 131-140.

⁷⁸ Voir par exemple SAMUELSON Meg et LAVERY Charne, « The Oceanic South », *English Language Notes*, vol. 57, n° 1, 1 avril 2019, p. 37-50.

⁷⁹ MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valerie, « Ethnicisation ou créolisation? Le paradigme de la traite dans quelques romans francophones mauriciens et réunionnais contemporains », *"L'ici et l'ailleurs : Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean. E-France: An Online Journal of French Studies*, vol. 2, 2008, p. 163-180.

⁸⁰ « les différentes raisons et destinations des voyages indianocéaniques qui sont représentés dans les romans — qui incluent le commerce, le tourisme, le trafic de drogue, le mariage, les visites familiales, l'engagisme, l'esclavage et la fuite — évoquent un mouvement multidirectionnel qui diffère du commerce triangulaire. » (c'est moi qui traduit) LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 12.

recherche m'a finalement plutôt poussée vers des comparaisons entre l'océan Indien et l'océan Pacifique, souvent mentionné chez Conrad et sur lequel a écrit Le Clézio.

Pour finir, je précise que je considère l'espace comme une construction et une production, dans la lignée de la phénoménologie de Martin Heidegger, de la pensée de Michel de Certeau et de celle d'Henri Lefebvre. Je n'étudie pas l'espace indianocéanique comme une idée platonicienne, abstraite et figée, mais comme une somme de perceptions et de représentations construites par la présence d'êtres humains dans cet espace et produites par leurs cultures : l'utilisation du mot « production », chez Lefebvre, s'inscrit clairement dans une logique marxiste, lorsqu'il avance que « le mode de production organise — produit — en même temps que certains rapports sociaux — son espace et son temps »⁸¹ ; j'y reviendrai à l'occasion du chapitre sur le voyage et la ville. Sa pensée invite à lire l'espace produit dans une dimension non seulement culturelle mais aussi politique : c'est d'autant plus important en regard du contexte colonial dans lequel on peut parler de production de l'océan Indien. Sur le plan littéraire, cette vision constructiviste se retrouve chez le géographe Marc Brosseau (*Des Romans-géographes*, 1996) et dans la géocritique de Bertrand Westphal, qui rappelle qu'« il ne faut pas oublier que l'espace humain n'existe que dans les modalités de cette expérience [du réel] qui, devenue discursive, est créatrice de monde ('géopoiétique') »⁸². Il s'agira donc dans cette recherche de lire l'espace comme une performance littéraire et discursive ; comme un objet culturel, et non un objet physique, pour paraphraser Paul Carter dans *The Road to Botany Bay*⁸³.

3. Problématique

Hypothèse : un discours du voyage

Friedrich Wolfzettel intitule son étude du récit de voyage au XVII^e siècle *Le Discours du voyageur* (1996). Il analyse les textes des voyageurs comme des productions correspondant au « projet d'une science de l'ordre, tel qu'il fut fondé au XVII^e siècle », en référence à Michel Foucault : c'est ainsi qu'il propose de lire le récit de voyage de cette époque comme un « discours de l'Ordre »⁸⁴. Selon Michel Foucault, toute prise de parole et toute production

⁸¹ LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, 4e édition., Lausanne, Payot, 2000, p. IX.

⁸² WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 142- 143.

⁸³ Paul Carter, *The Road to Botany Bay*, xii, cité par LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 12.

⁸⁴ WOLFZETTEL Friedrich, *Le Discours du voyageur: pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen âge au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

textuelle s'inscrivent dans l'ordre du discours.⁸⁵ Les discours sont ainsi envisagés comme « des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent ». ⁸⁶ L'ordre du discours est ainsi systématique et ubiquitaire : il se trouve à l'origine et à l'horizon de toute parole et de toute écriture, agissant à la fois comme présupposé qui autorise la parole ou l'écriture et comme programme.

L'hypothèse qui sous-tend l'ensemble de mon travail est qu'il existe des discours du voyage, c'est-à-dire des pratiques de l'écriture du voyage qui forment systématiquement l'objet dont elles parlent — le voyage. Je propose qu'il y a un discours particulier du voyage qui s'élabore dans l'espace littéraire indianocéanique et qui est lié à l'histoire coloniale de cet espace, à l'impérialisme et à l'hégémonie qu'y revendique l'Occident, mais aussi à ce que cela signifie de voyager. Ce discours du voyage qui fait l'objet de mon travail est présent dans les textes que j'étudie à la fois sous forme de présupposés qui autorisent les récits et sous forme de programme esthétique, politique et géographique. Le partage⁸⁷ qui est à l'origine du discours décide ainsi ce qui relève ou non de l'ordre du voyage et de son récit, qui peut l'accomplir et le raconter, comment, et dessine un espace indianocéanique toujours déjà politisé. C'est donc également une archive du voyage qui est construite par ce discours, archive qui programme en retour la réception des textes : Foucault articule en effet le discours autour de l'archive.

J'appellerai archive non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses.⁸⁸

Dans cette optique, la naissance et la normalisation du genre du récit de voyage en France sont liées à la perception des énoncés sur le voyage et à leur enregistrement qui sont fonctions d'un discours. L'archive est une image du passé, façonnée par les discours. On voit là comment le discours du voyage peut avoir recours à la fiction en fabriquant, en même temps que l'archive, un architexte du récit de voyage qui sera présenté comme récit originel. C'est là ce que remarque Said dans *Culture et impérialisme* :

⁸⁵ FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

⁸⁶ FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 66- 67.

⁸⁷ FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, Paris, Plon, 1961.

⁸⁸ FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 172- 173.

Des travaux comme *Black Athena* de Martin Bernal et *The Invention of Tradition* d'Eric Hobsbawm et Terence Ranger ont révélé l'influence extraordinaire des angoisses et priorités du présent sur les images pures, voire expurgées, que nous construisons du passé — un passé privilégié, à usage généalogique, dont nous expulsions tout élément, vestige, récit indésirable.⁸⁹

On peut également parler, dans le cas de l'archive du voyage indianocéanique, de l'invention (rétrospective) d'une tradition. Dans le contexte fin-de-siècle de Conrad par exemple, on pourra voir comment *Lord Jim* négocie l'angoisse du délitement des empires et de « l'adieu au voyage »⁹⁰ en se fabriquant une filiation mythique avec les récits de fondation et les voyages épiques. Le Clézio et Coetzee posent la question de manière plus postmoderne, questionnant la tradition du voyage qu'ils inventent en même temps qu'ils y font référence, archive d'un passé remanié qui détermine, dans le présent, qui peut écrire le voyage dans l'espace indianocéanique, et comment.

Voilà en quelques mots comment fonctionne ce discours du voyage dans les textes : origine et horizon, présupposé et programme, fiction du passé qui légitime le présent. Je suis volontairement restée très vague quant à la manière dont ce discours se réalise dans mon corpus, car je voulais d'abord en expliquer les mécanismes. Je vais maintenant détailler les caractéristiques de ce discours du voyage en me focalisant sur ses trois aspects principaux : l'impérialisme, la mémoire littéraire de l'écriture du voyage et la posture du voyageur.

Le discours impérialiste

Edward Said propose de l'impérialisme la définition suivante : « Fondamentalement, impérialisme signifie visée, installation et mainmise sur une terre qu'on ne possède pas, un territoire lointain où d'autres vivent et qui leur appartient »⁹¹. Il ajoute :

Dans l'usage que j'en ferai, « impérialisme » désigne la pratique, la théorie et la mentalité d'une métropole dominatrice qui gouverne un territoire lointain. Le « colonialisme », qui est presque toujours une conséquence de l'impérialisme, est l'installation d'une population sur un tel territoire.⁹²

⁸⁹ SAID Edward W., *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 52.

⁹⁰ DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage*, op. cit.

⁹¹ SAID Edward W., *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 41.

⁹² *Ibid.*, p. 44.

Si le colonialisme désigne un fait historique assez spécifique et le discours qui l'appuie, l'impérialisme est à la fois plus vaste et plus abstrait. Il n'implique pas forcément de situation de colonisation et se retrouve dans tout projet de conquête, d'annexion ou d'exploitation d'un territoire autre que celui où l'on habite. L'impérialisme est à la fois théorie et pratique, dit Said : le discours autorise les actes et oriente l'écriture de l'histoire. On voit bien l'utilité d'un tel cadre épistémologique pour l'écriture du voyage.

L'origine de l'écriture de voyage dans l'espace indianocéanique est double. Pour les récits factuels, elle se trouve dans les voyages de conquête, les « Grandes Découvertes », les explorations scientifiques, les missions, et leurs comptes-rendus et relations qui étaient parfois des commandes. Pour les récits fictionnels, les voyages dans l'océan Indien ont d'abord été racontés sous la forme d'épopées ou de contes : on peut penser aux voyages de Sinbad le marin dans les contes des *Mille et une nuits*, ou à ceux de Rama dans l'épopée indienne du *Ramayana*. Ces genres de l'oralité favorisent des longs récits d'errance mais au terme desquels une découverte fondatrice attend le voyageur. Mon propos est que dans le cas de l'aventurier de l'Empire comme du héros solitaire appelé à fonder un royaume, le récit de leur voyage est bien appuyé par l'appareil théorique de l'impérialisme. C'est la double possibilité de se déplacer librement et d'annexer les territoires, de faire sienne la terre où l'on pose le pied, qui autorise l'écriture du voyage, que l'impérialisme vient aussi justifier *a posteriori* au nom d'un expansionnisme commercial, scientifique, colonial ou culturel.

Dans le cadre de la méthode de lecture en contrepoint que propose Said dans *Culture et impérialisme*, il ne s'agit cependant pas de canoniser des œuvres littéraires comme des « grands récits de l'Empire » : Said explique que les romans comme *Lord Jim* sont des accompagnements polyphoniques de l'impérialisme.⁹³ Tout en se déployant à partir du socle théorique de l'impérialisme, les textes du corpus l'interrogent, le fragilisent aussi : la tradition conradienne du récit d'aventure « construit et déconstruit le sujet impérial », dit Andrea White.⁹⁴ L'impérialisme est bien à lire comme un discours et non comme une idéologie.

La mémoire littéraire de l'écriture des voyages

J'ai mentionné le fait que le discours du voyage peut avoir recours à la fiction pour se fabriquer une origine pure qui réponde aux angoisses du présent. Les textes se réfèrent à des récits de voyages antérieurs, accomplis et racontés par d'autres, pour dire leurs propres

⁹³ *Ibid.*, p. 100.

⁹⁴ WHITE Andrea, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge University Press, 1993.

voyages : le voyage de *Lord Jim* s'accomplit dans la nostalgie des romans d'aventure, K marche dans les traces du Grand Trek des Boers, le narrateur de *Voyage à Rodrigues* tente de reproduire le voyage de son grand-père, celui de *La Quarantaine* de son grand-oncle. Tout se passe comme s'il y avait toujours un récit de voyage premier qui, vu depuis le texte actuel, autorisait son propre récit. Les textes convoquent ainsi une mémoire littéraire du voyage pour se construire une filiation mythique⁹⁵ — mythique, car il s'agit bien *d'images* des voyages passés, de représentations — et le mythe du voyage ne fait alors que refléter l'archive.

Il s'agit donc de lire les textes du corpus à la manière d'une « œuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir : elle existe dans un certain rapport fondamental aux livres [...] Elle relève d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit : livre où se joue la fiction des livres »⁹⁶. L'écriture du voyage que j'étudie dans ce travail se déploie dans une intertextualité omniprésente et paradigmatique : le rapport aux autres textes de voyage et aux discours qui constituent un « espace du savoir » informe les récits de Le Clézio, Conrad et Coetzee et la façon dont ils écrivent le voyage.

La posture du voyageur

« Il faut, pour assurer la tension nécessaire au récit de voyage, la position spécifique du colonisateur : curieux de l'autre, et sûr de sa propre supériorité », conclut Todorov de son étude sur le récit de voyage.⁹⁷ Il est vrai qu'écrire le voyage se fait presque systématiquement du point de vue du voyageur, parfois de l'un de ses pairs (Marlow dans *Lord Jim* par exemple) ; bien rares sont les récits qui raconteraient un voyage du point de vue des « voyagés »⁹⁸ — et on aurait du mal à les lire comme des récits de voyage. Ne faudrait-il pas d'ailleurs substituer à cette appellation de « récit de voyage » celle de « récit de voyageur », si l'on en revient à nos premières remarques sur la fonction-auteur dans la consignation d'un texte comme récit de voyage ?

Pas de récit de voyage sans voyageur donc, et surtout sans sa perspective. Or, si la perspective du voyageur (fût-elle communiquée par sa propre narration ou par celle d'un tiers) est ce qui permet de produire le récit de son voyage, encore faut-il y ajouter deux pré-requis : il faut admettre que le voyageur peut comprendre et dire quelque chose de l'altérité ou de l'inconnu

⁹⁵ Voir par exemple, dans le cas de Le Clézio, RACAULT Jean-Michel, *Mémoires du grand océan*, *op. cit.*, p. 240.

⁹⁶ Michel Foucault à propos de l'œuvre de Flaubert, préface à *La Tentation de Saint Antoine*, Le Livre de Poche, 1971, pp. 11-12, cité par SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁷ TODOROV Tzvetan, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *op. cit.*

⁹⁸ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*, p. 7.

à laquelle il va être confronté par son voyage ; et il faut admettre la légitimité de son point de vue extérieur pour dire quelque chose d'un lieu. L'écriture du voyage construit en fait une autorité du voyageur en tant qu'instance de connaissance et souvent de narration — on verra que les romans du corpus posent justement la question de qui raconte le voyage. Cette autorité présumée est tributaire de l'impérialisme : le regard du voyageur se subsume souvent dans celui, ubiquitaire et désincarné, de l'Empire, produisant alors ce que Mary-Louise Pratt appelle un « *Monarch-of-all-I-survey narrative* », c'est-à-dire un récit fait du point de vue du monarque donnant à voir les choses telles qu'il les maîtrise.⁹⁹

L'écriture du voyage dans l'espace indianocéanique est donc structurée par plusieurs paradigmes : l'impérialisme, l'intertextualité et la posture du voyageur. Ces trois paradigmes forment une structure discursive que j'appelle le discours du voyage.

Ecrire le voyage implique un sujet-voyageur autorisé à parcourir le monde et à le raconter, et dont le regard permet de produire un discours sur le monde qui ne soit pas complètement contingent. L'écriture du voyage est donc profondément liée à des enjeux de pouvoir — mobilité et territoire, géographie et historiographie, production du savoir — qui sont directement issus de l'impérialisme. On voit que le discours du voyage est à la fois un héritage lié à la mémoire littéraire des voyages et une structure nécessaire, une condition de possibilité de l'écriture du voyage. Autrement dit, ce discours est à la fois objet et matrice de l'écriture ; il se trouve dans la représentation mais aussi dans le cadrage épistémologique qui prévoit cette représentation. Il est ainsi au « commencement » et à l'horizon de l'écriture, et on voit mal comment les récits pourraient lui échapper. Et pourtant, ce programme discursif semble incompatible avec le programme poétique de la littérature de voyage qui est l'ouverture sur l'autre et sur l'ailleurs.

Objectif : lire l'« envers » de ce discours du voyage

Sans s'attarder excessivement sur la question, Foucault a souligné que la spécificité du texte littéraire (sa polyphonie, sa polysémie, sa dimension métaphorique) lui permettrait de subvertir de l'intérieur l'ordre du discours, de dire autre chose que ce qui est prévu. C'est dans cette possibilité que loge ce que Deleuze et Guattari appellent la littérature mineure.¹⁰⁰ Mon hypothèse est donc que les textes — même classiques, même canoniques, dès lors qu'ils

⁹⁹ *Ibid.*, p. 205-206.

¹⁰⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

peuvent être lus en contrepoint¹⁰¹ — bâtissent une structure discursive et en même temps la débordent, en montrent les limites et les points aveugles. C'est pourquoi j'ai appelé ce travail « l'envers du voyage » : il s'agit à la fois de caractériser la présence d'un discours du voyage dans les textes, et d'y lire l'envers de ce discours.

Par « envers », j'entends donc ce qui est construit avec ce discours et malgré lui ; ce qui en est écarté par le partage premier ; ce qui est présent au sein des textes mais de manière silencieuse et subversive. C'est l'idée d'envers du discours et l'appareillage critique qu'elle amène qui me permet de voir comment les récits dessinent, dans l'océan Indien, un autre espace que celui de l'Empire, une autre manière de l'habiter que la conquête, un autre récit que celui du voyageur autoproclamé. C'est cela que j'appelle « l'envers » du voyage : ce qui hante l'écriture du voyage, qui déconstruit ses présupposés, qui lui fait dire autre chose que la conquête, l'exotisme, l'Empire. Mon objet est donc double : à la fois la construction du discours du voyage dans les textes, et sa déconstruction.

4. Méthodologie et appareil critique

Sur le plan des sciences humaines en général, mon cadre théorique consiste à faire dialoguer différents courants de pensée comme le post-structuralisme, la phénoménologie, le marxisme ; et ces courants avec les *postcolonial studies* qui continuent à les actualiser en même temps qu'elles les interrogent. Le recours à ces différents appareils de pensée pourrait sembler contradictoire ; cependant, comme l'a montré François Dosse dans son *Histoire du structuralisme*¹⁰², il s'agit là de courants de pensée qui ont toujours dialogué et débattu ensemble, et qui se sont nourris les uns des autres. Certes, les marxistes reprochent aux structuralistes d'aller contre l'histoire ; mais Foucault revendique, lui, de faire une histoire des discours et de leurs conditions de production. Le structuralisme, en déconstruisant le sujet, semble également aller contre la phénoménologie ; pourtant Derrida admet que sa pensée critique doit énormément à celle d'Heidegger.¹⁰³ Au sein de mon travail, il ne me semble pas contradictoire de combiner la conscience phénoménologique du présent et la conscience structuraliste « comme pensée du passé, je veux dire du fait en général. Réflexion de

¹⁰¹ SAID Edward W., *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 97.

¹⁰² DOSSE François, *Histoire du structuralisme. Tome II, Le Chant du cygne. 1967 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2012.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 33.

l'accompli, du constitué, du construit »¹⁰⁴. Enfin, les épistémologies postcoloniales se sont nourries du post-structuralisme, comme Saïd partant de Foucault, et du marxisme¹⁰⁵.

Analyse du discours du voyage

Mon hypothèse d'un discours du voyage et d'un envers de ce discours repose évidemment sur des penseurs tels que Foucault, Derrida, Deleuze, Genette, Barthes ou Todorov. Ces penseurs ont exercé sur les œuvres des uns et des autres des critiques fécondes, en même temps qu'ils installaient entre eux des divorces qui rendent leur regroupement sur une même bannière parfois difficile à accepter. Ce n'est pas le lieu pour analyser ces débats — leur existence suffit à montrer que ces pensées se complètent, se fécondent, et que les mettre en regard dans mon cadre théorique n'est pas contradictoire. Mon étude de la construction d'un discours du voyage dans les textes, notamment par le repérage de certains invariants, s'apparente à une généalogie foucauldienne : elle vise à terme à repérer les présupposés sur lesquels s'érige ce discours. L'étude de la déconstruction de ce discours, elle, relève plutôt de l'archéologie : il s'agit de repérer les silences, les ratés du discours.

« La déconstruction comme méthode était un autre nom pour une démarche de type structuraliste, c'est-à-dire transformer un texte complexe, le désintriquer pour le réduire à des lisibilités, à des oppositions, à des dysfonctionnements » [Philippe Hamon, entretien avec l'auteur] ; même si au contraire des structuralistes classiques, l'attention de Derrida se portera davantage, à la manière des psychanalystes, sur les ratés, les dysfonctionnements plutôt que sur les régularités ou les invariants de la structure.¹⁰⁶

L'idée derrière cette déconstruction est poétique, et vise à rendre compte d'une littérature mineure au sein de la littérature et du discours majeurs, ainsi que le proposent Deleuze et Guattari à partir de leur lecture de l'œuvre de Kafka¹⁰⁷. J'aurai également recours à l'analyse structurale des textes, que la lecture de Bakhtine a inspirée à Todorov et Kristeva et dont est tributaire la majorité des théories sur l'intertextualité (je ferai principalement référence à Gérard Genette et à Tiphaine Samoyault). C'est l'œuvre de Bakhtine qui sera également ma

¹⁰⁴ Derrida, « Force et Signification » dans *Critique* n° 193-194, cité par *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁵ Voir par exemple CHIBBER Vivek, *Théorie postcoloniale et le spectre du Capital*, trad. Christine Vivier, Toulouse, Editions de l'Asymétrie, 2017.

¹⁰⁶ DOSSE François, *Histoire du structuralisme. Tome II, Le Chant du cygne. 1967 à nos jours*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁷ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka*, op. cit.

référence majeure en termes de poétique romanesque, lorsque j'étudierai les spécificités du discours du voyage dans le roman.

Mon travail s'inscrit dans le cadre des *postcolonial studies*, entendu à la fois comme courant de pensée et comme critique littéraire. En France, ce courant de pensée est bien souvent restreint au domaine de la « littérature francophone » — domaine académique très critiqué notamment par les signataires du manifeste « Pour une littérature-monde »¹⁰⁸. Jean-Marc Moura a beaucoup travaillé sur les enjeux de ce domaine de recherche et son articulation avec les études postcoloniales.¹⁰⁹ Il ne me semble pas possible de faire l'économie de la théorie postcoloniale lorsque l'on parle des littératures de/sur l'océan Indien, tout en étant attentive aux limites du postcolonialisme et à la façon dont il est interrogé en ce début de XXI^e par des penseurs comme Ann-Laura Stoler¹¹⁰ ou Aníbal Quijano, qui propose la notion de « colonialité du pouvoir »¹¹¹. Effectivement, la lecture postcoloniale d'œuvres comme celles de Conrad ou de Coetzee est justifiée par leur contexte de production, l'expansionnisme impérial anglais chez Conrad et l'apartheid sud-africain chez Coetzee ; mais la pensée postcoloniale, nourrie du structuralisme et du marxisme, permet une analyse de la culture à l'aune des processus de racialisation, des mécanismes de production et de l'écriture de l'histoire qui me semble tout à fait pertinente dans le cadre de ma démarche. C'est donc plutôt en tant que méthode que j'envisage le postcolonialisme qu'en tant qu'idéologie ou qu'observation d'une postcolonialité — terme que je serai amenée à critiquer dans ce travail — de l'espace indianocéanique et des objets culturels indianocéaniques.

Mon analyse textuelle, poétique et discursive des œuvres se fera ainsi à partir de deux appareils critiques majeurs. D'une part, dans le cadre de l'analyse postcoloniale, j'aurai recours aux analyses de la rhétorique coloniale qui ont été proposés notamment par Edward Said¹¹², par Mary-Louise Pratt¹¹³, David Spurr¹¹⁴, Sharae Deckard¹¹⁵, Jean-Marc Moura¹¹⁶ ou

¹⁰⁸ LE BRIS M., ROUAUD J., et ALMASSY E. (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit.

¹⁰⁹ Voir par exemple MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, 2. éd., Paris, Presses Univ. de France, coll. « Quadrige Manuels », 2013.

¹¹⁰ STOLER Ann-Laura et COOPER Frederick, *Repenser le colonialisme*, trad. Christian Jeanmougin, Paris, Payot, 2013.

¹¹¹ QUIJANO Aníbal, « « Race » et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, n° 51, n° 3, 10 septembre 2007, p. 111-118.

¹¹² SAID Edward, *L'Orientalisme*, op. cit.

¹¹³ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, op. cit.

¹¹⁴ SPURR David, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham, NC, Duke University Press, 1993.

¹¹⁵ DECKARD Sharae, *Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization: Exploiting Eden*, Londres ; New York, Routledge, 2009.

encore Carpanin Marimoutou¹¹⁷. D'autre part, pour aborder la question du voyage et ses enjeux, je puiserai dans les abondantes *Travel Writing Studies* anglo-saxonnes, dans lesquelles on pourra retrouver des ouvrages de Mary-Louise Pratt, Charles Forsdick, Tim Mehigan, Graham Huggan, Bill Ashcroft ou encore Debbie Lisle. Mes deux principales références francophones sur la littérature de voyage, outre la critique sur Le Clézio, seront les travaux de Jean-Marc Moura¹¹⁸, du sociologue Jean-Didier Urbain¹¹⁹ et l'ouvrage de Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage*¹²⁰. Mon approche spécifique de l'écriture du voyage me pousse à recourir bien plus aux études anglo-saxonnes, qui s'inscrivent clairement dans les *postcolonial studies* et s'ouvrent à tous types de textes, qu'à la critique française qui se concentre plus sur une approche esthétique des textes et se limite au récit de voyage entendu au sens restrictif.

Analyse de l'envers de ce discours

Ma notion d'envers, qui désigne les présupposés et les impensés — les recoins d'ombre — du discours du voyage, amène avec elle tout un appareillage critique. Cet appareillage est principalement issu du post-structuralisme français, notamment la méthode derridienne de déconstruction et l'archéologie foucauldienne, dont se sont nourries les *subaltern studies* auxquelles je ferai référence notamment à travers les publications de Gayatri Spivak. L'appareil critique de la notion d'envers du discours tient aussi à la théorie littéraire bakhtinienne et ses héritages ; mais aussi à l'appropriation de toutes ces théories par les pensées marxiste¹²¹ et postcoloniale. Voici donc un certain nombre de concepts et de théories qui me permettent de penser l'envers du discours.

J'adhère à la méthode de lecture en contrepoint proposée par Said, dont j'ai déjà un peu parlé, qui consiste à lire ce qui est passé sous silence dans les textes :

Quand nous examinons les archives culturelles, notre relecture n'est pas univoque mais *en contrepoint*. Nous pensons simultanément à l'histoire métropolitaine

¹¹⁶ MOURA Jean-Marc, *La Littérature des lointains: histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1998.

¹¹⁷ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté: Marius-Ary Leblond voyageurs à Madagascar », *Francofonia*, n° 53, 2007, p. 101- 123.

¹¹⁸ MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

¹¹⁹ Notamment *L'Idiot du voyage*, *op. cit.*

¹²⁰ DEBAENE Vincent, *L' adieu au voyage*, *op. cit.*

¹²¹ TRAVERSO ENZO, « 4. Spectres du colonialisme », *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2018, p. 149- 178.

qu'elles rapportent à ces autres histoires que le discours dominant réprime (et dont il est indissociable).¹²²

Plus exactement, lire en contrepoint, c'est être attentif à ce qui n'est pas dit en même temps qu'à ce qui est dit. C'est chez Michel Foucault, dans la préface à *L'Histoire de la folie*, qu'on trouve cette attention à ce qui n'est pas dit, ce qui dès le départ est réduit au silence par le partage qui est à l'origine du discours. Cette exploration des silences des textes, je la fais aussi grâce aux notions de deuil et de nostalgie, telles qu'elles sont explorées notamment par Jacques Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre* (1996) et par Régine Robin dans *Le Deuil de l'origine* (1993).

Dans la continuité de l'idée de deuil, j'utilise le vocabulaire de la hantise et de la spectralité, tel qu'il est déployé par Derrida dans *Spectres de Marx* (1997) et repris par Jean-François Hamel dans *Revenances de l'Histoire* (2006) et par Carpanin Marimoutou dans le contexte des îles créoles de l'océan Indien. Les notions de spectralité, de présence spectrale et de spectralisation m'aident à penser la présence d'une altérité dans les lieux du voyage, d'une altérité évacuée, imprévue, impensée et impensable, mais qui revient sans cesse. La spectralité est pour moi une modalité de coprésence du même et de l'autre dans les lieux, qui se rapproche de l'idée de « contact zone » développée par Mary-Louise Pratt pour penser l'impérialisme de la littérature de voyage :

“Contact zone” in my discussion is often synonymous with “colonial frontier.” But while the latter term is grounded within a European expansionist perspective (the frontier is a frontier only with respect to Europe), “contact zone” is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctions, and whose trajectories now intersect. By using the term “contact,” I aim to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees,” not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction,

¹²² SAID Edward W., *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 97.

*interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.*¹²³

L'idée d'envers du discours et la méthode de lecture en contrepoint m'amènent également à l'idée de mode mineur, qu'elle s'applique à la langue, à la littérature, à la pensée ou, comme j'essaierai de le montrer ici, au voyage. Ce concept de mode mineur est issu des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari, en particulier *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). Cette notion de mode mineur va de pair, chez Deleuze et Guattari, avec le concept de déterritorialisation, entendu comme l'arrachement d'un objet culturel à son contexte spatialisé de production (son territoire) : Deleuze et Guattari parlent notamment de déterritorialisation de la langue, mais on peut l'appliquer aussi au genre d'un texte, à un mode de récit, ou à une instance de récit telle que le narrateur. La déterritorialisation de certaines instances de récit peut conduire à des renversements poétiques, comme le carnivalesque théorisé par Bakhtine¹²⁴, ou discursifs, comme la parodie¹²⁵.

Pour penser les écueils de la représentation, les « indicibles » dans les textes, je me sers de la notion de paradoxe et de celle d'aporie, entendue dans son sens propre étymologique d'impasse (*a-poros*) et dans le sens figuré dérivé, qui rejoint celui du paradoxe. Dans le cas de l'œuvre de Le Clézio, Bruno Thibault¹²⁶ a proposé l'idée de « métaphore exotique » comme traduisant l'aspect paradoxal de la représentation des lieux, dans la mesure où l'exotisme constituerait une métaphore des limites de l'écriture. Je reprends également à mon compte le terme énigmatique de subalternes forgé par Gayatri Spivak (1988), que je comprends comme désignant les subjectivités rendues silencieuses et/ou invisibles par l'ordre du discours (fût-il capitaliste, raciste, bourgeois, colonial, patriarcal, hétéronormé, etc.). J'ai recours, enfin, au

¹²³ « Dans mon argumentaire, « zone de contact » est souvent synonyme de « frontière coloniale ». Mais alors que ce dernier terme est bâti sur une perspective européenne expansionniste (puisque la frontière n'est une frontière que du point de vue de l'Europe), « zone de contact » est une tentative pour invoquer la coprésence spatiale et temporelle de sujets auparavant séparés par des scissions géographiques et historiques, et dont les trajectoires en viennent à présent à se croiser. En utilisant le terme « contact », je souhaite mettre au premier plan les dimensions d'interaction et d'improvisation qu'il y a dans les rencontres coloniales, si facilement ignorées ou effacées par les comptes-rendus diffusionnistes de conquête et de domination. Une perspective du « contact » met l'accent sur la façon dont les sujets sont constitués dans et par leurs relations entre eux. Elle traite les relations entre colonisateurs et colonisés, ou voyageurs et « voyagés », non pas en termes de séparation ou d'apartheid, mais en termes de coprésence, interaction, imbrication des compréhensions et des pratiques, souvent au sein de relations de pouvoir radicalement asymétriques. » (c'est moi qui traduis) PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 7.

¹²⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987.

¹²⁵ HUTCHEON Linda, « Modern Parody and Bakhtin », dans Saul MORSON et Caryl EMERSON (dir.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989, p.

¹²⁶ THIBAUT Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Leyde, Brill, 2009.

concept de tiers-espace conçu par Homi Bhabha dans *Les Lieux de la culture* (1994) comme un espace de renégociation des sens, des symboles et des discours.

Analyse de la subjectivité et de l'altérité dans l'écriture du voyage

L'écriture du voyage est lue par Mary-Louise Pratt à l'aide du terme de « zone de contact », qui lui permet d'analyser la coprésence de l'autre et du même et la co-construction des subjectivités, mais aussi de l'altérité. Pour étudier ces questions, j'aurai recours à un appareil critique principalement philosophique et phénoménologique. Je partirai de la conception du sujet comme *Dasein*, « être-là », que l'on trouve chez Heidegger¹²⁷, et seulement *pour lequel* le monde est : c'est une philosophie qui n'envisage le réel que comme *phénomène* (phénoménologie), c'est-à-dire en ce qu'il apparaît à et est construit par et pour une subjectivité. Dans la lignée de cette pensée, je parlerai d'intersubjectivité et d'autrui avec Sartre¹²⁸, d'altérité et d'Infini avec Lévinas¹²⁹, de perception avec Merleau-Ponty.¹³⁰ Tous ces auteurs ont été repensés au sein des études postcoloniales, des *subaltern studies* ou plus récemment de l'écocritique, et je mobiliserai également ces retours critiques sur leurs pensées.

Ces conceptions de la subjectivité, de la posture du sujet dans le monde, de la perception nourrissent la façon dont j'analyse l'écriture du voyage : j'essaye de la penser comme toujours située, toujours *de* et *pour* un sujet. C'est cette pensée de la subjectivité comme origine de la représentation qui informe également mon analyse des espaces et des lieux.

Analyse de la représentation de l'espace et des lieux

Comme je l'ai expliqué plus haut à propos de l'espace indianocéanique et de l'océan Indien, j'envisage les lieux à travers le prisme de leur perception par des sujets et de leur fabrication par des pratiques, me référant à la fois aux travaux de Michel De Certeau¹³¹ et d'Henri Lefebvre¹³². Ce premier paradigme m'amène à distinguer les espaces et les lieux, les espaces étant définis par De Certeau comme des « lieux pratiqués ». Pour le sociologue, le lieu est fixe, fixé, et l'habiter passe par des pratiques subjectives, des détournements, des tactiques¹³³ qui dessinent des espaces dans le lieu. L'espace en tant que lieu pratiqué implique bien un

¹²⁷ HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, France, Édition numérique hors commerce, 2005.

¹²⁸ SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

¹²⁹ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Livre de Poche Biblio essais », 2009.

¹³⁰ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967.

¹³¹ CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien, 1: Arts de faire (1980)*, Gallimard, 1990.

¹³² LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace, op. cit.*

¹³³ « La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre », dit-il in *L'invention du quotidien, op. cit.*, p. xlvi.

sujet qui le pratique, à la fois *Dasein* et sujet social, situé dans le monde¹³⁴ : par exemple, je parlerai d' « espace voyagé », c'est-à-dire l'espace pratiqué par le voyageur. Si l'espace est un lieu pratiqué, le lieu, lui, est un espace structuré : structuré par les discours, les récits, les mythes qui le fixent et lui donnent un sens, au sein duquel le sujet pourra bricoler ses propres pratiques et renégocier son espace. Je parlerai ainsi de lieux du voyage comme l'escale ou la nation, qui correspondent en fait à des pratiques collectives qui se sont figées jusqu'à devenir des structures.

Cette opposition entre espace et lieu est corrélée, chez les géographes, à l'opposition grecque entre le *topos* et la *chôra*. À partir de Platon et d'Aristote, Augustin Berque distingue ainsi le *topos*, point géographique, de la *chôra* qu'il définit comme la matrice de représentation qu'est le lieu¹³⁵ — qui fait écho, dans une certaine mesure, à l'espace représentationnel chez Henri Lefebvre. Je me demanderai, notamment dans le premier chapitre, si l'on peut parler de l'océan Indien comme lieu ou comme espace, voire comme écoumène, que Berque définit comme « la relation humaine à l'étendue terrestre »¹³⁶ — ce qui pose question si on parle de l'océan Indien. L'écoumène, par sa racine grecque *oikos* qui signifie « la maison », renvoie à la manière dont les êtres humains investissent, habitent et (se) représentent l'espace comme habitable et/ou habité : c'est donc une notion intéressante pour mon corpus, dans la mesure où ce sont les voyages qui construisent l'écoumène. Les voyages bâtissent aussi des territoires, et cette notion-là est politique et réfère à l'occupation sociétale et commerciale d'un espace, engendrant sa délimitation, sa dénomination, ses lois. Pour le dire autrement, si l'écoumène désigne la relation humaine à l'étendue terrestre, le territoire désigne telle relation de tel groupe humain à telle étendue terrestre. Jean-Michel Racault définit ainsi le territoire comme

[...] l'affirmation d'une emprise humaine sur un espace délimité, exploré, inventorié, balisé de repères et de noms, ordonné selon des axes qu'y découpent les trajets et les tâches quotidiennes, investi des polarités spatiales qu'y déterminent la répartition des lieux d'activité et les projections de l'imaginaire.¹³⁷

Cette notion de territoire comme espace humanisé mais aussi forcément politisé sera donc inévitablement corrélée à la notion de déterritorialisation, chez Deleuze et Guattari, dont j'ai

¹³⁴ On peut penser par exemple aux travaux de BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 14, n° 1, 1977, p. 51 - 54.

¹³⁵ BERQUE Augustin, « Logique des lieux de l'écoumène », *Communications*, vol. 87, n° 1, 2010, p. 17 - 26.

¹³⁶ *Ibid.*, c'est moi qui souligne.

¹³⁷ *Le Territoire: études sur l'espace humain : littérature, histoire, civilisation*, Saint-Denis; Paris, Publications de l'Université de la Réunion ; Diff. Didier érudition, coll. « Cahiers CRLH-CIRAOI », 1986, p. 73.

parlé plus tôt. Leur ouvrage *Mille Plateaux* constitue un réservoir immense et complexe pour la pensée de l'espace, mais où souvent l'espace devient lui-même un réservoir métaphorique pour penser autre chose. Je n'y emprunte directement que peu de notions, mais ferai par exemple référence à la distinction que proposent les auteurs entre espace strié et espace lisse¹³⁸. Ces différentes définitions du lieu, de l'espace, du territoire et de l'écoumène se complètent et se répondent, et m'aideront à réfléchir à leur représentation à travers le prisme du voyage dans mon corpus. Mon analyse littéraire des espaces et des lieux au prisme du voyage se nourrit notamment de la notion de chronotope que Mikhaïl Bakhtine a développée dans *Esthétique et théorie du roman* et qu'il définit comme une « fusion des indices spatiaux temporels ».¹³⁹ Ce concept est donc fort pertinent pour interroger les représentations spatiales de l'écriture du voyage, qui est un déplacement dans l'espace et dans le temps : ce travail sera ainsi l'occasion d'examiner les applications et les limites du chronotope bakhtinien.

Dans le champ spécifique de la littérature, ma démarche relève avant tout de la géocritique comme projet comparatiste, telle qu'elle est définie par Bertrand Westphal comme l'étude des « lieux littéraires » et de leur interaction avec les lieux humains et le(s) monde(s) de référence.¹⁴⁰ Récemment, Westphal a proposé de nommer l'objet de ses réflexions le « monde plausible » :

Ce serait un monde oscillatoire dont l'humilité serait empreinte d'une certaine élégance. Ce serait un monde tout juste *plausible*. Sans grande prétention, il épouserait la forme irrégulière du puzzle spatial qui caractérise la planète, son histoire et son actualité. Il va de soi qu'un monde plausible sonnerait le glas des revendications hégémoniques de l'Occident.¹⁴¹

Cette proposition situe la géocritique quelque part entre ce que Michel Collot identifie comme les approches géographiques de la littérature d'une part, centrées sur les contextes spatiaux ou les référents géographiques, et les approches géopoétiques d'autre part — plus centrées sur la poétique, précisément, sur les rapports entre création littéraire et espace.¹⁴² La géocritique, elle, élit pour objet cet interstice entre la littérature et le monde qu'est la référence.

¹³⁸ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie, 2)*, Paris, Minuit, 1980, p. 600.

¹³⁹ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁴⁰ WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴¹ WESTPHAL Bertrand, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 24.

¹⁴² COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2014, p. 11.

La préoccupation spatiale et le rapport à l'espace et aux lieux qui sont les caractéristiques des approches géopoétiques, selon Michel Collot, m'inclinent à penser que toute critique postcoloniale est aussi géopoétique, dans la mesure où la pensée postcoloniale invite à situer les textes, les discours et les énoncés, à les envisager dans l'espace de leur création et de leur réception, tout en analysant les enjeux de pouvoirs qui délimitent cet espace. Cependant, la géopoétique telle que la décrit Kenneth White dans *Le Plateau de l'Albatros*, son manifeste, ressemble finalement plus à une philosophie qu'à une approche critique. Mais même si l'on définit, comme Collot, les approches géopoétiques comme « l'étude des rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires »¹⁴³, ce qu'on appelle l'espace (ou que White appelle le monde quand il propose de faire « une poétique ni du moi, ni du mot, mais du monde »¹⁴⁴) est rarement historicisé : de quel espace, de quel monde parle-t-on ? La question ne vient souvent se poser que lorsque l'on étudie les espaces des anciens empires coloniaux, comme lorsque Collot se demande « Y a-t-il un paysage africain ? ».¹⁴⁵ Il me semble donc urgent de proposer une géopoétique postcoloniale, c'est-à-dire historicisée et décentrée, et c'est ce que je tenterai de faire ici.

5. Logique du plan

La première partie de la thèse sera consacrée à la représentation des lieux et des espaces dans les textes au prisme du voyage, à leur production dialectique et discursive à travers les mécanismes de la mise en récit du voyage, et dans le cadre de l'espace indianocéanique. C'est à lui que je m'intéresserai d'abord, en me demandant en quoi l'impérialisme d'une part, et la littérature de voyage d'autre part, fonctionnent comme une « Fabrique de l'océan Indien » : ce sera le titre du premier chapitre. Le deuxième chapitre, « Voyage et impérialisme », se consacre spécifiquement à l'espace du voyage, aux lieux de départ et de destination et à la façon dont les récits les articulent, ainsi qu'à la dialectique entre l'Ailleurs et l'Ici. Cette première partie s'intitule « l'Envers de l'Empire », dans la mesure où elle s'interroge sur la possibilité laissée par le discours du voyage de dire autre chose que l'espace de l'Empire.

La deuxième partie s'intitule « l'Envers de la conquête ». Elle est consacrée aux parcours que racontent les récits, au geste du voyage et à la production de sens de ce geste. J'analyse cette production de sens en rapport avec la mémoire littéraire du voyage, chargée de récits de conquêtes (territoriales, intellectuelles, politiques, commerciales, culturelles, religieuses).

¹⁴³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁴ WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 200.

¹⁴⁵ COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 173- 189.

L'intertextualité avec ce type de récit se retrouve au travers de deux *topoi* de l'écriture du voyage, celui de la remontée du fleuve et celui de la route, que j'analyse dans le chapitre III, « Lignes du fleuve et de la route ». Dans le chapitre IV, « Dialectique(s) de l'arrière-pays », je montre l'effet épistémologique de ce type de parcours linéaire, qui donne pour but aux voyages et à leurs récits un arrière-pays qui n'est qu'un effet de discours. Le chapitre V cherche donc à lire les parcours hors de ce paradigme de l'arrière-pays et de la logique de conquête qui l'accompagne : il propose de lire l'espace comme un labyrinthe et les voyages comme des quêtes ou des errances ; je l'ai appelé « Apories et labyrinthes ». Le rapport à l'intertextualité y est envisagé en termes de mythes et de mort des mythes.

La troisième et dernière partie de la thèse est intitulée « l'Envers du voyageur » : elle est consacrée aux sujets de l'écriture du voyage, et à leur division récurrente entre dominants et dominés, ou voyageurs et voyagés, ou voyageurs et autres. Dans le chapitre VI, je m'interroge sur le voyageur et son autorité supposée, à la fois sous l'angle de la narration et sous l'angle du corps du voyageur. Il s'agit de repenser l'hégémonie et l'extériorité du voyageur dans les récits, de le penser non plus comme une figure productrice de récit mais comme à la fois une instance de récit parmi d'autres et un corps parmi d'autres ; c'est pour cette raison que j'ai intitulé ce chapitre « La Chair du voyageur ». Le dernier chapitre, « *Can the travelee travel ?* Ethique et écopoétique du voyage » reprend le titre du texte de Spivak *Can the subalterns speak* pour guider une réflexion sur les sujets et les récits qui sont subalternisés dans l'écriture du voyage. En me demandant qui voyage et qui habite, j'essaierai de proposer une lecture à la fois éthique et écopoétique des textes du corpus.

Première Partie : L'Envers de l'empire

*« -Ou pou capab réourné (vous pourrez y retourner) ...
Elle a dit cela d'une traite, comme si c'était simple, évident.
Comme si, partout, les jardins que vous avez aimés vous attendaient. »*

M.-T. Humbert, 2017.

Introduction

Le voyage ne sait-il s'écrire que dans l'espace de l'Empire ? Telle est la question de cette première partie. Ce sont les deux termes de la question qui sont en fait à interroger : d'une part, est-ce que l'Empire, en tant que fabrique des lieux et de l'écoumène, est nécessaire à l'écriture du voyage ? D'autre part, si cette écriture repose sur le socle de l'impérialisme, peut-elle dire autre chose que de l'éternelle fondation et refondation de cet Empire ? Ce seront donc les lieux et les espaces qui occuperont cette première partie de ma réflexion : les espaces qui organisent le voyage et son récit, les lieux que l'écriture du voyage invente et la façon dont elle les structure ; mais aussi la fonction des discours dans les représentations du monde, de l'océan Indien, des pays, des côtes et des villes, que proposent les cartes et les textes.

Les premiers récits de voyage ont raconté la découverte de nouveaux espaces de la part des voyageurs et de leur monde ; ils participaient à l'« invention » de ces espaces. Le terme d'invention, toujours utilisé en sciences pour désigner la découverte d'une nouvelle substance, est éloquent : découvrir un nouvel endroit, c'est le faire entrer dans l'étendue du monde connu, l'inscrire sur une carte, le nommer, et le geste de découverte est donc aussi un geste de fabrication. Mon hypothèse est que la littérature de voyage, par sa mise en récit des espaces inventés et réinventés au fil des époques, est une fabrique des lieux.¹⁴⁶ Dans le corpus que j'étudie, le va-et-vient entre les textes et les cartes, le dessin d'itinéraires à l'aide de coordonnées géographiques et de toponymes, les ajouts et références à la bibliothèque¹⁴⁷ fabriquent l'océan Indien. Ils le fabriquent comme le réceptacle d'un imaginaire exotique, comme un Ailleurs de plus en plus attendu, comme un espace conquis mais pourtant au cœur duquel quelque chose (quelque part), on le verra, sera toujours manqué et/ou manquant. La littérature de voyage, si elle est matrice de fabrication des lieux, est une matrice impérialiste qui semble dès lors prise à son propre piège : peut-elle dire les limites de l'Empire ? Car il faudrait, pour cela, qu'elle se mette face aux limites de son propre discours. Ces interrogations font l'objet du chapitre I : « Une Fabrique de l'océan Indien ». Dans le chapitre II, « Voyage et impérialisme », je me concentre sur la fabrique des lieux qui composent le voyage et son écriture : lieux de départ, lieux d'arrivée. Tout simplement, un voyage doit partir de quelque part, aller autre part — pour parfois revenir à son point de départ. Mais

¹⁴⁶ LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, *op. cit.*

¹⁴⁷ Je reprends le terme de SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité*, *op. cit.*

voyager présuppose avant tout un point de départ et un point d'arrivée différent. La différence entre ces deux lieux est ce qui fait l'objet de l'écriture du voyage, mais elle peut être très variée : Ailleurs, ce peut être une autre partie du pays, comme c'est le cas dans *Life and Times of Michael K*, comme un endroit « Inconnu » si reculé du monde que Jim y disparaît à ses yeux, comme s'il mourait. Les textes du corpus remettent ces données semblant évidentes en question : y a-t-il toujours un pays natal qui autorise le voyage depuis ce lieu premier, familier ? Le voyageur peut-il y revenir ? L'Ailleurs n'existe-t-il que par différence à ce lieu premier ? Et si elle repose sur cette dialectique entre un Ici premier et un Ailleurs qui s'en différencie mais que le voyage permet de rapprocher, l'écriture du voyage ne perpétue-t-elle pas une dialectique impérialiste d'appropriation des lieux ? Peut-elle y échapper ?

Chapitre I : Une Fabrique de l’océan Indien

Introduction

On dit de l’Afrique qu’elle est le continent oublié.

L’Océanie, c’est le continent invisible.

Invisible, parce que les voyageurs qui s’y sont aventurés la première fois ne l’ont pas aperçue, et parce que aujourd’hui elle reste un lieu sans reconnaissance internationale, un passage, une absence en quelque sorte.¹⁴⁸

Un continent peut-il être fait d’eau ? Telle est la question que pose Jean-Marie Le Clézio dans ces premières lignes de *Raga* (2006). Il faut rappeler que pour l’être humain, l’océan est avant tout un espace invivable : un « homme à la mer » est bien souvent un homme mort.¹⁴⁹ Même en bateau, rares sont ceux qui vivent entièrement sur l’eau. Les peuples d’Océanie habitent les îles, comme celles de l’archipel de Vanuatu qui fait l’objet de *Raga* — des îles dont l’unité, la « continentalité » est d’abord invisible pour les voyageurs. L’océan, espace invivable, espace mouvant, espace de passage, est paradoxalement la seule chose qui unit toutes les îles d’Océanie et permet d’en faire un continent. C’est aussi le cas de l’océan Indien, étendue aquatique en partage entre des îles et des pays bordiers, qui les rassemble, relie leurs histoires¹⁵⁰ et leurs cultures¹⁵¹ et permet de parler de monde indianocéanique ou d’Indianocéanie¹⁵². Pourtant, cette appellation n’est pas tout à fait entrée dans les mœurs : le Pacifique et l’Atlantique sont aisément considérés comme des mondes en eux-mêmes — l’océan Indien, peu encore.¹⁵³

Lorsqu’on parle de Polynésie, d’Indonésie ou d’Australonésie, l’emphase est mise sur les îles (*nesos*), sur la terre. Mais l’Océanie, l’Indianocéanie sont faites d’*océan*. On ne parle pas là

¹⁴⁸ LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Raga. Approche du continent invisible*, Paris, Seuil, 2006, p. 9.

¹⁴⁹ Voir Steve Mentz, « 42. The Sea » in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

¹⁵⁰ HALL Richard Seymour, *Empires of the monsoon*, *op. cit.*

¹⁵¹ Voir notamment SAMUELSON Meg, « Coastal Thought: An Alphabet Spanning the Seas », *Academia*, 2019 et ; SAMUELSON Meg et LAVERY Charne, « The Oceanic South », *op. cit.*

¹⁵² La notion est mouvante : les anglophones parlent d’ « *Indian Ocean world* », les francophones hésitent entre « espace indianocéanique » et « Indianocéanie », qui tendrait plus à désigner les îles du sud-ouest de l’océan Indien. Ces débats ont fait l’objet du colloque « Définis-moi l’Indianocéanie » organisé en 2018 à l’Université de la Réunion.

¹⁵³ MARIMOUTOU Carpanin, « Littératures indiaocéaniques », *op. cit.*

d'archipel, sinon au sens glissantien, métaphorique, du terme.¹⁵⁴ Peut-on fonder un écoumène, qu'Augustin Berque définit comme « la relation humaine à l'étendue *terrestre* », sur un océan, sur de l'eau ? Comment penser, dire et habiter (la racine *oikos* d'écoumène désigne la « maison ») un espace fait d'eau ? L'ouverture de *Raga* montre que la dimension aquatique du lieu semble le rendre « invisible », « absent » — comme si un lieu humain ne pouvait être qu'un sol de terre. « *Turn a map of the world upside down and the Indian Ocean can be seen as a vast, irregularly-shaped bowl, bounded by the shorelines of Africa and Asia, the islands of Indonesia, and the coast of Western Australia* », recommande Richard Hall à ses lecteurs dans l'avant-propos d'*Empires of the Monsoon*.¹⁵⁵ Pour apercevoir l'océan Indien, pour en percevoir la forme — donc, de manière platonicienne, pour le concevoir —, il faut tourner la carte, il faut renverser son regard. Comme si à première vue l'océan Indien était informe. Pareillement aux voyageurs naviguant pour la première fois en Océanie, pour les curieux contemplant une mappemonde, l'océan Indien est d'abord invisible. Il l'est d'autant plus que l'Occident l'imagine à la fois englouti dans le vaste « Orient » et découpé entre les mondes différents que sont l'Afrique, l'Asie, le Moyen-Orient et l'Australie — et les îles créoles, au sud-ouest, pour les plus avertis.

Or, puisque l'océan Indien comme l'Océanie sont d'abord invisibles à l'œil nu du voyageur, c'est l'appareil de la pensée qui les rend visibles pour celui qui ne les habite pas — et, d'un point de vue phénoménologique et constructiviste, qui les fabrique en les regardant.¹⁵⁶ C'est ainsi que, dans le champ spécifique de la littérature, la géocritique de Bertrand Westphal part du postulat que le texte renvoie à une expérience du réel :

Il ne faut pas oublier que l'espace humain n'existe que dans les modalités de cette expérience qui, devenue discursive, est créatrice de monde ('géopoiétique'). Toute œuvre, aussi éloignée de la réalité sensible, aussi paradoxale qu'elle paraisse, participe du réel — et, peut-être participe au réel.¹⁵⁷

Quel océan Indien, quel(s) monde(s) indianocéanique(s) fabrique l'Occident, depuis l'œil et la pensée de ses voyageurs, de ceux pour qui il n'est jamais rien d'autre qu'un « passage » ou une escale ? Ce premier chapitre montre que la fabrique occidentale de l'océan Indien se fait

¹⁵⁴ Voir GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation: poétique III*, Gallimard, 1990.

¹⁵⁵ « Retournez une carte du monde à l'envers et vous pourrez voir l'océan Indien comme un bol, vaste et irrégulier, délimité par les côtes de l'Afrique et de l'Asie, les îles d'Indonésie, et la côte ouest de l'Australie. » (C'est moi qui traduis) HALL Richard Seymour, *Empires of the monsoon*, *op. cit.*

¹⁵⁶ Mon postulat de base est donc que ce que nous appelons réalité n'est rien d'autre que la somme de toutes les perceptions, expériences et représentations humaines. Voir HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, *op. cit.*

¹⁵⁷ WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 142- 143.

dans une intermédialité entre cartes et littérature de voyage. Ces médiums d'écriture de l'espace deviennent ainsi des médiums de pensée qui sont pris dans le paradigme du discours viatique. Dans la première partie du chapitre, j'étudie le dialogue entre la carte et le texte, entre le discours et le territoire, d'abord sur le plan théorique, puis à travers l'analyse d'une carte liminaire dans *La Quarantaine*, et enfin dans un essai de cartographie littéraire des voyages racontés dans le corpus. La deuxième partie s'intéresse à la façon dont les récits en eux-mêmes fabriquent leur et un océan Indien à travers le prisme du voyage : les lieux y deviennent des escales, des fantasmes exotiques — mais ces escales où le voyageur « ne fait que passer » s'imposent aussi comme des espaces-limites du discours viatique. Ayant ainsi découvert avec quels contours, quelles balises et quelles limites s'écrit le voyage dans l'océan Indien, on cherchera dans la troisième partie du chapitre comment les textes contournent, débordent et subvertissent ce paradigme du voyage pour écrire les lieux à l'envers de l'Empire.

1. Représenter l'espace indianocéanique : la carte, le texte, le discours et le territoire

1.1 Les cartes et l'invention de l'océan Indien

Parler de « l'océan Indien », c'est présupposer la cohérence d'un espace qui pourrait être désigné par ce nom.¹⁵⁸ Cet espace, on le délimite en général de la côte est de l'Afrique à l'Insulinde, et du canal de Suez au Cap de Bonne Espérance, voire jusqu'à l'Antarctique (le territoire des Terres Australes et Antarctiques Françaises réunit les îles de Tromelin et les îles Éparses, se trouvant au large de Madagascar, avec les îles de Saint Paul, Kerguelen et même la Terre Adélie sur le continent antarctique, situant donc cette région dans le prolongement de l'océan Indien — et, accessoirement sinon paradoxalement, de l'Europe). Ce que la ville du Cap a en commun avec la côte Malabar en Inde, les îles de Malaisie ou des Seychelles et la côte ouest de l'Australie, qu'est-ce alors — sinon effectivement le même océan ?

La compréhension de l'espace indianocéanique passe donc nécessairement par l'océan. Mais cet océan commun ne suffit pas pour présupposer la cohérence d'un espace indianocéanique,

¹⁵⁸ GRATALOUP Christian, *L'Invention des continents: comment l'Europe a découpé le monde*, Paris, Larousse, 2009.

ni pour en faire un écoumène. Il faut admettre qu'il y a bien une *Fabrique de l'océan Indien*, ainsi que les chercheurs Éric Vallet et Emmanuelle Vagnon intitulent leur ouvrage de 2017. Cette fabrique de l'océan Indien comme espace en soi est à l'œuvre depuis l'antiquité et les premières cartes de Ptolémée.

La conception même d'un océan Indien unifié implique de considérer cet espace immense non pas seulement en termes de rivages discontinus — rivages de l'Afrique, de l'Arabie, de l'Inde, de l'Insulinde —, mais aussi et surtout en tant qu'océan commun, partagé par les activités de commerce et de navigation, lieu de confrontations mais avant tout d'échanges entre des peuples et des cultures fort différents, et cela depuis la plus haute Antiquité. On note par exemple la trace de navigations très anciennes entre les îles de l'Asie du Sud-est (ou Austronésie) et Madagascar ; le régime saisonnier de la mousson, bien connu des navigateurs arabes et indiens au Moyen-âge, contraignait les navires à des traversées triangulaires qui mettaient en contact la côte occidentale de l'Inde, l'Arabie et la corne de l'Afrique.¹⁵⁹

Mettre l'emphase sur l'« océan commun », telle est aussi l'entreprise de Meg Samuelson dans la plupart de ses travaux sur l'espace indianocéanique.¹⁶⁰ Richard Hall a bien montré que c'est le régime océanique des moussons qui, en conditionnant les trajectoires et les temporalités des navigations, est central dans l'histoire de cet espace et dans la formation d'un écoumène indianocéanique, c'est-à-dire d'un espace indianocéanique investi et pratiqué par les différents peuples.¹⁶¹ Ce sont les moussons qui sont à l'origine de la mise en contact de l'Inde, de l'Arabie et de l'Afrique : l'océan est matrice de pratiques humaines qui à leur tour produisent un espace humain, un écoumène, auquel est donné le nom d'océan Indien. Il s'agit d'envisager cette fabrication ou invention de l'océan Indien dans une perspective d'« histoire globale »¹⁶², c'est-à-dire « qui remet à sa juste place le rôle des Européens dans des processus mondiaux qui ont commencé bien avant ce qu'on appelle encore les « Grandes

¹⁵⁹ SARAZIN Jean-Yves et VAGNON Emmanuelle, « Le Département des Cartes et Plans de la Bibliothèque nationale de France et le programme MeDian : cartographie de l'océan Indien », dans Dominique de COURCELLES (dir.), *Parcourir le monde : Voyages d'Orient*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2013, p. 159-172.

¹⁶⁰ Voir par exemple SAMUELSON Meg, « Coastal Thought », *op. cit.*

¹⁶¹ HALL Richard Seymour, *Empires of the monsoon*, *op. cit.*

¹⁶² Voir par exemple BERTRAND Romain, *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre Orient-Occident (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Seuil, 2011 ; Voir aussi BOUCHERON P. et DELALANDE N. (dir.), *Pour une histoire-monde*, Paris, PUF, 2013.

Découvertes ». »¹⁶³ Dans cette perspective diachronique, l’océan Indien s’est fabriqué — et refabriqué, car sa représentation a bien varié et continue de varier au fil des temps et des lieux — à travers les pratiques de navigation, les échanges maritimes et les représentations. L’invention « scientifique »¹⁶⁴ d’un espace géologique qu’on pourrait appeler océan Indien ne vient que plus tard, confirmer — légitimer pour certains — une invention qui se fait d’abord dans le langage et les représentations.¹⁶⁵ Elle passe par la « thalassologie », l’histoire maritime non réduite à l’histoire navale et militaire mais élargie aux échanges, au commerce, aux migrations — volontaires ou forcées. Vagnon et Vallet, dans le sillage d’Auguste Toussaint, proposent les quelques routes maritimes que dessinent les vents et les moussons comme « fil de l’histoire » de l’océan Indien : ces routes tracent dans l’aporie de l’océan des lignes, c’est-à-dire « à la fois des liens et des écritures »¹⁶⁶.

La « fabrique » de l’espace désigne alors à la fois son invention en tant que paradigme épistémologique pour les discours et les récits et un

deuxième sens, comme mise en scène et œuvre des cartographes. En effet, la carte ne se contente pas de figurer l’espace. Unissant l’image et les noms de lieux, créant des limites et créant un sens, par l’orientation, les cadrages, les conventions utilisées, les choix opérés, le cartographe contribue à façonner, inventer, construire l’espace dans l’imaginaire des sociétés, comme cadre de l’histoire humaine.¹⁶⁷

À ce double titre, l’océan Indien est à la fois un espace représenté et un espace représentationnel¹⁶⁸. Le texte et la carte travaillent ainsi main dans la main ; les fictions viatiques, en particulier, s’inscrivent à la fois dans le sillage des relations des explorateurs, principales sources des cartographes, et dans une tradition séculaire de représentation — donc de construction — de l’espace¹⁶⁹, tout en étant tributaires de l’impérialisme qui règne sur l’histoire du récit de voyage.

¹⁶³ SARAZIN Jean-Yves et VAGNON Emmanuelle, « Le département des Cartes et Plans de la Bibliothèque nationale de France et le programme MeDIan », *op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁴ Pour un autre exemple, voir aussi BOURGUET M.-N. (dir.), *L’Invention scientifique de la Méditerranée: Egypte, Morée, Algérie*, Paris, Les éditions de l’EHESS, coll. « Recherches d’histoire et de sciences sociales = Studies in history and the social sciences », 1998.

¹⁶⁵ VAGNON E. et VALLET E. (dir.), *La Fabrique de l’océan Indien: cartes d’Orient et d’Occident (Antiquité-XVIIe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017, p. 15.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁸ LEFEBVRE Henri, *La Production de l’espace*, *op. cit.*, p. 50- 53.

¹⁶⁹ BOUVET Rachel, « La Carte dans une perspective géopoétique », dans Rachel BOUVET, Hélène GUY et Éric WADDELL (dir.), *La Carte, point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d’encrier, 2008, p.

1.2 Le va-et-vient entre le texte et la carte

Empires of the Monsoon commence par des cartes des routes principales utilisées avant et après 1500.¹⁷⁰ Plus récemment, le projet *MeDIan*¹⁷¹ s'est consacré à l'étude de cartes anciennes qui permettent d'envisager l'océan Indien à travers les navigations et les routes commerciales ouvertes par les Arabes, les Indiens, les Chinois au moyen-âge, et même les cartes antiques de Ptolémée : « La cartographie de l'océan Indien témoigne ainsi des transformations de l'image ptoléméenne du sud-est de l'oekoumène par l'expérience de l'océan et de ses golfes dans la science arabe, ottomane et portugaise ».¹⁷² L'expérience de l'océan est au cœur des représentations de l'espace indianocéanique. Elle se traduit directement dans les cartes, notamment les « portulans », les cartes de navigation côtière¹⁷³. La carte rend véritablement compte d'un point de vue sur le monde, pour reprendre le titre de l'ouvrage dirigé par Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Wadell : elle répond d'un paradigme culturel, historique, politique au sein duquel la représentation cartographique du monde est produite ; et correspond à un objectif pratique : navigation, commerce, représentation géopolitique, somme de connaissances encyclopédiques. Les récits de voyage s'accompagnent souvent d'une carte dans leur édition, carte qu'ils ont, en tant que compte-rendu d'explorations, contribué à dessiner. Des romans entiers ont pu naître de la contemplation d'une carte : « *I have no doubt that star-gazing¹⁷⁴ is a fine occupation, for it leads you within the borders of the unattainable,* » écrit Joseph Conrad dans le *National Geographic* en 1924. « *But map-gazing, to which I became addicted so early, brings the problems of the great spaces of the earth into stimulating and directive contact with sane curiosity and gives an honest precision to one's imaginative faculty.* »¹⁷⁵ Le voyage, la carte et le texte se nourrissent et s'entrelacent, se rejoignant dans le domaine de l'imagination — de la faculté humaine de se projeter dans le monde.

¹⁷⁰ HALL Richard Seymour, *Empires of the monsoon*, *op. cit.*

¹⁷¹ SARAZIN Jean-Yves et VAGNON Emmanuelle, « Le département des Cartes et Plans de la Bibliothèque nationale de France et le programme MeDIan », *op. cit.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Dans l'œuvre de Le Clézio, contempler les étoiles et contempler les cartes se rejoignent parfois sous l'insigne des cartes du ciel. Voir ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Les Cartes du ciel à l'oeuvre chez Le Clézio », *Textimage*, n° 2, 2008.

¹⁷⁵ « Je ne doute pas que contempler les étoiles soit une bonne occupation, car elle conduit aux frontières de l'inatteignable. Mais contempler les cartes, activité à laquelle je me suis adonné très tôt, met en contact de façon stimulante et dirigée les problèmes des grands espaces de la terre avec une saine curiosité, et apporte une honnête précision à l'imagination du rêveur. » (c'est moi qui traduis) CONRAD Joseph, « Geography and Some Explorers », dans RICHARD CURLE (dir.), *Last Essays*, Londres, J.M. Dent & Sons (National Geographic, 1924), 1926, p. 10- 17.

Nourrie par un discours fondé sur un itinéraire parcouru physiquement, la carte conserve les traces de l'événement. Plusieurs sortes de liens peuvent ainsi se tisser entre la carte et le texte, en particulier à l'intérieur du récit de voyage. La carte « présume une idée de narration », pour reprendre les mots d'Italo Calvino : l'identification d'un itinéraire visuel lors de la lecture de la carte nécessite un découpage en plusieurs étapes et fait appel au langage. Par ailleurs, les mots sont souvent les premiers dans l'ordre de la saisie du réel. En effet, le filtre linguistique joue un rôle de premier plan dans la découverte (ou la reconnaissance) d'un paysage, d'un peuple, de ses mœurs et de ses traditions. Il suffit d'ailleurs de penser à l'acte de nomination qui accompagne très souvent l'exploration d'un nouvel environnement : Cartier et Champlain, comme bien d'autres explorateurs avant et après eux, en nommant les lieux traversés, ont inventé, à l'aide des mots, un nouveau territoire [...].¹⁷⁶

Rachel Bouvet met ici en avant des liens épistémologiques entre le récit et la carte qui « présume une idée de narration ». Les deux activités inventent également l'espace en le nommant. Bouvet remarque que cet acte est à la fois création et effacement, car le toponyme¹⁷⁷ attribué par le voyageur et la représentation du lieu qu'il signifie viennent remplacer les noms et les représentations autochtones :

À cette époque [celle des explorations de l'Amérique du Nord], la carte se présente comme une œuvre de création, mettant à l'épreuve la précision de l'observateur, le talent du peintre, la sensibilité et l'imagination du voyageur, écrivain à ses heures. Sorte de condensé du parcours effectué à la fois sur les plans physique et linguistique, elle se substitue à une autre manière de « lire » la Terre, de nommer ses vallées, ses rivières, ses montagnes. En effet, les toponymes forgés par les explorateurs se substituent à d'autres toponymes, ceux créés par les communautés vivant sur le territoire bien avant l'arrivée des Blancs. L'écriture des cartes s'est souvent effectuée dans le cadre d'une occupation physique du territoire, entraînant l'assujettissement ou l'extinction de populations entières et l'anéantissement de

¹⁷⁶ BOUVET Rachel, « La Carte dans une perspective géopoétique », *op. cit.*

¹⁷⁷ Rachel Bouvet parle également de *choronymes*, qui sont les noms des espaces : on reconnaît entre *toponyme* et *choronyme* la même opposition qu'entre *topos* et *chôra* sur laquelle je reviendrai dans le chapitre II.

modes d'interaction différents avec le territoire, de manières autres de concevoir le monde.¹⁷⁸

Le linguiste Paul Siblot écrit que le nom des choses ne peut désigner que notre rapport à celles-ci, et non les choses elles-mêmes.¹⁷⁹ Lorsque des voyageurs découvrent des lieux pour la première fois, ils les nomment souvent par rapport au déjà-connu d'eux, baptisant l'endroit en fonction de la volonté d'y reproduire un lieu d'origine¹⁸⁰ ou au contraire en fonction de son étrangeté par rapport au lieu d'origine et de son hostilité ressentie par le voyageur. Lorsqu'ils inscrivent ces toponymes sur les cartes, c'est en fait le voyage que les explorateurs, cartographes et écrivains inscrivent dans les lieux découverts. Le prisme du voyage à travers lequel est vu le lieu découvert devient le seul paradigme disponible pour penser ce lieu et le représenter : c'est ainsi que l'Océanie reste encore aujourd'hui, selon les mots de Le Clézio, « un passage ».

L'analyse de Rachel Bouvet met également en lumière les entrelacements entre récit de voyage, carte, écriture poétique et expérience réelle du voyage et du territoire :

Lors d'un voyage à Terre-Neuve, Aurelia Arkotxa a tenté de retracer l'itinéraire suivi par des marins basques au XVI^e siècle. Elle a parcouru le territoire cartes à la main. Il s'agissait en fait de deux « routiers-viatiques », sortes de livres-itinéraires : celui du capitaine Martin de Hoyarsabal, paru en français en 1579, et sa traduction en basque, dans une version augmentée et éditée en 1677 par le pilote Pierre Detcheverry, également auteur d'une carte de Terre-Neuve réalisée en 1689. *Septentrio*, l'ouvrage d'Aurelia Arkotxa, publié récemment aux éditions de l'Atelier du héron, est issu à la fois du parcours physique de l'auteure et de sa lecture des cartes, qui ont déclenché l'écriture de poèmes.¹⁸¹

L'analyse géopoétique montre un va-et-vient infini entre le texte et la carte : la carte dit un espace dans lequel se situe le récit qui lui-même dit une certaine expérience de cet espace qu'à son tour on peut traduire en carte. L'analyse postcoloniale montre que ce va-et-vient

¹⁷⁸ BOUVET Rachel, « La Carte dans une perspective géopoétique », *op. cit.*

¹⁷⁹ SIBLOT Paul, « Appeler les choses par leur nom. Problématique du nom, de la nomination et des renominations », dans Salih AKIN (dir.), *Noms et re-noms: la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, coll. « Dyalang », 1999, p. 13- 31. Cf. *infra*.

¹⁸⁰ Jacqueline Knörr explique par exemple que l'actuelle Jakarta fut nommée Batavia par les administrateurs de la Compagnie des Indes Orientales en référence au peuple germanique des Batavi, considéré comme leur mythique ancêtre ayant affronté les légions romaines. Voir KNÖRR Jacqueline, *Creole Identity in Postcolonial Indonesia*, New York, Berghahn Books, coll. « Integration and conflict studies volume 9 », 2014, p. 14- 15.

¹⁸¹ BOUVET Rachel, « La Carte dans une perspective géopoétique », *op. cit.*

produit à la fois l'espace et le paradigme dans lequel on le pense. Mon analyse se nourrit donc de ces deux démarches.

1.2.1 Les cartes liminaires chez Le Clézio

L'édition originale de *La Quarantaine*, chez Gallimard, est dotée d'une carte liminaire de l'île Plate sur laquelle se déroule la majeure partie du roman.

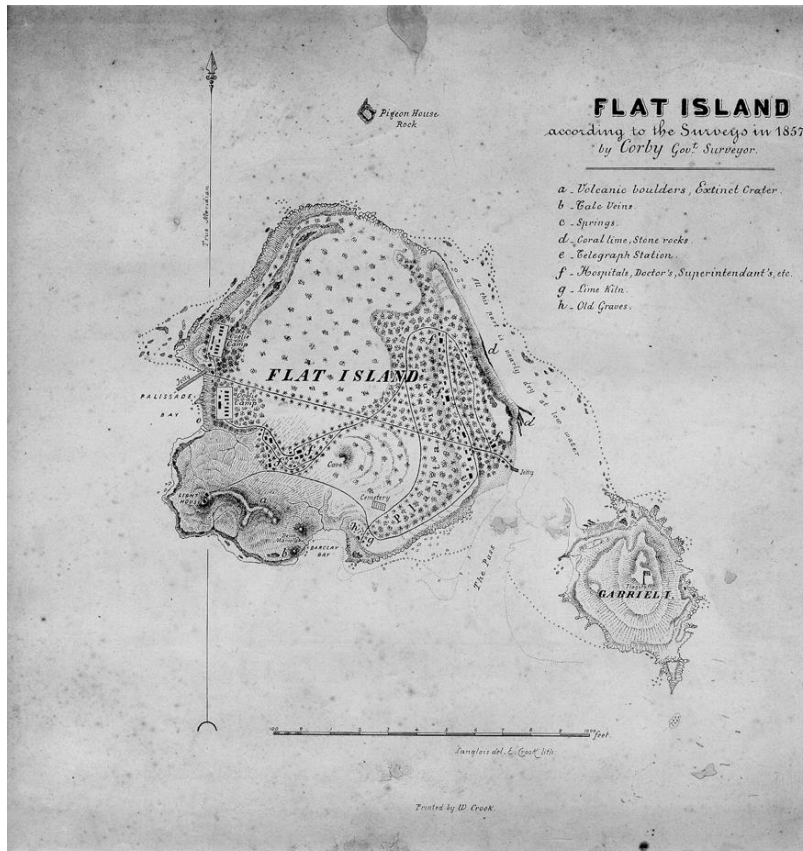


Figure 1: carte de l'île Plate et l'îlot Gabriel insérée au début de l'édition originale de *La Quarantaine* (Gallimard, 1995)

Comme Conrad, Le Clézio avoue que les cartes ont énormément nourri son imaginaire.¹⁸² La littérature est abondante à ce sujet, mais se concentre sur la métaphore cartographique qui hante son œuvre, la carte absente décrite par le récit et le désir du plan de géométriser le réel¹⁸³. Le même constat peut être fait pour l'œuvre de Conrad : chez lui, c'est avant tout la narration qui a été analysée en tant qu'acte cartographique,¹⁸⁴ ou dans son entrelacement avec la contemplation des cartes. Un des passages les plus cités de *Heart of Darkness* est ainsi

¹⁸² J.M.G. Le Clézio : « J'ai toujours ressenti, en effet, une forte attirance pour la géographie, plus particulièrement pour les atlas et les cartes. » Jérôme Garcin, entretien avec J.M.G. Le Clézio, « Voyage en utopie », *Le Nouvel Observateur*, 02.02.2006, cité par ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Les Cartes du ciel à l'oeuvre chez Le Clézio », *op. cit.*

¹⁸³ Voir notamment TRITSMANS Bruno, « Rêves de cartes », *Poétique*, n° 82, avril 1990, p. 165- 177.

¹⁸⁴ Voir par exemple LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*

celui où Marlow fait de la contemplation des cartes le point d'origine à la fois de son voyage au Congo et de son récit (HOD : 40-43). Il est vrai que les éditions originales des œuvres, souvent publiées en feuilleton dans des magazines, n'étaient accompagnées d'aucune carte. Johan Adam Warodell a cependant consacré un article aux cartes manuscrites, non publiées, retrouvées dans les archives de l'auteur : il essaye de comprendre la fonction de la carte et du dessin cartographique dans la genèse du texte et dans sa réception.¹⁸⁵ Si le parcours réel et la lecture produisent des cartes mentales¹⁸⁶, la carte matérielle est-elle un point de départ nécessaire à l'écriture et à la lecture des récits de voyage ?

Dans les ouvrages littéraires, la position de la carte est souvent liminaire : elle est la plupart du temps située dans le paratexte, après le titre, la biographie de l'auteur et les dédicaces, avant le commencement du récit. Le lecteur rencontre donc la carte comme une prémisse à sa lecture : elle devient une sorte d'outil de compréhension du récit. Mais en faisant des aller-retours entre le texte et la carte, lorsqu'il veut vérifier par exemple la location de Palissades par rapport au volcan dans *La Quarantaine*, le lecteur sort du récit lui-même. D'autre part, la carte proposée par *La Quarantaine* est historicisée : datée de 1857, elle est l'œuvre de Corby, géographe du Roi. Elle est donc tantôt prémisse et outil de lecture, tantôt représentation sujette à l'analyse ; le récit invite d'ailleurs à se méfier de cette carte :

C'est elle que je veux voir, encore, Ananta, comme si c'était par elle que tout commençait. Alors les bâtiments de la Quarantaine, sur l'île plate, étaient tout neufs, les murs de lave bien jointoyés face au lagon, le môle, les citernes prêtes pour recueillir l'eau de pluie, et au sommet du cratère, le phare s'allumait chaque soir. À Palissades, le camp des immigrants était net comme un bivouac militaire, sa longue rue rectiligne joignant les deux places, chacune comportant six maisons communes d'environ vingt pieds sur dix, séparées par le poste des cuisines, et flanquées des abris de palmes servant de dépôts. Tout alentour, les plantations de cocos et de cannes à sucre, les jardins en terrasses, propres et desservis par des chemins, et entre les deux parties du camp, la jetée oblique, faite de gros blocs de basalte, permettant l'atterrissage par n'importe quel temps. De l'autre côté du lagon, au sommet de l'îlot Gabriel, le mât des signaux se dressait portant bien haut la flamme rouge de l'empire britannique. (LQ : 428-429)

¹⁸⁵ WARODELL Johan Adam, « The Writer at Work: Hand-Drawn Maps in Conrad's Manuscripts », *Conradiana*, vol. 48/1, 2017.

¹⁸⁶ BOUVET Rachel, « La Carte dans une perspective géopoétique », *op. cit.*

Au fil de ces lignes, il devient très clair que le narrateur est en train de décrire la carte de l'île Plate que le lecteur a sous les yeux, et d'imaginer l'île à partir de cette carte. Soudainement, la carte n'est plus une prémisse de lecture mais une prémisse d'écriture. Elle devient le support du récit inséré de *La Yamuna* que le narrateur Léon tente de reconstituer. Mais ce support, seul disponible, est sujet au doute parce qu'il est une archive du pouvoir colonial¹⁸⁷ : il donne à voir une île parfaitement ordonnée et organisée, intégrée à l'empire britannique, une île où il fait bon vivre — mais où personne ne vit. Le village de Palissades est vide sur la carte, vide dans la description, et le doute s'installe :

Mais peut-être que rien de tout cela n'a vraiment existé ? Peut-être que cela n'aura été qu'un dessin sur les papiers d'un certain Corby, géographe du gouvernement, pour chasser l'image terrible des hommes et des femmes abandonnés sur l'île un an auparavant ? (LQ : 429-430)

La carte date en effet de 1857, soit un an après l'abandon des immigrants de l'*Hydaree* en 1856, tous morts sur l'île, loin des yeux de l'Empire. Comment la carte peut-elle dire un espace si ordonné, si calme, là où tant de gens sont morts ? Pourquoi n'est-elle pas recouverte de ces croix qui, dans la légende, symbolisent les cimetières ? Le narrateur vient signaler que la carte ne dit pas tout, qu'elle est l'œuvre d'un seul point de vue sur le lieu — le point de vue, qui plus est, d'un gouvernement coupable. Mais elle est pourtant la seule représentation disponible, dans laquelle il faut alors s'efforcer de lire en creux le silence de ceux qui habitaient cet espace. Le récit *La Yamuna* est finalement du même ordre : le narrateur se dénonce en tant qu'instance de pouvoir dans un récit qui n'est pas le sien mais qu'il est le seul à pouvoir faire, et dans lequel il faut lire le silence des vraies immigrantes, Ananta et sa mère, celle qu'il a appelée Giribala :

Je pense à Ananta comme à quelqu'un que j'aurais connu, une aïeule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi. Je ne sais d'elle que ce nom, et qu'elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys en 1857. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu.

Mais je ne sais rien de la femme qui lui avait sauvé la vie, et que j'appelle Giribala en souvenir de Rabindranath Tagore. (LQ : 329-330)

¹⁸⁷ MARIMOUTOU Carpanin, « Littératures indiaocéaniques », *op. cit.*

L'insertion de la carte de Corby dans *La Quarantaine*, mais aussi l'insertion du récit *La Yamuna* dans le récit du narrateur, disent alors le mal d'archive¹⁸⁸ et le seul recours possible à la fiction.

On ne trouve aucune carte dans les éditions originales de *Lord Jim* et de *Life and Times of Michael K*, ni dans les quelques rééditions que j'ai pu consulter. Cette absence de carte provoque une fictionnalisation de l'espace de référence du roman, livré au savoir encyclopédique et à l'imagination du lecteur. Sans mappemonde, les toponymes indianocéaniques qui peuplent *Lord Jim* n'évoquent pas tant des coordonnées géographiques réelles dans le monde que des images et des fantômes. Mais ne pas proposer au lecteur de cartes de l'Afrique du sud ou de l'Indonésie, recensant les comptoirs britanniques et colonies hollandaises, c'est aussi ne pas proposer une vision impérialiste de l'espace indianocéanique comme prémisses à sa lecture ; c'est ne pas faire semblant que l'archive impériale est la seule représentation possible de cet espace que disent les romans ; c'est engager le lecteur dans la fabrication d'un espace romanesque qui ne serait pas toujours déjà inscrit dans le cadre de l'Empire.

1.2.2 Cartographie littéraire de l'océan Indien de *Lord Jim*, *La Quarantaine*, *Voyage à Rodrigues* et *Life and Times of Michael K*

À partir de ces constats sur la manière dont la carte nourrit le texte et sur leur co-fabrication d'un espace indianocéanique, je vais tenter de voir quelle(s) carte(s) de l'océan Indien fabriquent les quatre œuvres du corpus. La cartographie littéraire s'inscrit dans le mouvement de la géo-critique : non pas la géocritique de Bertrand Westphal, mais dans une posture finalement plus géographe que littéraire. Il s'agit, pour reprendre les mots de Muriel Rosemberg, de faire une

lecture géographique de la littérature (en particulier, sur la richesse de la littérature pour éclairer ce qu'est l'expérience de l'espace, dès lors qu'on cesse d'assimiler le fictionnel au fictif ; sur l'efficacité de l'écrivain, attentif au monde et au langage, pour explorer les ressorts et les modalités de la spatialité ; sur le dispositif cognitif que constitue une fiction, qui est une construction représentant, non pas la réalité d'une expérience, mais une simulation qui la rend intelligible).¹⁸⁹

¹⁸⁸ DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, op. cit.

¹⁸⁹ ROSEMBERG Muriel et TROIN Florence, « Cartographie du Marseille d'un héros de roman policier (Total Khéops de J.-C. Izzo) », *Mappemonde*, n° 121, juillet 2017.

Une telle lecture cartographique, quoique inhabituelle en littérature, me paraît pertinente en termes de comparatisme, de *travel writing studies* et de géopoétique ; elle permet une entrée globale dans le corpus et, surtout, elle concrétise une *fabrication de l'océan Indien*. Il s'agit de proposer une réalisation cartographique de l'espace balisé par les textes, grâce à un relevé systématique des toponymes employés pour le désigner et des routes empruntées. L'objectif est de comparer les espaces et les voyages dits dans les textes, et de les envisager dans une perspective diachronique, notamment par rapport aux routes maritimes indianocéaniques documentées notamment par Richard Hall¹⁹⁰.

1.2.2.1 Choix des données : un partage entre le visible et l'invisible

L'entreprise d'analyse des récits de Conrad ou Le Clézio comme matière cartographique n'est en soi pas nouvelle, mais elle a rarement donné naissance à des cartes réelles ; la carte semble toujours y rester métaphorique, présence fantomatique dans le récit¹⁹¹. Charne Lavery s'intéresse par exemple au rapport de l'Empire à la carte dans l'œuvre de Conrad :

*[Conrad's Indian Ocean's] official imperial maps, radiating out from Europe across the Indian Ocean world, are overlain with the tracks of drifters who map instead a disorienting cobweb of routes—whether Sulu pirates, imperial adventurers or travelling circuses. The entangled networks also produce encounters with radical otherness.*¹⁹²

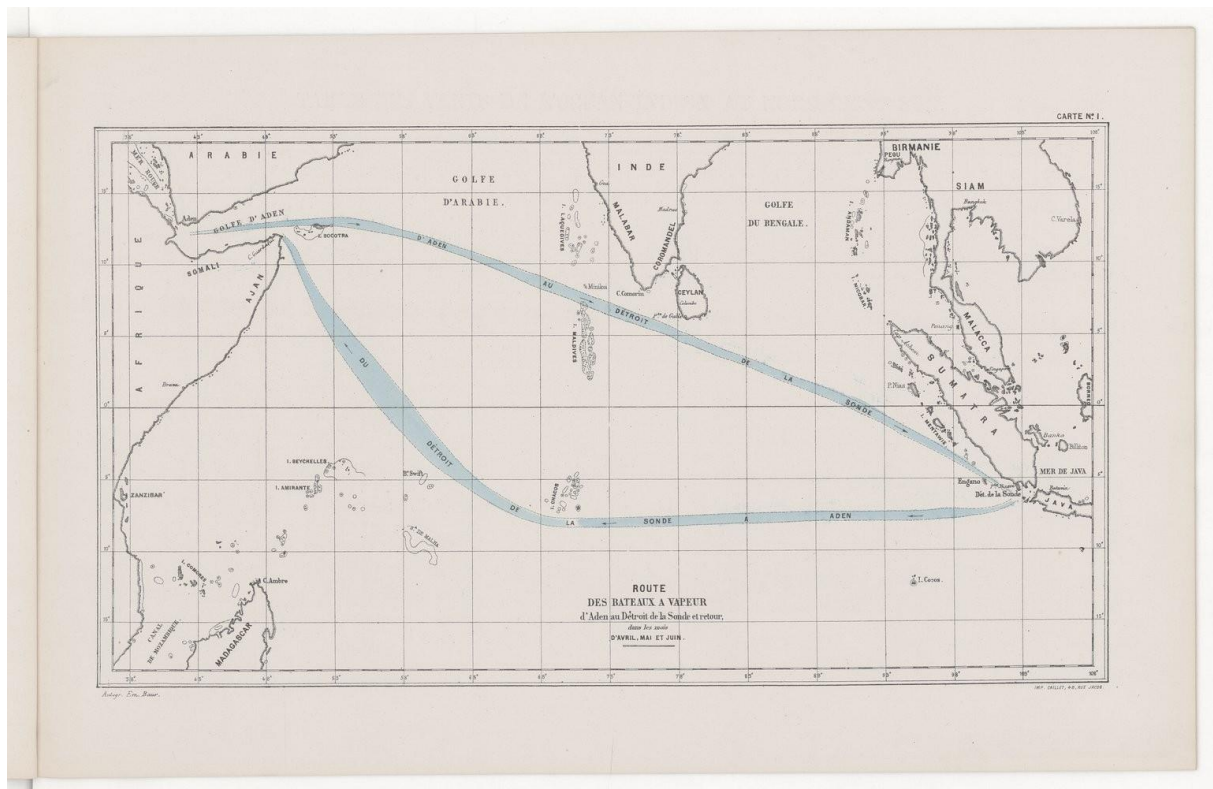
Dans l'œuvre de Conrad en général et dans le cas de *Lord Jim* qui m'intéresse particulièrement, porter attention aux routes que trace le récit sur la carte défait la « cartographie impérialiste » de l'océan Indien. À première vue, le récit de *Lord Jim* est focalisé sur les voyages de Jim à travers l'océan Indien, avec en filigrane ceux de Marlow, qu'on découvre au fil des rencontres qui lui permettent de recomposer l'histoire de Jim. L'espace qui apparaît là est un espace hiérarchisé où seuls les Européens semblent voyager, à des fins d'exploration, d'aventure ou de colonisation, et toujours depuis l'Occident vers le sud (c'est aussi le cas dans *Youth*, *Heart of Darkness* et *An Outcast of the Islands*). On peut ainsi tracer sur la carte la route des vapeurs reliant Aden au Détroit de la Sonde qui est peut-être

¹⁹⁰ HALL Richard Seymour, *Empires of the monsoon*, *op. cit.*

¹⁹¹ TRITSMANS Bruno, « Rêves de cartes », *op. cit.*

¹⁹² « Les cartes impériales officielles [de l'océan Indien de Conrad], rayonnant depuis l'Europe jusqu'au monde indianocéanique, sont recouvertes par les traces des vagabonds qui dessinent un déboussolant entrelacs de route en forme de toile d'araignée – qu'ils soient des pirates Sulu, des aventuriers impériaux ou des cirques ambulants. Ces réseaux emmêlés permettent aussi la rencontre avec l'altérité radicale. » (c'est moi qui traduis) LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen*, sous la direction de Elleke Boehmer, *op. cit.*, p. 28.

celle du *Patna*¹⁹³ ; la « *Brouwer route* » contournant le cap de Bonne Espérance et tenant le sud¹⁹⁴ jusqu'à la côte ouest de l'Australie pour remonter vers l'Asie du sud-est, qu'emprunte l'équipage de *Youth* et, quoiqu'il s'arrête à Maurice, l'ancêtre breton François-Alexis Le Clézio, mentionné dans *Voyage à Rodrigues* ainsi que son double de *La Quarantaine* ; la route du canal de Suez enfin, passage privilégié de la Méditerranée vers l'océan Indien, que suit l'Ava de *La Quarantaine*.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2: Route des bâtiments à vapeur dans l'océan Indien d'Aden au détroit de la Sonde et retour, Dépôt des cartes et plans de la marine, Paris, 1872

Mais ces « routes impériales » qui « rayonnent depuis l'Europe » côtoient, dans les récits de voyage des aventuriers européens, les traces des « *drifters* » : ceux qui dérivent. Sur la carte de l'océan Indien que dessine *Lord Jim*, il faudrait aussi tracer le passage de Gentleman Brown et son équipage du Pacifique à l'océan Indien, les allers-retours de Marlow, les trajets des personnages secondaires venus des quatre coins d'Europe dont le Bavarois Stein, l'Alsacien Schomberg, Cornélius le Portugais de Malacca ; les errances de Chester et

¹⁹³ Les pèlerins sont en effet originaires de « *campongs* » et naviguent dans des « *praus* » (LJ : 17), mots qui sont deux variantes anglophones du malais : on peut donc supposer que le port de départ du *Patna* est en Malaisie. Je fais référence à la « Route des bâtiments à vapeur dans l'Océan Indien d'Aden au détroit de la Sonde et retour / Dépôt des cartes et plans de la marine ».

¹⁹⁴ LAGEAT Yannick, « La Marine française confrontée aux mers du sud de l'océan Indien (1864-1890) », *Dynamiques environnementales*, n° 39- 40, 2017, p. 22- 33.

Robinson, la position du récif de Walpole ; il faudrait aussi tracer les trajets des huit cents pèlerins du *Patna*, embarqués vers la Mecque :

*Eight hundred men and women with faith and hopes, with affections and memories, they had collected there coming from north and south and from the outskirts of the East, after treading the jungle paths, descending the rivers, coasting in praus along the shallows, crossing in small canoes from island to island, passing through suffering, meeting strange sights, beset by strange fears, upheld by one desire. They came from solitary huts in the wilderness, from populous campongs, from villages by the sea. (LJ : 17)*¹⁹⁵

Face à ces *autres voyages*, la cartographie doit s'avouer vaincue : plus de coordonnées, plus de grandes routes maritimes, plus de fameux noms d'escale. Les voyages des huit cents pèlerins seraient impossibles à inscrire sur la carte et en montrent le point aveugle : l'océan Indien de *Lord Jim* n'est pas une simple représentation du passage vers l'Orient, mais une « toile d'araignée » qui « désoriente »¹⁹⁶. Les routes impériales sont en fait prises dans l'antique rhizome des navigations indianocéaniques entreprises par les Chinois, les Indiens et les Arabes bien avant la colonisation européenne.¹⁹⁷ Ces routes sont elles-mêmes subordonnées aux courants et surtout, dans l'océan Indien, aux alternances des vents des moussons.

Il faut donc aussi noter les voyages qui ne sont pas dits, les voyages silencieux : le voyage de l'Inde jusqu'à Maurice pour les engagés, dont *La Quarantaine* fait un récit ; mais aussi ceux des parents d'Amalia ou de ceux de Surya, Britanniques émigrés en Inde, des parents adoptifs d'Amalia, qui ramènent l'orpheline à Maurice.

Au contraire, ceux qu'il ne faut jamais oublier, ce sont les premiers immigrants venus de Bretagne, fuyant la famine et l'injustice, [...] tous ceux que la Compagnie la plus cruelle du monde bafouait et abandonnait sur les îles lointaines, et sur lesquels elle prélevait chaque année sa livre de chair.

¹⁹⁵ « Ils s'étaient réunis là, huit cents hommes et femmes, lourds de foi et d'espoir, lourds de tendresse et de souvenirs ; ils étaient accourus du nord et du sud et des confins de l'Orient ; ils avaient foulé les sentiers de la jungle, descendu des rivières, franchi les bas-fonds des *praus*, passé d'île en île sur de petits canots, affronté les souffrances, contemplé d'étranges spectacles ; ils avaient été assaillis par des terreurs nouvelles et soutenus par un unique désir. Ils sortaient des huttes solitaires du désert, de campements peuplés, de villages groupés au bord de la mer. » (LJ : 59)

¹⁹⁶ Charne Lavery fait ici référence à l'expression « Disorientalism » utilisée par Michael Moses en référence à l'"Orientalism" de Said. Voir MOSES Michael, « Disorientalism: Conrad and the Imperial Origins of Modernist Aesthetics », dans Richard BEGAM (dir.), *Modernism and Colonialism*, Duke University Press, 2007, p. 43 - 69.

¹⁹⁷ Voir notamment les cartes liminaires dans HALL Richard Seymour, *Empires of the monsoon*, *op. cit.*

Ceux qu'il ne faut pas oublier, ce sont les négriers aux noms terrifiants, le *Phénix*, l'*Oracle*, l'*Antenor*, le *Prince-Noir*, chacun chargé de sa cargaison d'un demi-millier d'hommes, de femmes et d'enfants capturés sur les côtes du Mozambique, à Zanzibar, à Madagascar. [...] Ne jamais oublier non plus les coolies indiens, les « pions » attirés sur les bateaux, à Calcutta, à Madras, à Vizagapatnam [...]. Ne pas oublier l'*Alphonsine*, la *Sophie*, l'*Eastern Empire*, le *Pongola*, ne pas oublier l'*Hydaree*, parti de Calcutta en janvier 1856, chargé d'immigrants venus de l'Oudh et du Bhojpur, fuyant la famine et la guerre, la répression anglaise contre les insurgés sepoys, et abandonnés pendant des mois sur les rochers nus de Plate et Gabriel. (LQ : 528-529)

La Quarantaine s'achève ainsi avec un désir d'archive, un désir de faire le récit de tous les voyages qu'il ne faut pas oublier. L'œuvre entière de Conrad est aussi peuplée d'une multitude de voyages silencieux et qui ne font l'objet d'aucune archive¹⁹⁸ ; pour *Lord Jim* seulement, il faudrait dessiner sur la carte, outre les huit cents trajets des pèlerins du *Patna*, les traversées des pêcheurs de Batu Kring, la fuite de Chérif Ali, l'arrivée de Tunku Allang — les voyages de ceux qui ne sont pas Blancs. À ceux-là viennent s'ajouter les trajets des navires négriers qui ont peuplé la Réunion, entre le moment de sa découverte et celui où Roger Vailland la visite, « surpeuplée », trois siècles plus tard. Puisque l'île était vierge, puisque « chacun y a été un étranger »¹⁹⁹, de quels voyages sont faits le peuple et le lieu réunionnais ? La question n'est pas souvent posée par les Européens qui font le récit de *leur* voyage ; elle l'est depuis 2013 par le programme de l'Unesco *La Route de l'esclave et de l'engagé dans l'océan Indien*²⁰⁰. Dans *Life and Times of Michael K* enfin, la route de K suit celle des *voortrekkers*, colons hollandais chassés par les Britanniques de la colonie du Cap et partis au nord vers le Karoo²⁰¹. Depuis les fenêtres de la résidence Côte d'Azur, le récit mentionne une vue sur l'Atlantique où l'on voit passer les navires, c'est-à-dire sur la route maritime de la colonisation des Britanniques et des Hollandais et sur les routes commerciales mises en place depuis le comptoir du Cap. Mais à ces routes impériales, il faut ajouter les

¹⁹⁸ LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 25- 30.

¹⁹⁹ MARIMOUTOU Carpanin, « La Réunion, alchimie des cultures », *Le Monde diplomatique*, 2010, [en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/03/MARIMOUTOU/18927>], consulté le 11 novembre 2017.

²⁰⁰ FUMA Sudel, « La Route de l'esclave et de l'engagé dans les îles et pays du Sud-Ouest de l'océan Indien. Une thérapie de la mémoire pour servir une identité créole indocéanique... », *Études océan Indien*, n° 49- 50, 1 juillet 2013.

²⁰¹ TEULIE Gilles, « Le Mythe Afrikaner du « peuple élu de Dieu » ou le long Trek des calvinistes sud-africains », *Études théologiques et religieuses*, Tome 83, n° 2, 2008, p. 229- 248.

routes d'exils des peuples autochtones chassés du Karoo, les zones où ils furent assignés ; tracer les trajets des esclaves amenés d'Afrique de l'Est, de Madagascar, d'Inde ou d'Indonésie, des travailleurs engagés pour les mines d'or et de diamant.²⁰² Il faudrait aussi noter les anciens noms des lieux, recouverts par la toponymie coloniale, les territoires et trajectoires des tribus nomades, il faudrait mettre entre parenthèses les frontières issues de la colonisation et du « partage de l'Afrique ».

On voit maintenant une difficulté essentielle à la cartographie des voyages indianocéaniques du corpus : ou il me faut admettre qu'il est impossible de noter tous les voyages, tous les lieux qui composent les quatre œuvres que j'étudie ; ou il me faut restreindre la cartographie à quelques voyages, les plus explicites, les plus précis, et courir le risque d'une cartographie impérialiste et hiérarchisée, qui ne rende pas compte du rhizome que dessinent les textes et de leur polyphonie. J'ai choisi cette deuxième option, tout en sachant que le but n'est pas de produire une carte qui dise la même chose que les textes, mais de visualiser un océan Indien fabriqué par le corpus. L'impérialisme de la carte ainsi produite sera à déchiffrer et à analyser.

1.2.2.2 Cartes

Mon choix s'est porté sur un fond de carte nautique datant de 1810²⁰³. Ce choix est motivé par des raisons graphiques, esthétiques et épistémologiques : la focalisation y est centrée sur l'océan, la représentation des continents étant au contraire très dépouillée. Il coïncide avec l'espace indianocéanique tel que le balise mon corpus, du canal de Suez au nord au Cap de Bonne Espérance au sud, et de ce même cap à l'ouest jusqu'aux archipels d'Austronésie à l'est. Si la représentation est plus ancienne que le corpus, elle donne, par rapport aux cartes contemporaines établies par relevés satellites, une meilleure idée de ce que pouvait être une perception occidentale de l'Orient à l'époque coloniale. J'ai choisi d'y utiliser seulement deux symboles : le point et la ligne. Les points représentent tous les lieux indianocéaniques cités dans les œuvres, à l'exception des toponymes très précis comme c'est le cas chez Le Clézio pour ceux de l'île Maurice, et chez Coetzee pour la ville du Cap et ses environs notamment ; ceux-là, peu pertinents dans l'objectif de visualiser un balisage de l'océan Indien, sont regroupés sous un point portant un toponyme plus général comme « île Maurice » ou « Cape Town ». Les toponymes apparaissent sur les cartes tels que dans les textes. Les lignes

²⁰² WENTZEL Marie et TLABELA Kholadi, « Historical Background to South African Migration », dans Pieter KOK, John OUCHO, Derik GELDERBLUM et Johan Van ZYL (dir.), *Migration in South and Southern Africa: Dynamics and Determinants*, Cape Town, HSRC Press, 2006, p. 71 - 96.

²⁰³ D'après DE MANNEVILLETTTE Jean-Baptiste-Nicolas-Denis, « Carte réduite de l'Océan Oriental ».

représentent les trajets racontés ou évoqués par les récits. Comme je le disais, certains trajets comme ceux des pèlerins du *Patna* dans *Lord Jim* ne sont pas décrits de manière assez précise pour être cartographiés : j'ai donc dû me restreindre, dans un souci également de lisibilité des cartes, aux trajets suffisamment précisés dans les textes, tout en essayant d'inclure ceux des personnages secondaires. J'ai aussi fait apparaître les trajets des ancêtres des voyageurs, quand ils sont mentionnés dans les textes comme c'est le cas chez Le Clézio : ces trajets montrent la dimension palimpsestique des voyages et permettent de les inclure dans une perspective diachronique des routes indianocéaniques.

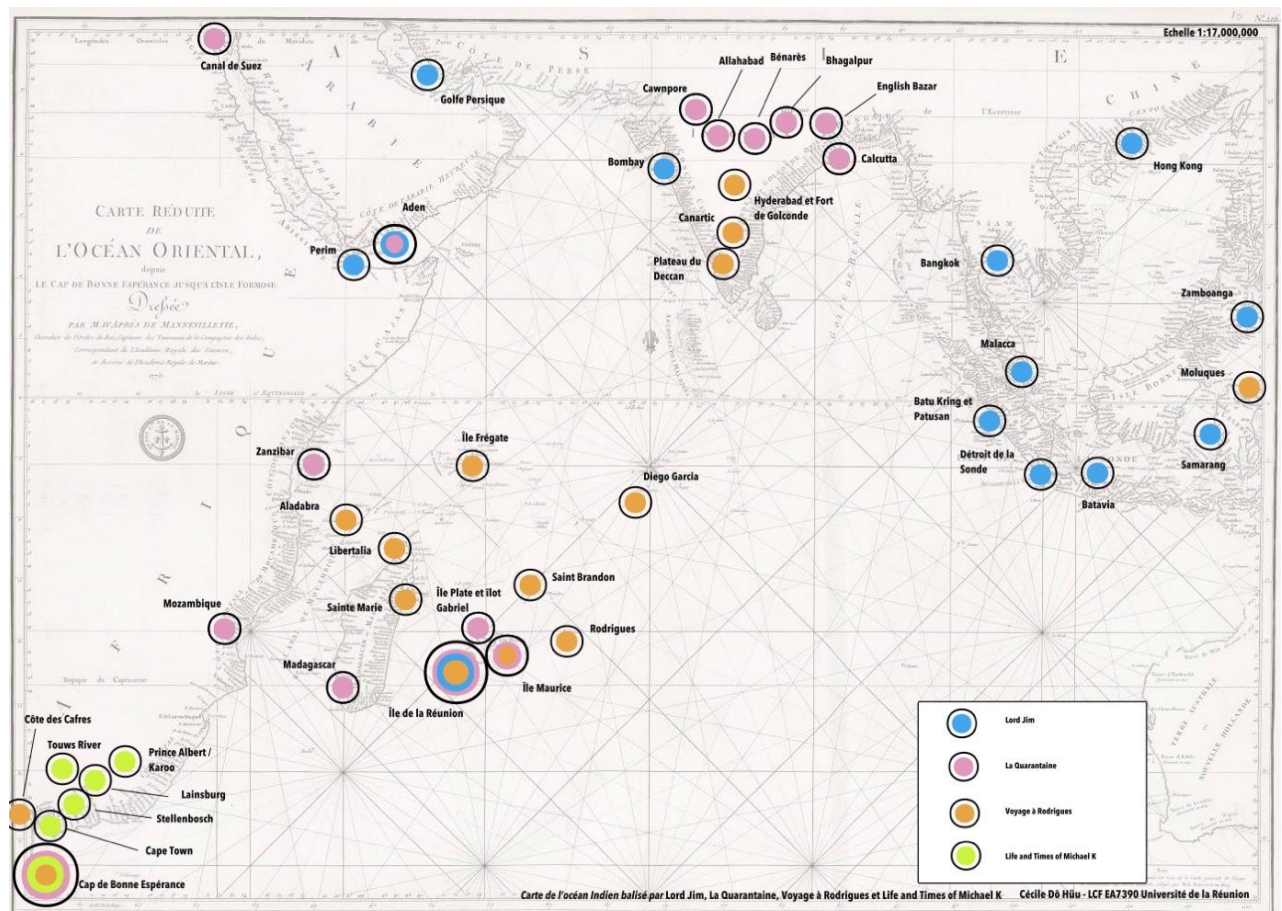


Figure 3: Balisage de l'océan Indien par les textes du corpus

Cette première carte permet de visualiser l'océan Indien tel qu'il est balisé par le corpus que j'étudie. On voit que ce sont avant tout des rivages qui sont dessinés, ce qui conforte l'idée des *littoral societies* de Michael Pearson et la pertinence du *coastal thought* de Meg Samuelson que j'évoquais plus tôt. *Lord Jim* semble se cantonner à l'empire britannique tandis que Le Clézio, depuis la focalisation mauricienne de ses récits, se trouve à l'intersection entre les histoires coloniales britannique et française. La carte montre cependant clairement que des espaces comme l'Inde, la mer rouge, ou encore les îles du sud-ouest de

l'océan Indien sont des intersections où se croisent les récits — reflétant d'ailleurs des points stratégiques que se sont disputé les empires occidentaux. Aden et l'île Maurice sont mentionnées dans deux œuvres sur quatre, et le Cap de Bonne Espérance et l'île de la Réunion dans trois œuvres sur quatre. Aden et Bonne Espérance apparaissent comme des portes d'entrée pour les navigations dans l'océan Indien et, du même coup, des interfaces avec l'Occident. L'île Maurice est le point focal de l'œuvre indianocéanique de Le Clézio²⁰⁴ et se manifeste en tant que tel sur la carte et dans *La Quarantaine* et *Voyage à Rodrigues* qui gravitent autour de l'île sans pour autant jamais s'y attarder. Le cas de l'île de la Réunion est intéressant car aucun des personnages ne s'y rend durant les temps diégétiques des différents récits ; pourtant elle apparaît en filigrane dans trois d'entre eux. Le Narrateur de *Voyage à Rodrigues* fréquente ses archives ; dans *La Quarantaine*, Suzanne est originaire du cirque de Cilaos où vit toujours sa famille ; enfin, dans *Lord Jim*, la canonnière française qui remorque le *Patna* jusqu'à Aden est en provenance de la Réunion. La petite île méconnue apparaît donc dans ce corpus comme un point central de l'océan Indien.

Je termine sur cette première carte avec deux remarques. D'abord, *Voyage à Rodrigues*, dont le récit ne décrit aucun trajet sinon l'errance du Narrateur sur l'île, est étonnamment l'œuvre dont les toponymes font apparaître le plus de territoires différents sur la carte. Ces points sont principalement ceux que le Narrateur attribue comme origine possible au trésor qu'il recherche. Tout se passe comme si le récit d'un seul voyage à Rodrigues permettait de reconstituer une infinité d'autres voyages antérieurs dont il est fait : le Narrateur marche dans les pas de ceux qui l'ont précédé. L'histoire du trésor, son histoire familiale et l'histoire de Rodrigues apparaissent alors comme des histoires indianocéaniques qui sont faites de voyages.

En revanche, *Life and Times of Michael K* ne mentionne aucun lieu indianocéanique extérieur à l'Afrique du Sud. On a l'impression que le pays est fermé sur lui-même — alors que, paradoxalement, le Cap de Bonne Espérance, point d'entrée dans l'océan Indien et cité dans deux autres œuvres, se trouve au large de la ville de Cape Town où se déroule une partie du roman. Cette impression de fermeture s'explique selon moi à trois niveaux. Premièrement, l'absence d'ailleurs et de voyages transocéaniques reflète, par rapport aux autres textes, une absence d'historicisation : contrairement aux personnages de Le Clézio, rien n'est dit des ancêtres de K, d'où ils venaient, de quels voyages est faite son histoire — ni son pays. Cette

²⁰⁴ Voir FEYEREISEN Justine, « Maurice en héritage : les descriptions de l'île dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 94, n° 3, 2016, p. 755- 769.

déshistoricisation est à mettre en rapport avec une volonté politique de déracinement des peuples *bantu* qui sévit en Afrique du Sud au moment où Coetzee écrit son roman²⁰⁵ et des rapports entre l'espace, l'archive et le pouvoir²⁰⁶. L'absence de toponymes indianocéaniques extra-africains procède d'une absence de récits (de voyage) qui est aussi une absence d'archive²⁰⁷. Deuxièmement, les voyages et les récits de voyage fondateurs en Afrique sont des voyages vers l'intérieur des terres, qu'il s'agisse d'aller au « cœur des ténèbres » chez Conrad ou au « cœur du pays » chez Coetzee²⁰⁸, et du Grand Trek au marronnage. La mer ne se profile pas dans *Life and Times of Michael K* comme un espace de liberté, ce qui m'amène au troisième niveau de fermeture à l'océan dans ce récit : une fermeture raciale. La carte révèle l'océan comme un espace racialisé sur lequel seuls les Blancs (Léon, Jim, le chercheur d'or) voyagent librement et peuvent se dire libres. Il est assez remarquable que les deux voyages continentaux, à travers l'Afrique du Sud et l'Inde, soient effectués par les seuls protagonistes qui ne sont pas blancs ; et lorsque les femmes indiennes traversent finalement l'océan, c'est en tant que marchandises. L'océan Indien apparaît alors comme ne pouvant être pratiqué de la même manière par tous les voyageurs.

²⁰⁵ Je fais notamment référence au Natives Land Act de 1913 et à ceux qui ont suivi ; j'y reviens dans le chapitre 2.

²⁰⁶ Achille Mbembe a notamment souligné que le pouvoir de l'archive est lié à l'espace des archives, bâtiment sacralisé dont l'architecture reflète une organisation du savoir et du monde. Voir MBEMBE Achille, « The Power of the Archive and its Limits », dans Carolyn HAMILTON, Verne HARRIS, Jane TAYLOR, Michele PICKOVER, Graeme REID et Razia SALEH (dir.), *Refiguring the Archive*, Dordrecht, Springer, Netherlands, 2002, p. 19- 27.

²⁰⁷ Je parle bien d'archive au singulier, car c'est au bien au concept de l'archive comme sélection du corpus à partir duquel est écrite l'histoire que je fais référence ; ici l'absence de référence à des voyages hors de l'Afrique suggère surtout que ces voyages et ces histoires de voyages n'ont pas été enregistrés dans la mémoire littéraire du voyage en Afrique du Sud et ne peuvent donc pas faire l'objet de références intertextuelles. Cf. *infra*, chapitre V.1.2

²⁰⁸ Je fais référence à *Heart of Darkness*, 1902 et *In the Heart of the Country*, 1977.

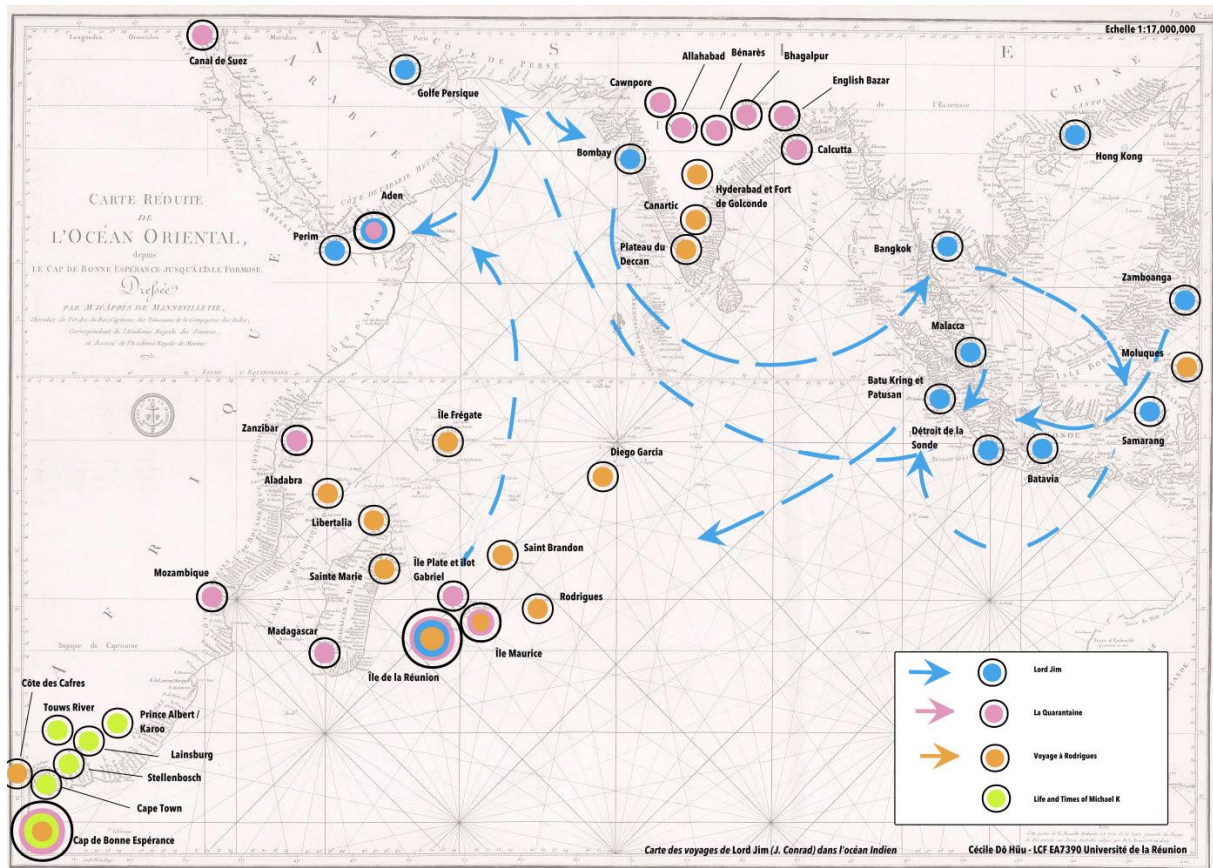


Figure 4: Voyages de Lord Jim

Dessiner les voyages racontés ou mentionnés dans *Lord Jim* est presque impossible : on ne peut qu'en reconstituer certains à force d'indices et de supposition, les deviner. D'autres, comme ceux des pèlerins du *Patna*, mais aussi les pérégrinations de Stein ou de Marlow, restent intraquables. Cette limite cartographique est intéressante : le foisonnement du réel, que la narration donne l'impression de voir « à travers un kaléidoscope cassé », pour reprendre l'expression de Claude Maisonnat,²⁰⁹ ne semble pouvoir rentrer dans la carte. La narration propose un ordonnancement subjectif du réel à travers le personnage de Marlow ; mais la position surplombante qui serait celle du cartographe, parce qu'elle veut tout rendre visible, se trouve intenable. Comme si le récit résistait à la carte parce que l'océan Indien qu'il dit multiple et polyphonique résiste à toute vision hégémonique — l'œil du cartographe et, *a fortiori*, l'œil de l'Empire.

²⁰⁹ MAISONNAT Claude, *Lord Jim, Joseph Conrad, op. cit.*, p. 9.

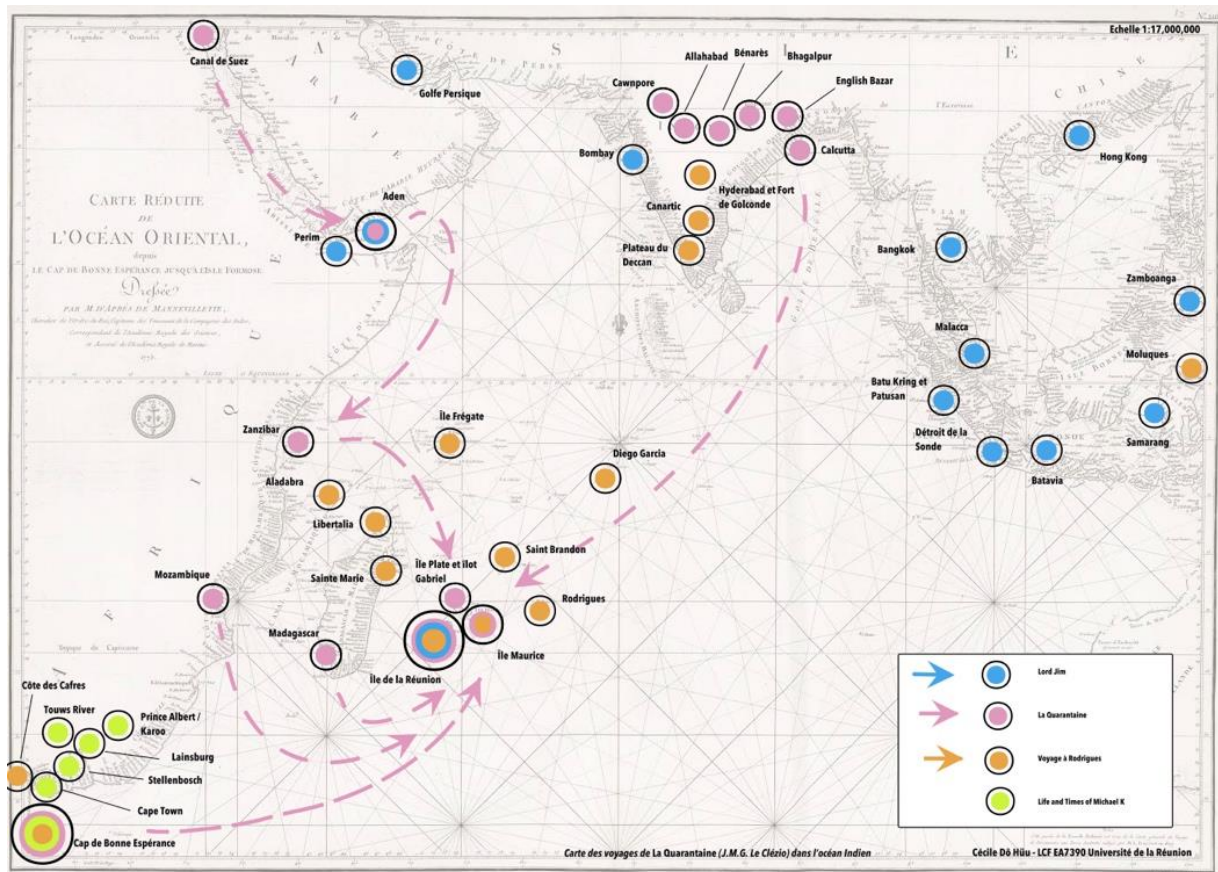


Figure 5: Voyages de La Quarantaine

Les voyages de *La Quarantaine* sont ceux qui sont le plus précisément décrits. Le voyage d’Ananta et Giribala à travers l’Inde suit le tracé de la rivière Yamuna et est clairement balisé par les différents toponymes. Les voyages des Archambau sont guidés par les routes maritimes indianocéaniques : l’entrée par le canal de Suez, l’entrée par le Cap de Bonne Espérance (ou *Brouwer route*), la route des engagés entre l’Inde et Maurice, la route des négriers entre la côte est de l’Afrique, Madagascar et les îles de Maurice et de la Réunion. La cartographie de ces trajets permet de montrer la dimension palimpsestique du voyage dans l’océan Indien, c’est-à-dire que tout trajet s’écrit sur et avec d’autres trajets, que tout voyage a une histoire.

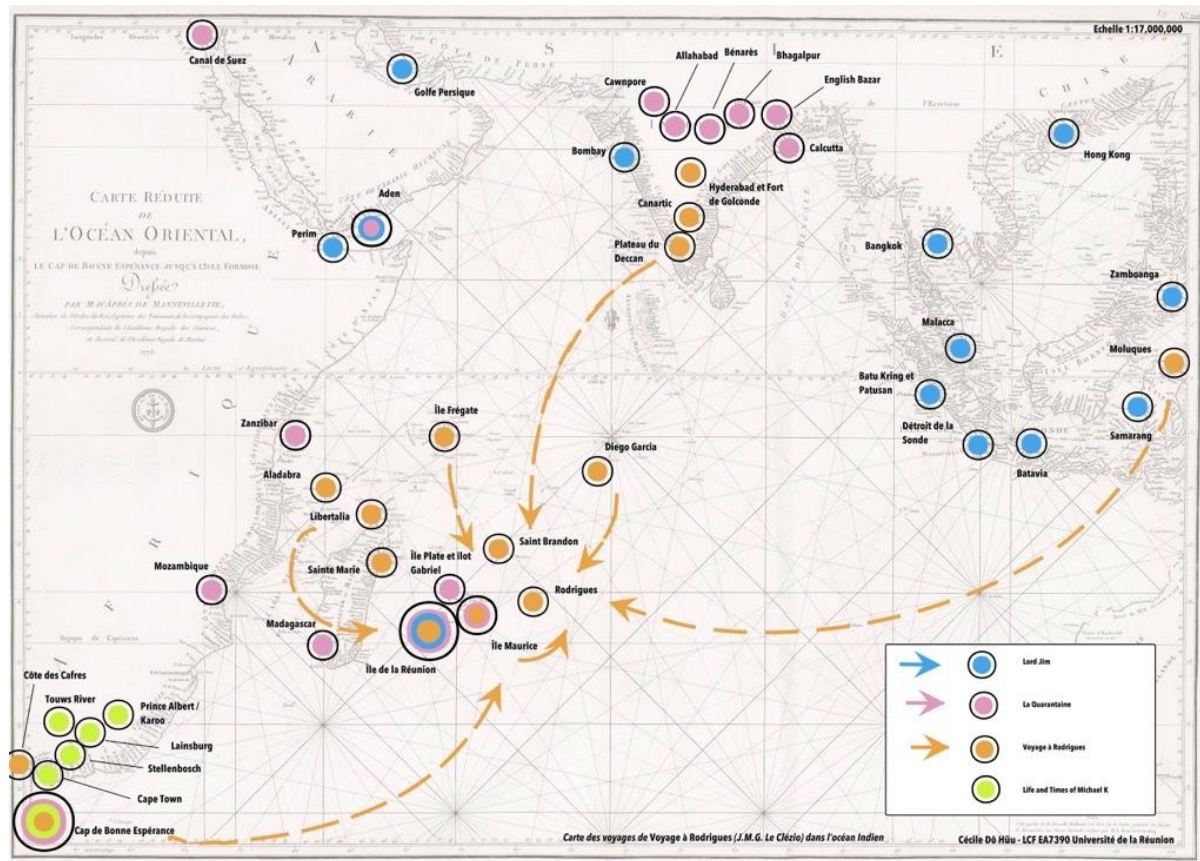


Figure 6: Voyages de Voyage à Rodrigues

Comme je le disais plus tôt, aucun trajet n'est explicitement décrit dans *Voyage à Rodrigues*. Il y est pourtant fait mention de nombre de voyages, à la fois des ancêtres du Narrateur, mais aussi de corsaires, de pirates, marins et aventuriers dont les histoires se mêlent à celle du trésor et donc du Narrateur. Même si les toponymes comme les Moluques, la côte des Cafres, l'île Frégate, Sainte-Marie ou Aladabra ont une fonction poétique bien plus que géographique dans le récit de Le Clézio, la cartographie permet de visualiser le balisage de cet océan Indien fantasmé. La mise en carte montre aussi que Rodrigues devient, le temps du récit, le centre de l'océan Indien : toutes les routes y mènent, tous les voyages s'y croisent. L'île minuscule et souvent oubliée du reste du monde devient soudain un centre et un point focal.

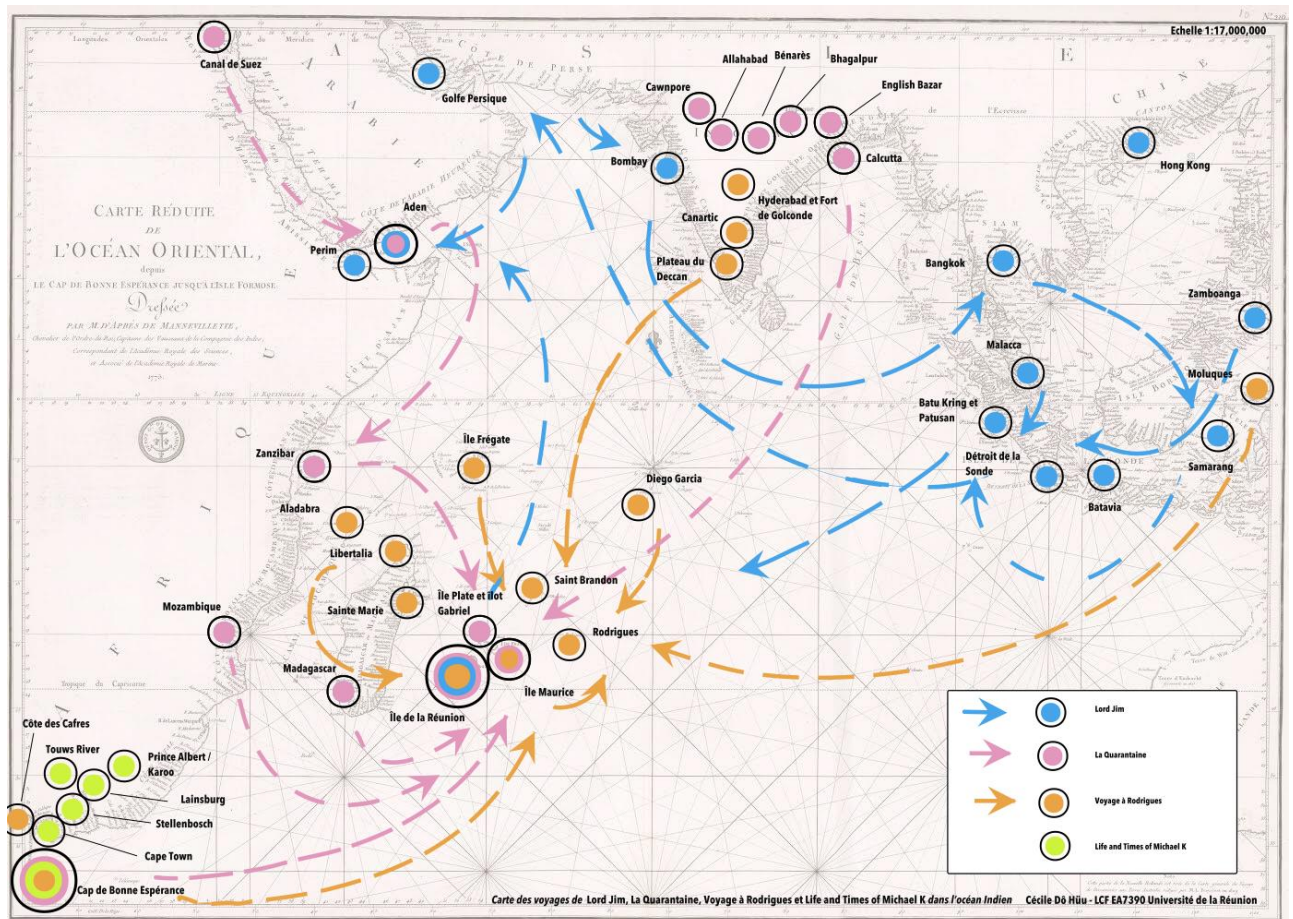


Figure 7: Voyages de toutes les œuvres du corpus

Cette dernière carte fait apparaître tous les voyages du corpus qui peuvent être cartographiés (ceux de K et Ananta et Giribala, rendus visibles par la suite des toponymes, ne sont pas caractérisés par des flèches pour ne pas surcharger davantage le visuel). De manière intéressante, les Mascareignes apparaissent comme un point central de l’océan Indien et de l’espace indianocéanique. Cela prouve la pertinence d’une focalisation depuis ces îles pour dire l’océan Indien. Les recoupements des trajets invitent également à lire l’espace indianocéanique comme un tissu de voyages et un palimpseste.

1.2.2.3 Forces et limites du processus de cartographie littéraire

« Une bonne carte vaut mieux qu’un long discours [...] ; c’est vrai, au sens qu’elle suscite de longs discours : elle fait naître des doutes, elle inspire des idées et éveille des curiosités. Elle pose de nouvelles questions, nous entraîne vers de nouvelles solutions, » écrit Franco Moretti.²¹⁰ Je rejoins son propos dans la mesure où ce qui m’intéresse dans les cartes est leur capacité à questionner les textes qui fournissent leurs données. Mettre un corpus littéraire en

²¹⁰ MORETTI Franco, *Atlas du roman européen. 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, Seuil, 2000.

cartes, c'est en rendre visibles d'autres aspects qui auraient pu passer inaperçus, et ainsi proposer un nouveau regard sur les textes.

Les quelques cartes de l'océan Indien à partir de mon corpus constituent deux apports majeurs à ce stade de ma recherche. D'une part, elles permettent de visualiser l'espace de référence commun des œuvres et ce que j'appelle l'espace indianocéanique. D'autre part, elles rendent visible de manière géographiquement claire les voyages des personnages principaux et les lieux visités. La principale force des cartes est donc la compréhension géographique du corpus. Mais elles permettent également d'explorer la « compétence spatiale » des textes, la capacité qu'ont les récits d'être géographes, pour reprendre l'expression de Marc Brosseau²¹¹. Les cartes sont un exemple de la géographie indianocéanique que propose le corpus. Les cartes que j'ai pu dessiner montrent un espace rhizomatique modelé par des enjeux de pouvoir et d'écriture de l'histoire, en y révélant les limites des voyages selon les voyageurs, la racialisation de l'océan, le balisage impérialiste des récits (particulièrement dans *Lord Jim*) mais aussi ses subversions, à travers la centralité des îles créoles qui transparait dans les cartes. La géographie littéraire donne à voir un espace indianocéanique non pas subordonné aux métropoles et aux centres occidentaux mais fait d'échanges internes et qui a ses propres centres tels qu'Aden, le Cap de Bonne Espérance, les îles de Maurice et la Réunion.

Mais la cartographie de textes littéraires pose évidemment plusieurs problèmes, que souligne Muriel Rosemberg à propos de sa cartographie d'un roman policier :

la cartographie d'un récit littéraire est problématique, non seulement parce qu'elle traduit un langage verbal en un langage graphique, mais parce qu'elle rapporte le territoire d'un personnage de fiction à la représentation conventionnelle du monde factuel. Même si l'on admet que l'univers de la fiction puise dans le monde réel, encore faut-il que la structure du récit et sa sémantique justifient la mise en cartes. La profusion des toponymes et des itinéraires d'un héros vraiment très mobile, comme c'est le cas dans *Total Khéops*, y invite assurément. Mais l'on objectera que le parcours est une figure attendue du genre policier, et que les contraintes génériques influencent la représentation de l'espace. On voit mal dès lors ce que nous apprendrait leur traduction cartographique. Une telle objection, cependant,

²¹¹ BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes*, op. cit.

renvoie moins à la mise en cartes du récit qu'à la possibilité d'une lecture géographique de l'espace romanesque.²¹²

Effectivement, comment rendre compte des attentes et contraintes génériques qui influencent la représentation de l'espace ? La question se pose moins dans le genre du récit de voyage que dans celui du roman. Ces objections ne sauraient cependant porter atteinte à la possibilité qu'offre la carte de questionner le texte (et, en retour, à la possibilité offerte au texte de questionner la carte). Une fois admise la « possibilité de lecture géographique de l'espace romanesque » et littéraire, toute carte nous apprend quelque chose dans la mesure où elle peut être mise en dialogue avec les textes littéraires.

Pour finir, je signalais plus haut l'impossibilité de cartographier tous les voyages mentionnés ou suggérés par les textes, et donc *in fine* de rendre compte de la polyphonie romanesque ou de la polysémie qui est au cœur du texte littéraire. À cette question, Muriel Rosemberg propose la piste explorée par l'atelier québécois de géopoétique La Traversée, dirigé par Rachel Bouvet :

Par ailleurs, comment traduire graphiquement la littérarité d'une œuvre, le jeu des sonorités, des rythmes et des images qui produit la signification d'un texte et participe à sa signification ? La réponse viendrait-elle de la cartographie artistique telle que la pratique, par exemple, La Traversée, l'atelier québécois de géopoétique, qui réunit des artistes et des chercheurs en sciences sociales et humaines ? Cherchant à renouveler l'écriture conventionnelle de la carte en intégrant des matériaux recueillis *in situ*, des textes poétiques, des photographies, des éléments sonores, ils élaborent des cartes géopoétiques afin de transcrire leur expérience sensible des lieux. Ces cartes ne sont donc pas des traductions d'œuvres littéraires, mais des créations artistiques. Elles proposent « une représentation graphique singulière, personnelle, qui se réapproprie les conventions pour faire advenir une perception esthétique des lieux », écrit Rachel Bouvet (2015) à propos des réalisations de Suzanne Joos. Elles « ne se bornent pas à représenter un espace, mais expriment plutôt un récit, une sensation vécue » (Bouvet, 2015).²¹³

²¹² ROSEMBERG Muriel et TROIN Florence, « Cartographie du Marseille d'un héros de roman policier (Total Khéops de J.-C. Izzo) », *op. cit.*

²¹³ *Ibid.*

Je ne me suis évidemment pas lancée dans de tels projets, car cela pourrait faire l'objet d'une thèse à part entière. Je me contente de considérer les cartes produites comme des objets qui procèdent nécessairement d'une hiérarchisation des données : si elles rendent visibles certains voyages comme ceux de Jim ou de Léon ou d'Ananta, elles en passent d'autres sous silence comme ceux des pèlerins du *Patna* ou des ancêtres de K. Il faut sans doute admettre que le processus cartographique, dans son intention de rendre visible, de mettre à plat, cherche à occulter le partage qu'il produit, puisqu'admettre qu'un partage du visible préexiste à la carte serait admettre la faillite de la carte en tant que vision totale d'un espace. Le point de vue adopté par le cartographe, à la fois invisible et dominant — et rendu d'autant plus tout-puissant qu'il est invisible —, est celui d'une hégémonie qui cherche à se faire oublier en tant que telle, à se naturaliser ; la cartographie est donc une écriture impérialiste de l'espace, et il appartient au chercheur de la déconstruire et de la « décoloniser ». ²¹⁴

La carte, pour citer Tatiana Debroux, est une « tentation » ²¹⁵ : celle de rendre visible, de donner à voir, de mettre à plat. Mais il faut garder en tête que si le chercheur s'en sert comme outil d'analyse, il produit en même temps un objet, et cet objet doit lui-même être analysé avec une distance critique. Le Clézio invite le lecteur de *La Quarantaine* à utiliser la carte liminaire de l'île Plate pour augmenter sa compétence géographique mais aussi à s'en méfier et à la considérer comme une archive du pouvoir colonial. La carte est fondamentalement double : elle rend visible l'espace mais elle le produit également ; pour la non-géographe que je suis, « la carte est un point de départ : elle apporte autant de réponses que de nouvelles questions, que celles-ci soient théoriques, techniques ou esthétiques. » ²¹⁶

Cette première étude de la fabrique de l'espace indianocéanique a montré qu'elle est intermédiaire, et qu'elle est structurée par un discours impérialiste qui semble se porter garant des possibilités et de voyager et de s'établir ailleurs, et de porter sur le monde ainsi parcouru le regard hégémonique, surplombant et invisible. C'est ce regard qui semble permettre à l'expérience du voyageur d'être écrite sous la forme d'un récit de voyage, et au cartographe de mettre à plat l'espace dans la représentation cartographique. Lorsqu'il s'agit de dire

²¹⁴ CHARTIER Daniel, « Renversements décoloniaux de la cartographie de l'Arctique », *Captures*, vol. 5, n° 1, "Cartographies actuelles. Enjeux esthétiques, épistémologiques et méthodologiques", 2020.

²¹⁵ DEBROUX Tatiana, « La Tentation de la carte. Défis méthodologiques et techniques de la réalisation d'un atlas culturel historique », *Captures*, vol. 5, n° 1, "Cartographies actuelles. Enjeux esthétiques, épistémologiques et méthodologiques", 2020.

²¹⁶ *Ibid.*

l'espace indianocéanique, le dialogue entre textes et cartes paraît faire écho à un dialogue entre voyage et impérialisme.

D'un autre côté, on a pu voir qu'inventer l'espace par le voyage, c'est y inscrire en même temps le mouvement des routes maritimes et des flux migratoires et en même temps le désir de contour et de fixité qui amène au dessin des côtes et des frontières, mais aussi à la toponymie. L'écriture du voyage apparaît alors déjà à la fois comme une écriture de l'Empire et une écriture de la fragilisation de cet Empire.

Ici commence à s'esquisser ce qui fait l'objet de ma réflexion dans cette thèse : cette double portée de l'écriture du voyage, qui écrit à la fois l'endroit et l'envers de l'Empire, l'Empire et son ombre ou son double spectral. L'étude de l'inscription des lieux sur les cartes et dans les récits va nous permettre un premier aperçu de cette problématique, à travers ce que j'ai appelé le paradigme de l'escale. J'y étudierai comment les textes de Conrad, Coetzee et Le Clézio écrivent les lieux traversés par les voyageurs à la fois comme des fantômes exotiques et des huis-clos infernaux. Dans les toponymes inscrits sur la carte, balises fuyantes de l'Empire et du voyage, réceptacles des rêves du voyageur, se disent à la fois la pratique éphémère du lieu et le fantasme infini du nom.

2. Représenter les lieux dans l'espace indianocéanique: le paradigme de l'escale

Ce sont les escales qui m'ont permis de dessiner les trajets des personnages sur les cartes, parce qu'elles fonctionnent comme un nuage de points à relier. Ce sont elles qui donnent les caps provisoires, lors d'une navigation. Ce sont elles enfin, et notamment leurs noms, qui fabriquent l'imaginaire de l'espace — et je n'évoquerai que le Marlow de *Youth* se dirigeant, non vers la ville en elle-même, mais vers le « nom magique » qu'est Bangkok. Les escales semblent donc indispensables à la fabrique de l'océan Indien ; mon hypothèse est que le discours du voyage, articulé au discours impérialiste, fabrique les lieux au sein d'un paradigme de l'escale.

Mais les lieux ne sont pas que des escales traversées par les voyageurs : d'autres personnages y vivent, y travaillent, y déroulent leur propre histoire. Si les textes n'inventent les lieux que comme des escales et n'y inscrivent que le « passage », la pratique éphémère du voyageur,

n’y effacent-ils pas les habitants ? Et si l’escale est la balise de l’Empire et la condition à laquelle les lieux en font partie, à quel prix est-elle inventée ? Autrement, de quel partage naît le lieu comme escale, et quel est son envers ?

Dans un premier temps (2.1), j’étudierai les caractéristiques de ce paradigme et ses effets : l’escale comme lieu rêvé et comme non-lieu. Je partirai de ce « *blessed name* » qu’est — et que reste — Bangkok aux yeux du Marlow de *Youth* pour analyser, notamment dans le fonctionnement des toponymes chez les différents auteurs, l’articulation entre un signifiant « magique », un signifié de l’ordre de la représentation exotique et un référent nécessairement vide ou manquant.

Dans un second temps (2.2), je me pencherai sur l’envers de ce paradigme de l’escale, en me demandant si l’escale est nécessairement un lieu vide, ou plutôt vidé — notamment de ses habitants — et en m’interrogeant sur ce qui semble être un intolérable du discours du voyage. Pourquoi l’escale ne peut-elle être qu’un passage ? L’étude du chronotope de l’escale me permettra de montrer cette dimension invivable, inhabitable de l’escale dans les œuvres. Je me pencherai alors sur le cas spécifique de la ville qui, dans la mesure où elle est peuplée par d’autres, *habitée*, n’est pas seulement une escale et, ce faisant, incarne une limite du voyage, de son récit et du discours du voyage mais aussi de l’Empire.

Le paradigme de l’escale, appareil du discours du voyage, serait donc un partage foucauldien : en même temps qu’il pense le lieu, il fabrique un impensé de ce lieu.²¹⁷ Cet impensé, cet *envers*, dans nos textes on verra que c’est la ville, double spectral de l’escale que l’on devine dans les ruines ou qui jaillit dans l’intersubjectivité — et alors, pour le voyageur comme pour le Garcin de Sartre, « l’enfer, c’est les autres »²¹⁸.

2.1 Qu’importe l’escale, pourvu qu’on ait l’Ailleurs : escales et exotisme

Dans son analyse du voyage des Leblond à Madagascar, Carpanin Marimoutou remarque que ceux-ci voyagent et écrivent dans « l’espace balisé du fantasme colonial »²¹⁹. Ce sont notamment les noms d’escales qui balisent le voyage à travers l’espace indianocéanique. Je prends l’exemple d’un extrait du récit de voyage de Roger Vailland à la Réunion :

Pour les hommes d’équipage, Pointe-des-Galets, l’unique port de la Réunion, c’est le terminus et rien d’autre. [...] À Djibouti, on achète des appareils

²¹⁷ FOUCAULT Michel, *Préface à l’Histoire de la folie*, *op. cit.*

²¹⁸ SARTRE Jean-Paul, *Huis-clos*, Paris, Gallimard, 1947.

²¹⁹ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

photographiques en franchise de douane. À Mombassa et à Dar-Es-Salam, les Anglais habitent des cottages entourés de vrai gazon ; ce sont des gens qui savent vivre. Dans le temps, on faisait escale à Zanzibar [...]. On traîne le long des côtes de Madagascar : Majunga, Nossi-Bé, Diégo-Suarez, Tamatave ; les fonctionnaires blancs vont aux réceptions en short et les nouveaux notables en col empesté et cravate Cardin ; ainsi se fait l'histoire. Cap à l'est, et l'on retrouve le savoir-vivre britannique à l'île Maurice, Park Hotel, vingt-neuf salles de bains [...] (*La Réunion* : 23)

Djibouti, Mombassa, Dar-Es-Salam, Zanzibar, Majunga, Nossi-Bé, Diégo-Suarez, Tamatave, Pointe-des-Galets : autant de noms de villes portuaires qui, sur une carte, tracent la côte est de l'Afrique, puis placent les Mascareignes. Si les points dessinent, sur la carte, les contours d'un espace indianocéanique et d'un itinéraire dans cet espace, les noms font de même sur le plan de l'imaginaire. Les toponymes semblent suffire à ce balisage d'un imaginaire du voyage et de l'Ailleurs : les côtes de Madagascar sont résumées par la liste « Majunga, Nossi-Bé, Diégo-Suarez, Tamatave », mais des villes elles-mêmes, le voyageur ne retient rien sinon la présence de ses semblables, les Blancs. Tout se passe comme si ces villes n'étaient que des escales, et comme si ces escales étaient à la fois nécessaires et suffisantes à l'invention des lieux et de l'espace du voyage.

2.1.1 Noms d'escales et exotisme

Souvent des villes, parfois des îles ou des repères maritimes (golfe d'Aden, détroit de la Sonde...), les noms des escales balisent les voyages. Les escales permettent de tracer le voyage sur la carte, puisque toute ligne suppose un point de départ et un point d'arrivée, et qu'il faut bien identifier ces points, donc leur donner des noms, plus commodes que les coordonnées géographiques.

Mais lorsque le Marlow de *Youth* évoque le « nom béni » qu'est Bangkok, ce toponyme prend une autre dimension que la désignation du *topos* géographique ou cartographique. De même lorsque le Narrateur de *Voyage à Rodrigues* évoque Eurêka, « maison pour [lui] mythique », ou lorsque Jacques parle d'Anna, ils ne parlent pas seulement d'un point géographique, mais d'un lieu investi d'un sens particulier qui, pour le voyageur, semble contenu dans son nom. Le nom d'escale serait alors à la fois un *topos* sur la carte et une *chôra* pour le voyageur. À partir de la philosophie grecque, le géographe Augustin Berque distingue le *topos* aristotélien de la *chôra* platonicienne. Le *topos* aristotélien n'est pas la « forme » d'une chose, ni un « intervalle » entre deux choses, ni la « matière » d'une chose ; il se trouve à la limite

immédiate de la chose dont il est le lieu, et il est immobile. La *chôra* platonicienne, à l'inverse, est une figure nourricière presque maternelle, qui entoure et nourrit le lieu (*topos*) et lui donne sens : Berque choisit parfois de traduire *chôra* par « milieu », dans le sens de ce qui est autour et non au centre. Il précise que la distinction entre *topos* et *chôra* n'est pas exactement la même qu'entre espace et lieu :

Mais alors, ne s'agirait-il pas du rapport entre lieu et espace ? En un sens, oui ; mais cela uniquement dans le concret, non dans l'abstrait. La *chôra* n'est en aucune manière l'espace absolu — homogène, isotrope et infini — du paradigme moderne-classique (celui de Newton), c'est-à-dire une pure abstraction, dans quoi se définiraient, selon leurs seules coordonnées cartésiennes, des lieux géométriques également abstraits. La *chôra*, elle, est un « milieu » concret. Comme par exemple la mer, ou comme la campagne.²²⁰

Chez Le Clézio, la récurrence des toponymes mauriciens (Mahébourg, Quatre-Bornes, Flic en Flac...) et plus généralement indianocéaniques (Saint-Brandon, Mahé, Rodrigues...), topographie l'espace romanesque mais surtout signifie un espace matriciel dans lequel le voyageur se situe et qui nourrit ses représentations. Les toponymes mauriciens fonctionnent en fait comme des *chôra* : ce sont des milieux où se développent à la fois l'imaginaire des lieux des voyageurs et l'imaginaire des lieux du texte — des milieux où sont fabriqués les lieux.

Sur le plan du texte, le signifiant est donc un milieu en lui-même : chez Le Clézio, il y a une poésie du toponyme qui invente l'océan Indien et l'île Maurice. Mais qu'est-ce qui est signifié par les signifiants que sont *Saint-Brandon*, *Zanzibar*, *île Frégate*, *Hyderabad*, ou *Aladabra* ? Parmi tous les noms de lieux qui peuplent *La Quarantaine* et *Voyage à Rodrigues*, il en est beaucoup où ni les personnages ni les narrateurs ne mettront les pieds, et ceux-ci en font partie. Il faut ajouter que le lecteur occidental qui n'a jamais fréquenté assidûment l'océan Indien a peu de chance de les connaître, encore moins de les situer — et que l'édition ne s'accompagne d'aucune carte pour y remédier. C'est donc que, ni dans la diégèse ni dans le cadre de la réception, le *topos* qu'est le nom ne fait sens : l'île de Saint-Brandon pourrait se trouver quatre mille kilomètres à l'est, cela ne changerait rien. Le nom fait sens en tant que *chôra* et renvoie ici à un signifié qui n'est pas une expérience du lieu, ni pour les personnages ni pour le lecteur, et probablement pas non plus pour l'auteur.

²²⁰ Voir BERQUE Augustin, « Logique des lieux de l'écoumène », *op. cit.*

Pourtant, ces noms inspirent la rêverie. Sans être déjà connus, ils signifient déjà un océan Indien pré-pensé par l'exotisme. Dans ce cas présent et pour le moment²²¹, ma définition de l'exotisme sera celle d'une réification de l'étranger de manière à « le reconnaître comme guignol ou le désamorcer comme pur reflet de l'Occident », l'essentiel étant « de lui ôter son histoire », pour citer Roland Barthes.²²² Cette définition se préoccupe de ce qu'est l'exotisme sur le plan du discours ; c'est pour cela que je la retiens ici, contrairement à celle de Jean-Marc Moura par exemple, qui s'applique surtout au champ de la littérature.²²³ Sur le plan du discours, l'exotisme a une fonction paradigmatique, systématique : il pré-pense, pré-ordonne, pré-dit l'altérité et, pour ce faire, lui « ôte son histoire ». Écrit ou dit au sein du paradigme exotique, le nom de lieu est donc à la fois rempli de l'imaginaire des voyageurs et vidé de sa spécificité propre, de son histoire — on pourrait dire, vidé de ce qui en fait un lieu anthropologique²²⁴, et c'est ce qui nous amènera tout à l'heure à mettre en rapport l'escale et le non-lieu. L'escale est le lieu tel qu'il est pré-pensé, pré-dit et pré-pratiqué depuis l'ailleurs et pour l'étranger ou le voyageur qui ne fait qu'y passer.

Quoique la ville lui fût inconnue, le nom de *Bangkok* est en fait déjà saturé de signifié pour le jeune Marlow de *Youth* qui y projette ses désirs et ses rêves ; de même pour *Eurêka* et *Anna*, noms-réceptacles des rêves de Léon et du Narrateur. Dans les trois cas, le narrateur s'est lui-même rendu dans les lieux ; au moins chez Le Clézio, qu'il s'agisse de fiction ou non, il n'y a pas trouvé ce que disait le nom. Entre le signifié saturé d'exotisme et le référent réel s'installe un tel écart qu'il est difficile de concevoir que le nom dise les deux en même temps : *Anna*, tel qu'il est dit dans *La Quarantaine* par Léon, signifie alors un lieu rêvé dont le référent réel est manquant.

On trouve dans *Lord Jim* un grand nombre de toponymes indianocéaniques : Perim, Aden, Bangkok, Samarang, Hong-Kong, Batavia, pour n'en citer que quelques-uns. Jim a fait escale dans certaines de ces villes, Marlow dans d'autres ; parfois, leurs escales n'ont été que d'indifférents « ports d'Orient ». Par cette formule, le narrateur qu'est Marlow remplace le signifiant du toponyme par un syntagme désignant la fonction du lieu pour le voyageur (le port) et son cadre spatial (l'Orient), qui est en fait surtout un cadre de pensée, pour

²²¹ J'y reviens chapitre II.2.1

²²² BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 165.

²²³ Jean-Marc Moura définit l'exotisme comme « la totalité de la dette contractée par l'Europe littéraire à l'égard des autres cultures ». Voir MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 10.

²²⁴ AUGÉ Marc, *Non-lieux, op. cit.*, p. 100- 101.

paraphraser Edward Said²²⁵ : le port d'Orient n'est plus du tout un *topos*, seulement une *chôra*. D'après les travaux de Said sur l'orientalisme, on peut dire que l'Orient est le nom d'une immense *chôra* qui n'est plus un lieu (*topos*) mais seulement une somme de récits sur les lieux — un milieu littéraire — à la fois répétitive et autoréférentielle.²²⁶

Faut-il alors dire que, à l'image de ce syntagme du « port d'Orient », les toponymes ne signifient qu'une fonction du voyage au sein de la *chôra* des voyageurs ?

2.1.2 Noms d'escales et non-lieux

Nécessité cartographique et littéraire, le toponyme porte pourtant en son sein « cette érosion ou non-lieu qu'y creuse la loi de l'autre », dit Michel de Certeau, glosé par Marc Augé : « Les noms propres, nous dit [Certeau], imposent au lieu « une injonction venue de l'autre (une histoire) ... ». Et il est vrai que celui qui, traçant un itinéraire, en énonce les noms n'en connaît pas nécessairement grand-chose. »²²⁷ On retrouve l'exotisme discursif de Barthes dans cette « injonction venue de l'autre », « [cette] histoire » imposée au lieu par le nom, que souligne Certeau. Le nom fait du lieu une escale en lui imposant une histoire venue du voyage qui est aussi une « érosion » : pour lui imposer sa propre histoire, le voyageur doit d'abord vider le lieu de son histoire — ou du moins l'occulter.

Dans le prologue de *Non-lieux*, Augé prend l'exemple du personnage fictif de Pierre Dupont prenant l'avion : « il a feuilleté le magazine de la compagnie et imaginé d'un doigt appliqué l'itinéraire possible du voyage : Héraklion, Larnaca, Beyrouth, Daran, Doubaï, Bombay, Bangkok — plus de neuf mille kilomètres en un clin d'œil et quelques noms qui faisaient parler d'eux de temps à autre dans l'actualité »²²⁸. La fonction des toponymes n'est paradoxalement même plus référentielle, ou du moins les toponymes ne font pas tant référence à un point géographique précis qu'à un imaginaire géographique collectif. La subordonnée « qui faisaient parler d'eux de temps à autre dans l'actualité » ajoute aux noms l'horizon d'une réception communautaire : pour un Pierre Dupont et ses semblables, Beyrouth, Daran et Bombay sont les noms d'une seule et même *chôra* exotique qui est le milieu de son voyage : à la fois son milieu géographique et son cadre de pensée et d'imagination.

²²⁵ SAID Edward, *L'Orientalisme*, *op. cit.*

²²⁶ DAUNAS Isabelle, « Introduction : Récit de voyage et création », *L'Art de la mesure, ou l'Invention de l'espace dans les récits d'Orient (xix^e siècle)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2018, p. 15- 45.

²²⁷ AUGÉ Marc, *Non-lieux*, *op. cit.* p. 108-109

²²⁸ *Ibid.* p. 9

Le nom d'escale serait donc le nom, non d'un *topos*, mais d'une *chôra* exotique, c'est-à-dire d'un milieu (ou d'une matrice) poétique et discursif au sein duquel sont fabriqués les lieux comme des avatars de l'Ailleurs pour les voyageurs. Mais sont-ce encore des lieux, ces endroits que traversent les voyageurs sans y voir autre chose que les escales d'un seul exotisme ? Peut-on parler de non-lieux ? Rappelons d'abord que Michel de Certeau et Marc Augé n'appellent pas « non-lieu » la même chose. Chez De Certeau, il s'agit d'une « érosion » creusée entre le lieu pratiqué et sa représentation, dès lors que le toponyme lui impose « la loi de l'autre ». ²²⁹ Augé quant à lui parle de « non-lieu » comme inverse du lieu anthropologique qui peut se définir comme « identitaire, relationnel et historique » ; pour lui, le non-lieu est lié à la « surmodernité ». ²³⁰ J'examine les deux conceptions, mais c'est surtout celle d'Augé qui m'intéresse.

Les noms d'escales « créent du non-lieu dans les lieux : ils les muent en passages » ²³¹, pour paraphraser Michel de Certeau. Pour lui, c'est la pratique des lieux qui est celle du voyageur (et qu'Augé oppose à la pratique *du* lieu) qui pose problème : une pratique du « passage » c'est-à-dire à la fois une temporalité brève et une nécessité de mouvement. Être de passage, c'est à la fois devoir poser le pied dans le lieu et devoir en partir bientôt ; le lieu ne compte alors plus tant pour lui-même qu'en tant que part d'un trajet plus vaste, d'un ensemble d'autres lieux, d'un itinéraire — et devient ainsi une escale. Mais le nom appartient au domaine du langage et donc du discours, et c'est bien l'usage des toponymes dans le discours du voyage qui fait de l'escale une *chôra* exotique. On l'a vu, cette *chôra* exotique est non plus un lieu (*topos*) mais une matrice de représentation exotique des lieux — mais est-elle un non-lieu ? Peut-on dire que le discours du voyage est « créateur d'itinéraires, c'est-à-dire de mots et de non-lieux » — de noms d'escales et de non-lieux ? ²³²

Pour Marc Augé, les non-lieux de la surmodernité sont « des lieux de la solitude et de la similitude, qui se sont substitués à l'identité et à la relation, des lieux qui ne font plus sens autrement que par les commentaires, les messages, les injonctions qu'ils produisent à l'égard de leurs utilisateurs » ²³³ — on pourrait parler de méta-lieux, matrice discursive des lieux dont les lieux (*topos*) eux-mêmes sont absents. Les non-lieux sont donc des formes de *chôra* discursive dans lesquelles on pourrait reconnaître l'Orient des orientalistes étudié par Said ou

²²⁹ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 159.

²³⁰ AUGÉ Marc, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 100- 101 et 108- 109.

²³¹ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, *op. cit.* p. 156

²³² AUGÉ Marc, *Non-lieux*, *op. cit.* p. 109

²³³ *Ibid.*, p. 99.

le lieu colonial « toujours discoursu et jamais parcouru », selon la formule de Carpanin Marimoutou.²³⁴ Les escales sont en ce sens des lieux discursifs bien plus que des lieux anthropologiques — reste à savoir si la *chôra* discursive de l'escale n'est pas elle-même un objet anthropologique.

2.1.3 Le nom d'escale comme objet anthropologique

Faut-il dire que l'océan Indien que balisent les toponymes dans les textes est un non-lieu ? Que la *chôra* mauricienne de Le Clézio, la *chôra* indianocéanique de Conrad, sont des non-lieux ? Même lorsque les voyageurs posent le pied là où ils font escale, leur expérience est-elle seulement discursive ? Pour Augé, même quand il y a expérience vécue du lieu par le voyageur (et pas seulement de son nom trouvé sur un magazine ou pointé du doigt sur une carte), cette expérience est biaisée :

Il faut encore ajouter qu'il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. [...] Bien des dépliants touristiques suggèrent un tel détour, un tel retour du regard en proposant par avance à l'amateur de voyages l'image de visages curieux ou contemplatifs, solitaires ou rassemblés, qui scrutent l'infini de l'océan, la chaîne circulaire de montagnes enneigées ou la ligne de fuite d'un horizon urbain hérissé de gratte-ciels : son image en somme, son image anticipée, qui ne parle que de lui mais qui porte un autre nom (Tahiti, l'Alpe d'Huez, New York). L'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu.²³⁵

Détracteur du *selfie* avant l'heure, Augé remarque que dans le discours des brochures touristiques le lieu en tant que tel disparaît au profit d'une mise en scène du regard du voyageur sur ce lieu. Mais n'est-ce pas là la condamnation latente de tout espace dit, regardé, pratiqué ?

Le nom, dit Paul Siblot, « dit en fait la seule chose qu'il puisse dire : la chose ou l'être tels que nous les voyons et que nous les concevons, « pour nous ». À défaut de désigner en lui-même l'être nommé, il désigne notre rapport à lui. Ou plus exactement nos rapports à lui ».²³⁶

Le toponyme, dès l'instant où il est dit par un énonciateur, dit (et ne dit que) une pratique du

²³⁴ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

²³⁵ AUGÉ Marc, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 102.

²³⁶ SIBLOT Paul, « Appeler les choses par leur nom. Problématique du nom, de la nomination et des renominations », *op. cit.*

lieu²³⁷ : ainsi, dans *Youth*, le nom de Bangkok sous-tend l'ensemble du voyage de Marlow. Il incarne un lieu imaginaire (pour le voyageur) dont la ville de Bangkok en tant que telle est bien absente (c'est « l'érosion » que condamne De Certeau), mais cependant un lieu par rapport auquel Marlow se positionne et dont l'importance imaginaire s'accroît au fur et à mesure que le lieu réel recule à cause des délais imposés au voyage. Bangkok n'est pas (encore²³⁸) un lieu anthropologique, c'est à la fois un « nom béni » et rien d'autre qu'un nom — mais ce nom est bien une forme de pratique du lieu. Pour Augé, ce que l'énoncé toponymique produit en retour n'est pas un lieu (anthropologique) mais une image, qui plus est une image de soi (de Marlow lui-même) « où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens »²³⁹. Pourtant, associée aux autres toponymes qui parsèment *Lord Jim* — Aden, Singapour, Hong-Kong, Bangkok, Batavia, Samarang, villes tout au plus évoquées, jamais décrites ni situées — c'est une certaine image de l'espace indianocéanique qui se tisse de ces noms vidés de leurs lieux, un certain imaginaire dans lequel peut se déployer le roman. Au lieu géographique se substitue alors un lieu discursif : si dans le nom d'escale brille l'absence du *topos*, ce nom fait sens au sein d'un réseau de toponymes qui forme une matrice poétique et discursive indianocéanique — une *chôra*. En se mettant du côté de Foucault, on pourrait parler de cet imaginaire toponymique comme d'une formation discursive, « système de dispersion » d'énoncés au sein duquel est inventé l'océan Indien.²⁴⁰

Pour le dire autrement, les noms d'escale chez Conrad, en occultant dans les lieux la présence des habitants et des pratiques que ces habitants ont du lieu (ce sera l'objet de la partie suivante), ne fabriquent pas des non-lieux anthropologiques. Les toponymes « saturent »²⁴¹ les escales d'un imaginaire exotique et d'un sens par rapport au voyage et pour le voyageur. Aden, Singapour, Hong-Kong, Bangkok, Batavia, Samarang, ne sont pas des non-lieux où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, mais des lieux qui font sens

²³⁷ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 173.

²³⁸ Il est possible que l'œuvre entière de Conrad construise *in fine*, par récurrence, un lieu anthropologique dont le nom serait Bangkok. Mais ce serait trop s'éloigner de mon sujet que de s'y attarder ici.

²³⁹ AUGÉ Marc, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 111

²⁴⁰ Je cite la définition que donne Foucault de la formation discursive au début de *L'Archéologie du savoir* : « Dans le cas où on pourrait décrire, entre un certain nombre d'énoncés, un pareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu'on a affaire à une *formation discursive*, – évitant ainsi des mots trop lourds de conditions et de conséquences, inadéquats d'ailleurs pour désigner une pareille dispersion, comme « science » ou « idéologie », ou « théorie » ou « domaine d'objectivité ». » FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 53. La notion reste difficile à appréhender et appelle la lecture du plus tardif *Ordre du discours* ; à ce sujet, voir MAINGUENEAU, Dominique, « La Pertinence de la notion de formation discursive dans l'analyse du discours », *Langage et société*, vol. 135, n° 1, 2011, p. 87-99.

²⁴¹ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

au sein de l'Empire. Ces « noms magiques » sont magiques parce qu'ils parviennent à signifier l'Empire et à créer, ailleurs, un lieu dont le sens anthropologique lui est donné par le discours impérialiste. La *chôra* impérialiste est bien un lieu anthropologique.

La production d'un imaginaire anthropologique des lieux est un peu différente chez Le Clézio. Bruno Thibault remarque, dans son analyse de *Le Livre des fuites*, un des premiers récits de voyage fictifs de Le Clézio (1969), un « refus du pittoresque » traduit par l'absence de descriptions des villes visitées. Les toponymes y deviennent des « signifiants vides », et la localisation, l'histoire et la culture des différentes villes — en un mot, leur anthropologie — sont évacuées du récit.²⁴² Selon Thibault, ce procédé postmoderne dénonce l'exotisme du récit de voyage traditionnel en enfermant les lieux dans la perspective d'un voyageur toujours de passage qui fait d'eux des lignes de fuite. Mais les toponymes de *La Quarantaine* ne sont pas que des « signifiants vides ». Aden, Zanzibar, Cawnpore, Bhowanipore, Allahabad, Bénarès, Jangpur, Bhagalpur, Mourshedabad, English Bazar, Calcutta, Curepipe, Floréal, Quatre-Bornes, Port-Louis, Médine, Mahébourg inventent un paysage textuel, une cartographie imaginée de l'océan Indien comme lieu des récits, des relations, des histoires des personnages. Ces noms fabriquent une continuité entre l'Inde et l'île Maurice, entre l'île Maurice et l'Afrique, créant un réseau de sens. Cet imaginaire des lieux ne procède pourtant d'aucune expérience réelle du narrateur au sein même de la fiction : ce n'est pas lui qui a été dans ces villes d'Inde et de Maurice, mais des personnages qu'il invente, qu'il reconstitue de mémoire en mémoire : son grand-père, son grand-oncle, son arrière-grand-tante.... Certes les noms de villes ont surtout une fonction poétique : « Elle parle des villes aux noms si beaux, Allahabad, Bénarès, Calcutta » (LQ : 182). Mais ils construisent aussi le paysage romanesque dans lequel se tissent les histoires des personnages, intimement liées à celles des lieux. Il faut d'ailleurs noter à cet égard que Le Clézio a choisi de ne pas utiliser l'orthographe francisée pour les toponymes indiens, rattachant ainsi les noms des villes au sociolecte des engagés indiens, à leur voix, à leur identité et à leur histoire. Les escales dans *La Quarantaine* ne sont pas que des « passages » et ne font pas que baliser un itinéraire ; ce qu'elles balisent, ce sont avant tout des identités. Le nom de la ville en fait bien ici un « lieu anthropologique », fût-il imaginaire.

²⁴² THIBAUT Bruno, « Le Livre des fuites de J. M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne », *The French Review*, vol. 65, n° 3, 1992, p. 425 - 434.

Les escales ne sont donc pas des non-lieux ; mais ce sont des lieux que les textes fabriquent *pour les voyageurs*. On a vu que l'escale est inventée par le discours du voyage comme un lieu (*chôra*) exotique, où l'histoire du voyageur remplace celle du lieu habité ; jusqu'ici, on ne s'est pas penché sur ce dont l'escale n'est pas le nom, c'est-à-dire l'habitat. Pourquoi parler d'escales et pas de villes ? On pourrait dire que les escales sont des « villes exotiques », ce qui pour moi serait une oxymore qui soulignerait le paradoxe au sein des lieux que j'étudie ici : la ville est vivante, habitée, parcourue, elle a une histoire et s'y croisent des histoires ; l'objet exotique est soumis au discours où à l'injonction venue d'ailleurs, il est réifié, on lui a ôté son histoire. La ville ne pourrait donc pas être exotique — d'où mon utilisation, jusqu'ici, du terme d'escale et mon interrogation, qui va suivre, du rapport entre l'escale et la ville.

L'escale, c'est le nom du lieu tel qu'il est inventé par le discours du voyage, depuis la pratique du voyageur. L'escale est une *chôra*, un cadre de pensée, un paradigme exotique pour penser, écrire et pratiquer le lieu comme un Ailleurs et comme une région de l'Empire. Le paradigme de l'escale est donc un outil du discours du voyage et du discours impérialiste, qui rend possible le voyage en balisant l'espace du voyageur ; mais ce discours se pose ses propres limites : celles de l'espace de l'autre, de l'habitant. L'escale ne peut pas être habitée, ou seulement par des « voyageurs » sans histoire, autres avatars de l'exotisme. Lorsque le discours du voyage fabrique des lieux voyageurs, des lieux *pour le voyageur*, il fabrique donc aussi leur envers, des lieux habités ; la ville devient alors le double spectral de l'escale.

2.2. L'escale et son double

La ville n'est pas l'espace de prédilection du voyage. Si l'espace urbain n'est pas totalement délaissé par le récit de voyage, il n'y entre cependant que de manière paradoxale, car il est à la fois trop familier (donc indigne d'un voyage qui cherche l'Ailleurs) et trop hostile. Pour premier exemple, le célèbre roman *René Leys* (1922), de Victor Segalen, se déroule entièrement à Pékin, mais du même coup la réception le catégorise plus comme un roman policier qu'un roman de voyage, comme si l'énigme de l'ailleurs, quand elle se dit à huis-clos, ne relevait plus de la littérature viatique. Un deuxième exemple : les *Journaux de voyage* (1978) d'Albert Camus sont aussi en partie consacrés à la ville de New York où, dit l'auteur, « c'est les jambes flageolantes que je reçois le premier coup de New York. Au premier regard, hideuse ville inhumaine. Mais je sais qu'on change d'avis »²⁴³. Violence, laideur, inhumanité de la ville : pourquoi cette dimension infernale lorsqu'elle est dite du point de vue du

²⁴³ CAMUS Albert, *Journaux de voyage*, Paris, Gallimard, 2013, p. 25.

voyageur ? La ville est souvent le lieu de vie habituel du voyageur occidental ; et pourtant, les villes d'ailleurs lui semblent insupportables. Est-ce parce que le vingtième siècle bourgeois a souvent fait du voyage une fuite hors de la société par refus du fonctionnement de celle-ci, et que la ville lui rappellerait ? Le bien connu « Familles, je vous hais » d'André Gide dans l'espèce de carnet de voyage qu'est *Les Nourritures terrestres* marque bien lui aussi un refus de la société : la famille est en effet une des premières structures du collectif.²⁴⁴ Mais ce refus de la société de laquelle il tente de s'échapper, ce refus de la politique fait bien du voyage, paradoxalement, un geste politique. L'escale, en confrontant le marginal au collectif de la *polis*, ramène le voyageur à ce geste et met l'écriture du voyage face à son discours qui est nécessairement politique. Comment le voyageur se place-t-il par rapport aux habitants de la ville ? Comment se définit-il par rapport à eux ? Qui est cet autre que la ville met face à lui ?

L'hypothèse que j'examinerai ici est que le discours du voyage, en faisant des lieux des escales, en évacue l'autre et son histoire, ou plutôt qu'il les spectralise. Il serait impératif pour le voyageur visitant l'escale de *passer à côté* de la ville habitée²⁴⁵ — c'est la condition de possibilité de l'escale exotique — et cette ville habitée, que le voyageur doit nécessairement *ne pas voir* en tant que telle, devient alors le double spectral de l'escale. Ainsi, le discours du voyage produit en même temps l'escale et son double, le fantasme exotique et son envers : on essaiera donc dans cette partie de lire la ville comme une limite du récit, du voyage et du discours du voyage, dans la mesure où dans la ville se dit une autre histoire du lieu que celle de l'Empire, du voyage et du voyageur.

Il s'agit donc de penser la ville comme l'envers de l'escale, c'est-à-dire à la fois ce que le discours viatique ne dit pas du lieu quand il en fait une escale et ce qui le menace. Je commencerai par constater qu'envisager la ville en tant qu'escale fait bien d'elle une marge à la fois du voyage et du récit (2.2.1), avant d'interroger les raisons de cet antagonisme entre ville et voyage. L'hypothèse la plus évidente est celle d'un monde urbain clos opposé au mouvement du voyage (2.2.2). Mais je proposerai une deuxième hypothèse, celle d'un monde urbain comme monde *de l'autre*, ailleurs intersubjectif intolérable car il met le discours du voyage face à ses propres limites (2.2.3). La phénoménologie et le chronotope de l'escale seraient alors des tentatives pour le voyageur et pour le récit de « passer à côté » de cette inquiétante étrangeté dont regorge la ville. Dans les trois cas, il s'agit d'envisager la ville comme un espace-limite, que ce soit du récit, du voyage ou du discours viatique.

²⁴⁴ MASSON Pierre, « Politique du voyage chez André Gide », *Littératures*, vol. 11, n° 1, 1984, p. 81 - 95.

²⁴⁵ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

2.2.1 Le chronotope de l'escale : un espace-limite du récit

Au début de la nouvelle *Youth*, le capitaine Marlow laisse entendre à son auditoire qu'il va leur conter une aventure en mer, celle de son premier voyage en Orient en tant que second de la *Judea*. Et pourtant, la moitié de son récit se déroule autour de l'Angleterre, dans la Tamise, la mer du Nord puis la Manche, pour qu'au final la *Judea* passe plus de six mois au port de Falmouth, dont les officiers du navire deviennent habitants malgré eux. De la ville même, Marlow ne dit presque rien, sinon qu'ils en sont la risée :

We became citizens of Falmouth. Every shopkeeper knew us. At the barber's or tobacconist's they asked familiarly, 'Do you think you will ever get to Bangkok?' Meantime the owner, the underwriters, and the charterers squabbled amongst themselves in London, and our pay went on... (Youth)²⁴⁶

On le lit bien ici, ce qui caractérise d'abord Falmouth, c'est qu'elle n'est ni Bangkok, ni Londres : ni le port de destination, ni le port d'attache. D'autant plus que, étant plus haut à l'embouchure de la rivière et donc à l'écart de l'océan, Falmouth ne peut prétendre qu'au titre d'« arrière-port » : « *it seemed that, as if bewitched, we would have to live for ever and ever in that inner harbour, a derision and a by-word to generations of long-shore loafers and dishonest boatmen* » (*Youth*)²⁴⁷.

Non seulement l'équipage de la *Judea* est marginalisé, « risée » de la ville, mais le narrateur se marginalise lui-même, comme s'il ne voulait rien avoir de commun avec ces hommes de l'arrière-port « désœuvrés » et « malhonnêtes » : eux n'auront pas le privilège d'être « *one of us* ». L'espace de la ville d'escale s'extrait semble-t-il du monde, « *bewitched* », et le narrateur se voit déjà devenir une « fable », que souligne dans le texte original l'expression typique des contes « *for ever and ever* » : l'escale est le lieu d'une déréalisation. Marlow quitte d'ailleurs brièvement Falmouth le temps d'une permission pour retourner à Londres — profiter des joies de la Ville, la vraie. La ville portuaire se présente comme un entre-deux-mondes, pas totalement en mer, quoique le navire soit à l'eau, mais déjà plus vraiment terre, habitat, maison. C'est de la même manière qu'à la fin du voyage, le « petit port de cabotage »

²⁴⁶ « Nous devînmes des citoyens de Falmouth. Tous les commerçants nous connaissaient. Chez le coiffeur ou le buraliste, on nous demandait familièrement : « Pensez-vous que vous arriverez jamais à Bangkok ? » Pendant ce l'armateur, les assureurs et les affréteurs se chamaillaient à Londres, et notre solde tombait toujours... » (*Youth* : 39)

²⁴⁷ « Il me semblait que, comme sous l'effet d'un charme, il nous faudrait vivre à jamais dans cet arrière-port, devenus la fable et la risée de générations de débardeurs désœuvrés et de bateliers malhonnêtes » (*Youth* : 39)

dont on ne saura jamais le nom, mais qui pour Marlow incarne l'Orient (« *for me all the East is contained in that vision of my youth* » (*Youth*)²⁴⁸) se confond avec la mer :

*I see it now — the wide sweep of the bay, the glittering sands, the wealth of green infinite and varied, the sea blue like the sea of a dream, the crowd of attentive faces, the blaze of vivid colour — the water reflecting it all. (Youth)*²⁴⁹

Ce qui appartient à la terre et à la mer se confond dans l'impressionnisme de la « scène », les bleus et les verts mêlant l'océan et la jungle, la plage qui « miroite » comme de l'eau, le tout qui se reflète dans la mer. L'eau contamine la ville d'escale ; le récit de Marlow, nous dit le narrateur de la nouvelle, « *could have occurred nowhere but in England, where men and sea interpenetrate, so to speak* » (*Youth*)²⁵⁰. Le lieu où s'énonce le récit de voyage relève dès lors de ce qu'on pourrait appeler un chronotope de l'escale : le temps d'un passage, d'une réunion entre amis — d'une escale sur les trajets individuels de chacun —, la ville prend une dimension maritime, devient un entre-deux mondes. Le chronotope de l'escale a ceci de commun avec celui du seuil, tel que le définit Bakhtine,²⁵¹ que sa temporalité est celle de l'instant figé, instant du passage d'un lieu à l'autre (l'océan ou la route à la ville), d'un état à l'autre (du mouvement à l'immobilité), d'un monde à l'autre (du monde infini du voyage au monde clos et fini de la ville). On le voit dans *Youth*, l'escale est vécue dans un mélange de nostalgie de son « port d'attache » et de désir de sa destination rêvée. Du même coup, le voyageur s'y marginalise, se confine à certaines pratiques de la ville, et s'interdit d'y habiter. Car le chronotope de l'escale semble bien inhabitable : dans *Lord Jim*, la conscience préalable de n'être que de passage pousse toujours déjà Jim dehors, le jette dans une perpétuelle fuite en avant de ville en ville.

Dans *La Quarantaine*, la ville de destination, Port-Louis, rejette les voyageurs à ses marges : tandis que les engagés sont transférés dans les plantations, les immigrants soupçonnés de contamination sont tenus à l'écart de la ville et de l'île, dans l'île Plate. Au départ tous réunis dans le camp coolie de Palissades, certains sont ensuite rejetés vers les quartiers des parias, tandis que les Européens s'exilent vers les baraquements de la Quarantaine, et que de la

²⁴⁸ « Pour moi tout l'Orient tient dans cette vision de ma jeunesse » (*Youth* : 87)

²⁴⁹ « Je revois la scène, en ce moment — l'ample courbe de la baie, la plage miroitante, la richesse infinie et variée des verts, la mer bleue comme une mer de rêve, la foule de visages attentifs, le flamboiement de couleurs vives — l'eau qui reflétait tout cela » (*Youth* : 86)

²⁵⁰ « n'eût pu se produire nulle part ailleurs, qu'en Angleterre, où les hommes et la mer s'interpénètrent, pour ainsi dire » (*Youth* : 15).

²⁵¹ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 390

Quarantaine elle-même on rejette les malades vers l'îlot Gabriel. Cette marginalisation systématique dessine un espace urbain à la fois immense et très découpé, comme pyramidal, dans lequel le port d'accueil annexe des territoires marginaux (l'île Plate, l'îlot Gabriel) pour y rejeter ceux qui n'ont pas gagné le droit d'y habiter. « La ville de Palissades les a rejetées », dit Léon, parlant des femmes parias (LQ : 348) : personnifiée, la ville organise et systématise le rejet, et l'urbanisme — même celui, précaire, d'un camp — l'entérine.

Peut-être ce chronotope de l'escale qui fait de la ville un espace transitoire, un espace de passage dont le voyageur reste à la marge, est-il la seule manière qu'a l'écriture du voyage de dire la ville. Il faudrait alors imaginer la ville comme dans l'analyse que fait Rachel Bouvet de *René Leys* : l'espace urbain y est structuré en cercles concentriques.²⁵² Apparenté au chronotope du seuil, celui de l'escale maintient le voyageur au seuil de la ville, dans le cercle le plus large et le plus éloigné de son centre mystérieux, figuré par la Cité Interdite dans le Pékin de *René Leys*. Le chronotope de l'escale dessine un espace-temps liminaire grâce auquel le voyageur peut-être « de passage » dans la ville et, finalement, ne pas s'y mêler : il fait de la ville un espace-limite du récit. En un sens, le chronotope de l'escale permet au voyageur de passer en ville et au récit de son voyage de « passer à côté » de la ville. Mais pourquoi cette répulsion mutuelle entre la ville et le voyage ? Ma première hypothèse est que la ville, monde clos, s'oppose au mouvement qui est l'essence même du voyage ; ce serait alors la ville qui rejeterait le voyageur à ses marges, ne pouvant tolérer sa présence inquiète et étrangère.

2.2.2 Le monde clos de la ville : un espace-limite du voyage

2.2.2.1 Seuils de la ville

Quand il s'interroge sur l'espace de la ville, dans *Espèces d'espaces*, à travers l'exemple de Paris, George Perec s'attarde un moment sur les limites de la cité :

Se souvenir qu'un boulevard était à l'origine une promenade plantée d'arbres qui fait le tour d'une ville et qui occupe ordinairement l'espace où étaient d'anciens remparts.

Se souvenir, au fait que c'était fortifié...²⁵³

²⁵² BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique: lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 122- 136.

²⁵³ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974., p.84

D'abord bordée de douves, de remparts et de fortifications, entourée de boulevards et de périphériques, la ville de Paris se présente comme une succession de cercles concentriques incarnant chacun les frontières successives de l'espace urbain (on se souvient de la dialectique entre la Cité, l'Université et la Ville dans *Notre-Dame de Paris*) similaire au Pékin de *René Leys*. Les infrastructures urbaines semblent se développer et se définir dans leur différenciation avec ce qui n'est pas la ville — la banlieue, la campagne, le veld. Dans *Life and Times of Michael K*, la ville du Cap se présente bien d'emblée comme un monde clos, dont il faut un permis pour sortir. C'est peut-être cette clôture inhérente à la ville qui explique la prolifération, à sa frontière, d'espaces de « transit » qui ne sont ni vraiment hors de la ville, ni vraiment dedans non plus et qui dès lors ne sont pas vraiment des « lieux » au sens anthropologique dans lequel ils confèreraient à leurs occupants une identité²⁵⁴ : le camp de quarantaine chez Le Clézio, les camps de réinsertion chez Coetzee, les gares, les ports, les hôpitaux même. Autant de lieux liminaires marqués par ce que Bakhtine définit comme le « chronotope du seuil » dans lequel le temps reste figé à l'instant de la crise²⁵⁵ et piétine dans l'espace du seuil, comme le fait K aux alentours de l'hôpital de Stellenbosch où sa mère est morte :

*Though he had no more business there, he found it hard to tear himself from the hospital. [...] It appeared that he had to stay in Stellenbosch for a certain length of time. There was no way of shortening the time. He stumbled through the days, losing his way often. (MK : 33-34)*²⁵⁶.

Claude Cavallero étudie quant à lui l'espace de l'estuaire du fleuve chez Le Clézio comme espace liminaire péri-urbain, et l'estuaire de l'Hughli où Ananta et Giribala attendent leur départ pour Maurice constitue bien aussi en ce sens un seuil de la ville.²⁵⁷

La clôture de la ville est donc paradoxale : en même temps elle renforce les frontières qui délimitent l'espace de l'*intra-muros*, en même temps elle crée par ce geste des annexes involontaires, des espaces de transit pour ceux qui sont au seuil de la ville. Les camps en sont l'exemple le plus flagrant dans les œuvres étudiées. Dans *La Quarantaine*, les passagers de l'*Ava* auxquels on refuse l'entrée à Port-Louis sont parqués dans le « camp coolie » de l'île

²⁵⁴ AUGÉ Marc, *Non-lieux*, *op. cit.* p. 100

²⁵⁵ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 390

²⁵⁶ « Bien qu'il n'eût plus rien à y faire, il eut du mal à s'arracher à l'hôpital. [...] Il semblait qu'il dût passer un certain temps à Stellenbosch. Il était impossible d'abrèger ce temps » (MK : 48-49).

²⁵⁷ CAVALLERO Claude, *J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman, sous la direction de Francine Dugast*, Université Rennes 2, Haute Bretagne, 1992., p. 46-47.

Plate, située à trente-six kilomètres du port : comme si d'un coup, la ville étendait ses tentacules par-delà le lagon. Dans *Life and Times of Michael K*, c'est ceux dont on ne veut plus dans la ville de Prince Albert que l'on envoie au camp de Jakkalsdrif, à cinq kilomètres de la ville, dans le veld. Les camps fleurissent ainsi hors des murs de la ville comme autant de seuils pour ne pas y entrer : des camps d'immigrants, de réinsertion, de détention, de mise en quarantaine — ou en sortir : le camp de Bhowanipore, dans *La Quarantaine*, où des centaines d'engagés indiens attendent leur départ vers Maurice. K sort de Prince Albert par le camp de Jakkalsdrif et rentre au Cap par le camp de Kenilworth, et le texte fait l'ellipse des trajets entre le camp et la ville, comme si les deux espaces étaient contigus.

Finalement, il y a des

camps for children whose parents run away, camps for people who kick and foam at the mouth, camps for people with big heads and people with little heads, camps for people with no visible means of support, camps for people chased off the land, camps for people they find living in storm-water drains, camps for street girls, camps for people who can't add two and two, camps for people who forget their papers at home, camps for people who live in the mountains and blow up bridges in the night.
(MK : 182)²⁵⁸

C'est la société entière qui se structure en camps, lesquels spatialisent les classes sociales et des catégories imposées aux êtres. Dans tous les sens du terme, le camp est un espace politique : il dépend de la *polis* et spatialise son organisation du collectif. Il incarne la violence des catégorisations politiques et spatialise la marginalisation imposée à certaines de ces catégories en se faisant un ghetto de la ville. Le protagoniste de Coetzee devine une relation ambiguë entre le camp de Jakkalsdrif et la ville de Prince Albert à laquelle il se rattache :

²⁵⁸ « des camps pour les enfants dont les parents sont partis, des camps pour les agités qui ont l'écume aux lèvres, des camps pour les gens qui ont de grosses têtes et pour ceux qui ont de petites têtes, des camps pour les gens sans moyen de subsistance apparents, des camps pour les gens qu'ils trouvent installés dans les déversoirs d'orage, des camps pour les filles des rues, des camps pour les gens qui ne savent pas combien font deux et deux, des camps pour les gens qui ont oublié leurs papiers à la maison, des camps pour les gens qui vivent dans les montagnes et font sauter les ponts la nuit. » (MK : 228)

He no longer found it so strange to think of the camp as a place where people were deposited to be forgotten. It no longer seemed an accident that the camp lay out of sight of the town on a road that led nowhere else. (MK : 94)²⁵⁹

Le camp est à la fois une annexe profondément liée à la ville, une extension de celle-ci — et une extension invisible, comme tenue secrète. Le camp est étanche comme le trajet qui y conduit, parce qu'il ne mène que là. La ville et le camp sont liés mais leurs citoyens ne se rencontrent pas :

They don't want a camp so near their town. [...] What they would really like — this is my opinion — is for the camp to be miles away in the middle of the Koup out of sight. Then we could come on tiptoe in the middle of the night like fairies and do their work, dig their gardens, wash their pots, and be gone in the morning leaving everything nice and clean. (MK : 82)²⁶⁰

Le camp devient un espace de déni : invisible depuis la ville, ceux qui y vivent doivent vivre dans l'obscurité, sans laisser de trace de leur passage, « comme des fées », c'est-à-dire comme des êtres qui n'existent pas. « *Perhaps in truth whether the camp was declared a parasite on the town or the town a parasite on the camp depended on no more than on who made his voice heard loudest* » (MK : 116).²⁶¹ Le terme de parasite, dans *Michael K*, devient l'objet d'une interrogation sur les masses invisibles : les occupants des camps peuvent-ils vraiment être des parasites s'ils sont infiniment plus nombreux que ceux des villes ? Le renversement proposé par le chiasme entre ville et camp pointe du doigt la vacuité de la logique sur laquelle repose le système. Le déni est alors double : déni de l'existence des habitants du camp, et déni de l'absurdité même de l'existence du camp. L'oubli s'organise alors : Prince Albert veut oublier ceux de Jakkalsdrif comme le Patriarche mauricien veut oublier ses neveux sur l'île Plate, comme les engagés indiens de l'*Hydaree* oubliés sur l'îlot Gabriel en 1856 (LQ : 126). Cet oubli organisé se manifeste par la démolition des abris des malades sur Gabriel, l'incinération des corps (qui n'est pas traditionnelle pour les Occidentaux), l'absence de sépultures, le cimetière de Plate laissé à l'abandon.

²⁵⁹ « Il ne lui paraissait plus si étrange de penser au camp comme à un endroit où l'on reléguait les gens pour les y oublier. Ce n'était sans doute pas par accident qu'on ne pouvait voir le camp de la ville, que la route qui y conduisait ne menait nulle part ailleurs. » (MK : 122)

²⁶⁰ « Ils ne veulent pas de camp aussi près de leur ville. [...] Ce qui leur plairait, en fait, à mon avis, c'est que le camp soit à des kilomètres d'eux, au beau milieu du Koup, hors de portée du regard. À ce moment-là, nous pourrions venir sur la pointe des pieds, en pleine nuit, comme des fées, et faire leur travail, bêcher leurs jardins, laver leur vaisselle, et être déjà partis le matin, en laissant tout bien propre derrière nous. » (MK : 107)

²⁶¹ « Le camp, parasite de la ville, ou la ville, parasite du camp, [cela] dépendait peut-être simplement de celui qui faisait entendre sa voix avec le plus de force. » (MK 149)

Je cherche entre les rochers, quelque chose, une trace des hommes qui sont morts ici, un signe de Nicolas et M. Tournois, un morceau de tissu des femmes indiennes. Il n'y a rien que les pierres noires et, dans l'aire des bûchers, les cendres et le bois calciné. Je voudrais laisser un signal à la mémoire de ceux qui ont disparu, mais l'îlot est désert, il n'y a pas une planche, pas un endroit où je puisse écrire, et les rocs sont trop durs pour que je puisse y graver leurs noms. Tout ce que j'ai pu faire, à côté du brasier, c'est quatre tas de cailloux. (LQ : 165)

La succession des gestes du narrateur renvoie ici aux démarches identifiées par le géographe Vincent Veschambres²⁶²: d'abord la recherche de *traces*, inscription involontaire du passé dans un lieu, comme ici les cendres ; le fait qu'il se trouve si peu de traces résultant de la *démolition* des objets de mémoire ; le désir de *patrimonialisation*, « laisser un signal à la mémoire de ceux qui ont disparu », et finalement la *mise en mémoire* des traces laissées par le bûcher. Comme pour les Indiens oubliés sur l'île en 1856, qui, à défaut de lieu de mémoire qui leur y soit consacré, ne sont plus qu'une rumeur, ici les événements qui se produisent dans le camp qu'est l'île se produisent aussi en marge de l'histoire et sont destinés à l'oubli. Chez Coetzee, K se fait la remarque que si on peut oublier les gens dans les camps, si on peut les laisser y mourir, encore faudrait-il disposer des corps ; que le meilleur moyen d'oublier les gens serait donc de les faire disparaître dans une immense fosse commune qu'ils auraient eux-mêmes creusée (MK : 122-123)²⁶³. Si la référence aux camps d'extermination durant la seconde guerre mondiale est manifeste, elle peut se généraliser dans le contexte indianocéanique aux déportations de populations liées à la colonisation. Le camp, dans l'océan Indien, spatialise alors aussi l'oubli de l'Histoire, le déni d'histoire vis-à-vis de ceux qui, comme K, n'ont « jamais la bonne histoire ».

Enfin, comme la ville, le camp est lui aussi un espace clos et délimité : « *You climb the fence and I'll shoot you dead, mister. No hard feelings. I'm just telling you* » (MK : 85)²⁶⁴; « Tu ne dois pas entrer dans le camp, c'est beaucoup trop dangereux » (LQ : 248). Suivant qui l'on est, l'un ou l'autre côté de la clôture devient un espace dangereux ; la franchir, c'est

²⁶² VESCHAMBRE Vincent, *Traces et mémoires urbaines: enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

²⁶³ Voir WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth: Coetzee's Michael K », *Modern Fiction Studies*, vol. 38, n° 2, 1992, p. 435- 444.

²⁶⁴ « -Passez par-dessus la clôture, mon bon monsieur, et je vous tue. Sans rancune. Te voilà prévenu » (MK : 112)

outrépasser son statut social. K ne cesse de franchir ces clôtures, pour s'échapper de Jakkalsdrif puis de Kenilworth, pour marcher aussi dans le veld et quitter la route :

*'Don't come looking for trouble !' said the old man. They find you in their veld, they shoot you ! You just make trouble ! Now go !' [...] So he retreated, and for an hour trudged along the highway. Then, feeling safe, he recrossed the fence. (MK : 46)*²⁶⁵

Le pays entier est ainsi quadrillé de clôtures et d'interdits, de frontières à ne pas franchir²⁶⁶ ; la même pulsion voulant catégoriser les espaces et les hommes se fait sentir dans *La Quarantaine* lorsque Véran finit par réussir à dessiner des frontières, lui aussi, sur l'espace pourtant minuscule de l'île Plate :

Enfin, à compter de ce soir, sauf mesure exceptionnelle, une frontière est instituée dans l'île entre la partie est et la partie ouest, afin de limiter le mouvement de ses habitants et le risque de diffusion des épidémies. (LQ : 141)

Ainsi, l'île est coupée en deux par une ligne imaginaire. (LQ : 143)

C'est bien un *imaginaire* qui sépare les lieux et les êtres. La frontière déclarée par Véran n'existe que pour les habitants de la Quarantaine : pour les coolies indiens, elle n'existe pas, mais ils évitent l'autre partie de l'île pour la même raison, la peur de la contamination — la peur de l'autre. Quant à la frontière naturelle de la passe entre Gabriel et Plate, elle crée aussi un imaginaire terrible, de maladie et de mort, spatialisé dans l'îlot où l'on brûle les corps en cachette, sans sépulture. L'îlot devient aussi une annexe de la ville, annexe funeste qui tient lieu de fosse commune, tandis que l'ancien cimetière sur Plate est à l'abandon ; cette fois ce sont les morts et leurs histoires que la ville rejette hors de ses murs.

Mais tous ceux qui relèvent d'une altérité insupportable ne peuvent être totalement bannis de la ville. L'espace urbain où coexistent des milliers d'âmes est à partager avec l'autre.

2.2.2.2 Cohabiter : huis-clos urbain et intersubjectivité

« Multitude, solitude », écrivait Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*.²⁶⁷ Le paradoxe de l'espace urbain est souligné par le verbe du poète, la parataxe associant la foule à l'individu

²⁶⁵ « -Tu cherches les ennuis ! cria le vieil homme. S'ils te trouvent sur leur veld, ils vont te tirer dessus ! Ne fais pas d'histoires ! Allez, ouste ! » [...] K battit en retraite et rejoignit la grand-route qu'il suivit pendant une heure ; puis il estima pouvoir sans danger franchir à nouveau la clôture. » (MK : 64)

²⁶⁶ Voir HARVEY David, *Géographie de la domination: capitalisme et production de l'espace*, Paris, Editions Amsterdam/Multitudes, 2018.

²⁶⁷ « Les Foules » in *Le Spleen de Paris*, [1869], *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1961, p. 24.

jamais davantage seul qu'en son milieu, comme le souligne la rime interne. Il faut bien cohabiter dans la ville. Zone de contact, la ville est lieu de rencontres : on devine que la soirée entre amis au cours de laquelle Marlow raconte le voyage de *Youth* a lieu à Londres ; les rencontres avec Rimbaud dans *La Quarantaine* ont lieu à Paris puis à Aden ; Jim rencontre Marlow à Singapour lors du procès de l'affaire du *Patna*, et s'en fait un ami. Si *Life and Times of Michael K* est avant tout une histoire de solitude, c'est bien dans les villes que K se fera ce qu'il appelle des amis — par opposition à ceux que d'autres appelleront « ses amis », les guérilleros et déserteurs qu'on lui reproche d'avoir nourris. Il y a d'abord l'homme qu'il rencontre devant l'hôpital de Stellenbosch et qui donne quelques pièces à K pour qu'il aille leur acheter de la nourriture à tous les deux :

*[He] passed K a one-rand coin. K went to the bakery and brought back two hot chicken pies. He sat beside his friend on the bench and ate. The pie was so delicious that tears came to his eyes. The man told him of his sister's uncontrollable fits of shaking. K listened to the birds in the trees and tried to remember when he had known such happiness. (MK : 30)*²⁶⁸

La générosité d'un habitant de la ville envers lui émeut K au point qu'il le considère son ami, comme ce sera également le cas à Laingsburg, chez l'homme qui l'invite à passer la nuit chez lui :

*The boy came to summon him for breakfast. At the table the urge again came over him to speak. He gripped the edge of the table and sat stiffly upright. His heart was full, he wanted to utter his thanks, but finally the right words would not come. The children stared at him ; a silence fell ; their parents looked away. (MK : 48)*²⁶⁹

Quoique K décrive ces gens comme ses « amis », le rapport établi entre eux est certes un rapport social d'entraide, de co-citoyenneté ou de cohabitation, mais pas un rapport intime. Tandis que l'homme de Stellenbosch lui parle de la mauvaise santé de sa sœur, K écoute les oiseaux chanter ; tandis que K essaye d'exprimer sa gratitude, la famille de Laingsburg détourne les yeux. Malgré les rencontres, le défaut de langage installe une distance qui semble

²⁶⁸ « Il lui donna une pièce d'un rand. K alla à la boulangerie et rapporta deux pâtés au poulet, chauds. Il s'assit sur le banc près de son ami et mangea. Le pâté était si bon que des larmes lui vinrent aux yeux. L'homme lui parla des accès de tremblements incontrôlables dont sa sœur était atteinte. K écoutait les oiseaux chanter et essayait de se rappeler s'il avait déjà connu un tel bonheur. » (MK : 44)

²⁶⁹ « Le garçon vint le prévenir que le petit déjeuner était prêt. À table, il sentit de nouveau monter en lui le désir de parler. Il s'accrocha au bord de la table, le dos droit, raidi. Son cœur débordait ; il aurait voulu exprimer sa gratitude, mais les mots pour le dire ne lui venaient pas. Les enfants le regardaient fixement ; il y eut un silence. Les parents détournèrent les yeux » (MK : 66)

irréremédiable entre K et les autres. Vincent Descombes parle du « pays rhétorique » des personnages :

Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie. Le signe qu'on est chez soi, c'est qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à rentrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin de longues explications.²⁷⁰

De toute évidence, K, que les autres comprennent à peine, n'a pas de « pays rhétorique » : c'est dans le silence qu'il se sent chez lui (MK : 228). Certes la ville est lieu de rencontres presque amicales pour K ; mais parce qu'elle est lieu de rencontres, elle est lieu de langage, *lieu rhétorique* auquel K ne peut appartenir et qui ne peut lui tenir lieu de pays. Si la ville ramène K « parmi les hommes » (MK : 98), elle ne peut en faire, comme dirait Marlow, « l'un des nôtres ». Peut-être alors que K n'est pas, selon la définition d'Aristote, un « animal politique » : devant les hommes et leur politique, au sein du camp qui incarne la *polis*, K refuse de rentrer dans sa rhétorique. Pour la même raison, il refuse de manger la nourriture du camp, ce que le médecin prend d'abord pour une grève de la faim ; mais le geste n'est justement pas politique, il est un refus d'entrer dans le politique.²⁷¹ L'animalisation progressive de K le sort, en même temps de la rhétorique et donc la politique du camp — le politique ne pouvant faire l'économie du langage — et en même temps d'une certaine définition de l'humanité. Et pourtant, c'est bien l'oppression constante du politique sur les hommes qui est inhumaine.²⁷²

« Il n'y a rien d'inhumain dans la ville, » dit Perec, « sinon notre propre humanité ». Ce qui est inhumain dans la ville tient non pas à la froideur du béton mais à l'humanité — la sienne et celle des autres. Marc Augé soutient que l'anthropologie de la surmodernité est une anthropologie de la solitude²⁷³ : mais si l'espace urbain est un espace de solitude, sans relations, sans dialogue, l'autre y est tout de même omniprésent. La ville est le monde des

²⁷⁰ Vincent DESCOMBES, cité par AUGÉ Marc, *Non-lieux, op. cit.*, p. 135-136.

²⁷¹ Quoique Rancière dirait sans doute qu'il est impossible de pas entrer dans le politique, je ne discuterai pas ici la question car elle semble un peu trop éloignée de mon propos.

²⁷² Voir le « discours de Jérusalem » donné par l'auteur en 1987, in COETZEE John Maxwell et ATTWELL David, *Doubling the Point - Essays and Interviews*, Harvard Univ. Press, 1992.

²⁷³ « Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses et inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce « à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère. » AUGÉ Marc, *op. cit.*, p. 100-101.

autres : la présence des animaux par exemple y incarne cette altérité insupportable parce qu'elle ne fait que renforcer la solitude individuelle. Dans *La Quarantaine*, quand Rimbaud gît à l'hôpital d'Aden, les chiens reviennent « pour chaque jour le torturer de leurs hurlements ». Créatures d'outre-tombe, les chiens constituent pour le malade un miroir épouvantable qui lui renvoie sa propre mort. L'autre que constitue l'animal est insupportable parce qu'il tient du même et fonctionne de fait comme un miroir qui renvoie l'individu à sa propre finitude : la ville devient alors proprement un « enfer » sartrien.²⁷⁴ La tante Anna, à la fin du roman de Le Clézio, a ainsi

quelque chose qui la ronge, qui l'épuise de l'intérieur. Depuis des années, presque chaque jour, presque à chaque instant, l'idée des chiens errant sur les routes, dans les marchés, tués par les autos et s'entre-dévorant, des chiots mourant de faim dans les tanières. (LQ : 504)

Elle s'est alors attribué le rôle d'empoisonner les chiens de Mahébourg. C'est bien un rapport à autrui, pour reprendre le lexique de Sartre dont j'épouse ici la philosophie,²⁷⁵ qui s'établit entre Anna et les chiens — un rapport de miroir, de regards échangés : le chien renvoie à l'être humain quelque chose d'insupportable sur sa propre nature et sur le monde qu'il habite. Il y a, disent Álvares, Curado et Mateus, une « nature profondément politique du chien, animal de pouvoir, animal de la *polis*, qu'il habite en ville ou qu'il vagabonde dans ses banlieues, terrains vagues, décharges ou décombres. »²⁷⁶ Sur les routes, dans les marchés, dans les tanières, l'espace urbain se manifeste comme déjà occupé et habité par un autre qui à bien des égards est un même — la ville doit se partager. Si K n'est pas un « animal politique », s'il s'apparente à une taupe, à une sauterelle, les chiens eux au contraire sont construits comme des personnages profondément politiques, notamment chez Le Clézio : il est remarquable que l'intersubjectivité entre les humains et les chiens soit celle qui se joue de

²⁷⁴ Voir SARTRE Jean-Paul, *Huis-clos*, *op. cit.* et *L'Être et le néant*, *op. cit.*

²⁷⁵ « L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi. Dans ces conditions, la découverte de mon intimité me découvre en même temps l'autre, comme une liberté posée en face de moi, qui me pense, et qui ne veut que pour ou contre moi. Ainsi découvrons-nous tout de suite un monde que nous appellerons l'intersubjectivité, et c'est dans ce monde que l'homme décide ce qu'il est et ce que sont les autres. » SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1946. p. 45.

²⁷⁶ ÁLVARES Cristina, CURADO Ana Lúcia, MATEUS Isabel Cristina et SOUSA Sérgio Guimarães de, « Introduction. Chiens. Imaginaire et liminalité », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série-18, janvier 2020.

manière la plus saisissante dans la représentation qui est faite d'Aden ou de Mahébourg dans *La Quarantaine*.²⁷⁷

La ville advient en tant que co-habitation et s'articule dans ces rapports entre soi et autrui. Cette intersubjectivité essentielle est pourtant parfois insupportable : les habitants de Prince Albert ne supportent pas la présence des gens du camp, Véran ne supporte pas la présence des coolies indiens, Rimbaud et Anna ne supportent pas la présence des chiens. Palissades et Aden, Le Cap et Prince Albert deviennent des lieux clos, structurés et structurants, nécessaires et pourtant invivables. Le monde clos de la ville en fait donc un espace intolérable pour le voyageur, de même que les voyageurs lui sont intolérables. La ville ne supporte pas les voyageurs qui ne peuvent être assignés à un espace en particulier — d'où les camps dans *La Quarantaine* et *Michael K*. Ce que le voyageur ne supporte pas dans la ville, c'est le face-à-face avec un autre qui lui ressemble trop et « à côté duquel » il ne peut « passer » sans le voir. Finalement, le voyageur incarne les limites du discours de la ville, de la vision du monde qu'elle propose, et la ville incarne les limites du discours du voyageur.

2.2.3 *Polis*, politique et carnavalisation : la ville comme espace-limite du discours

2.2.3.1 *Le renversement carnavalesque de la ville du Cap*

Si l'on se demande d'où vient la ville, deux origines possibles affleurent, qui ne s'excluent sans doute pas l'une et l'autre. L'une est rousseauiste, et explique la ville comme espace de droit et de cohabitation résultant du contrat social ; l'autre est marxiste, et explique la ville comme espace produit par le capitalisme.²⁷⁸ La deuxième proposition, qui est particulièrement pertinente pour les (anciennes) villes coloniales, incarne précisément les limites de la première : la démarche individualiste à l'origine du capitalisme est l'inverse du contrat social qui repose sur le renoncement au droit individuel au profit du droit collectif. Il y aurait donc un antagonisme au cœur même de la ville que semble dévoiler le roman de Coetzee. L'équilibre de la ville repose sur le marché ; mais dès l'instant où le marché s'effondre, le retour aux droits individuels tels que se déplacer librement ou se nourrir par soi-même est

²⁷⁷ Le thème est également récurrent chez Coetzee, quoique traité de manière différente dans *Michael K*. On retrouve cependant dans une autre de ses œuvres, le roman *Disgrace* (1999), la même intersubjectivité insupportable entre les hommes et les chiens, qui conduit pareillement à tuer les animaux.

²⁷⁸ Voir LEFEBVRE Henri, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968 ; Plus récemment, voir aussi HARVEY David, *Le Capitalisme contre le droit à la ville: néolibéralisme, urbanisation, résistances*, Paris, Amsterdam, 2011.

impossible. La seule chose qui reste de l'état de nature est la violence. Dans *Life and Times of Michael K*, les infrastructures urbaines se mettent alors à organiser non plus la circulation des biens et des personnes mais l'exclusion et le rejet : les postes de contrôle restreignent la circulation en ville qui n'est plus libre puisque « il faut un permis pour quitter la Péninsule », ce qui change la ville en huis-clos. Pour être libres de leurs mouvements, K et sa mère doivent donc éviter les axes principaux de la ville, de la même manière que K évitera les nationales et les routes par la suite, sur lesquelles il risque d'être contrôlé, pris pour un vagabond ou un déserteur, et embarqué. Infrastructures de mouvement, les routes le dirigent, le restreignent jusqu'à l'empêcher. Il en va de même pour les voies ferrées : à la gare du Cap, K se verra refuser un billet de train parce qu'il n'a pas de permis pour quitter la ville ; sur la voie ferrée entre Worcester et Touws River en revanche, il se verra embarqué et contraint au travail forcé. Les infrastructures urbaines supposées organiser le mouvement des citoyens dans la ville en fait les oppressent, les étouffent :

Lying in bed in her airless room through the winter afternoons with rain dripping from the steps outside, [Anna K] dreamed of escaping the careless violence, the packed buses, the food queues, arrogant shopkeepers, thieves and beggars, sirens in the night, the curfew, the cold and wet, and returning to a countryside where, if she was going to die, she would at least die under blue skies. (MK : 8)²⁷⁹

Les infrastructures urbaines organisent en fait une violence subjective liée au vivre-ensemble contraint et forcé des citadins (les queues, les bus bondés, le couvre-feu), une violence dans les rapports humains et dans les rôles dans lesquels la ville les enferme (voleurs, mendiants). Cette violence urbaine culmine dans le roman avec l'épisode de l'émeute qui a lieu devant la résidence où vit la mère de K, lorsqu'une Jeep de l'armée renverse un garçon et se trouve attaquée par les compagnons de ce dernier : la ville devient alors un champ de bataille. On y trouve un lexique militaire (« guerre / *war* », « armée / *military* », « troupes / *troops* », « opération / *operation* », « sentinelles », « pistolet-mitrailleur / *machine pistol* », « soldats » « *encountering no resistance from an enemy who fled* », « *the main force retired* »²⁸⁰ (MK : 11/22)) qui reconfigure les rapports de voisinage et de cohabitation en rapports de guerre. Les

²⁷⁹ « Alitée dans sa chambre sans air, au long des après-midi d'hiver, pendant que dehors la pluie dégoulinait des marches, [Anna K] rêvait d'échapper à la violence indifférente, aux bus bondés, aux queues pour la nourriture, aux commerçants arrogants, aux voleurs, aux mendiants, aux sirènes dans la nuit, au froid humide, et de se retrouver dans une campagne où, si elle devait mourir, elle mourrait du moins sous le ciel bleu » (MK : 17)

²⁸⁰ « ne rencontrant aucune résistance de la part d'un ennemi qui s'enfuyait » (ma traduction) ; « le gros des troupes fut retiré » (MK : 22)

habitants des résidences subissent, comme en temps de guerre, des exactions (« *A woman, trapped at the end of a corridor, had her clothes torn from her body* » ; « *Doors were beaten down and flats ransacked* »²⁸¹), et deviennent les dommages collatéraux d'un affrontement qui les dépasse. L'espace urbain est aussi reconfiguré par ce passage à l'état de guerre : les automobiles en stationnement deviennent une « barricade », les pelouses le point de rassemblement d'« une masse d'émeutiers de plus en plus nombreux / *a constantly growing mob* », les rocailles ornementales des projectiles. La principale conséquence de l'émeute, une fois finie, relève d'ailleurs bien de l'urbanisme, lorsque le lendemain « *the wind rose and heavy rain began to fall, beating through the broken windows of the Côte d'Azur, the Côte d'Or, the Copacabana, as well as the Egremont and Malibu Heights, which had hitherto offered a sheltered prospect of the east-west shipping lanes around the Cape of Good Hope* » (MK : 12)²⁸². À cause de la guerre, on ne peut plus jouir de la vue : parce que les vitres sont brisées, parce que le temps n'est plus à admirer l'océan, parce qu'il n'y a plus personne pour l'admirer ? Les noms des résidences, correspondant à autant de fantasmes géographiques étrangers à l'Afrique du sud, font maintenant bien pâle figure, comme si l'irruption de la violence avait levé le voile sur la vanité de leurs prétentions.

L'émeute provoque ainsi une abolition temporaire du contrat social sur lequel repose l'équilibre de la ville : le droit est remplacé par la violence, les lois de la cité par celle du plus fort. Les hiérarchies sont remises en question, puisque c'est à la suite d'une faute de l'armée que la population se soulève contre elle. La compassion et l'empathie, nécessités du vivre-ensemble, sont absentes : le narrateur se retire derrière la voie passive pour mentionner l'agression d'une femme ou la découverte d'un cadavre. L'émeute et la mise à sac des résidences devient ainsi une scène, décrite depuis une distance symbolique. Les événements prennent d'ailleurs fin de manière bien minutée, à minuit, et les derniers émeutiers sont « emportés » : « *At midnight, when the operation was about to be declared concluded, a rioter with a bullet through his lung was discovered huddled in an unlit angle of a passageway in a block further down the road and taken away.* » (MK : 12)²⁸³ Tout se passe

²⁸¹ « Une femme, coincée au fond d'un couloir, se fit arracher ses vêtements » ; « Des portes furent fracassées, des appartements pillés » (MK : 22)

²⁸² « Une pluie drue se mit à tomber, entrant par les fenêtres brisées des résidences Côte d'Azur, Côte d'Or, Copacabana, ainsi que de l'Egremont et des Hauts de Malibu, d'où l'on avait pu jusqu'à ce jour jouir d'une vue privilégiée sur les couloirs de navigation du cap de Bonne-Espérance » (MK : 22)

²⁸³ « A minuit – on allait déclarer l'opération achevée –, on découvrit un peu plus loin dans la rue, roulé en boule dans un recoin obscur d'un couloir d'immeuble, un émeutier au poumon transpercé par une balle. On l'emporta. » (MK : 22)

comme si l'émeute avait été un spectacle circonscrit sur une certaine durée (de la fin d'après-midi à minuit), au-delà de laquelle la scène est déblayée et tout semble retourner à la normale. Tous ces éléments rapprochent cette scène du motif du carnaval que Bakhtine identifie dans la littérature de la Renaissance : un renversement du quotidien le temps d'un « spectacle synchrétique à caractère rituel », un « monde à l'envers »²⁸⁴. Abolition de la morale, de la loi, et des hiérarchies, violence liée parfois à la recherche du plaisir (cette agression d'une femme qui se fait arracher ses vêtements ne peut manquer d'être sexualisée), théâtralisation : le temps de l'émeute, la ville du Cap est carnavalesquée.

Anne Ubersfeld affirme qu'« il est assurément impossible de penser que le phénomène socio-culturel appelé *carnaval* représente un triomphe, même limité, du peuple ou de la force populaire ; tout fait social, s'inscrivant dans une division du temps indéfiniment répétitive, correspond nécessairement à une idée « conservatrice », à un éternel retour où la liberté carnavalesque ne peut apparaître que comme mystificatrice. »²⁸⁵ On pourrait donc m'opposer ici que l'émeute n'a pas de caractère rituel et presque institutionnel et, en ce sens, ne relève pas du carnavalesque. Pourtant, chez Coetzee, la guerre civile acquiert bien ce caractère de rite qui revient régulièrement sans raison ni justification : dans le roman, elle n'a ni début ni fin, ni raison d'être : « *'Also, I said, 'can you remind me why we are fighting this war ? I was told once, but that was long ago and I seem to have forgotten.' 'We are fighting this war,' Noël said, 'so that the minorities have a say in their destinies.'* » (MK : 157)²⁸⁶ La réponse de Noël semble toute faite, automatique — comme si la guerre elle-même n'était rien d'autre qu'un automatisme de l'histoire, un rituel qui revient nécessairement. La guerre et l'émeute, comme le carnaval, peuvent alors être vus comme des rituels de purification et de révolution lorsqu'un système politique arrive à son point de rupture. Le motif du carnaval ritualise alors l'état de guerre — ce qui ajoute à sa dimension terrifiante. Et si tout rentre dans l'ordre à la fin du carnaval, ce spectacle à la fois grotesque²⁸⁷ et terrifiant a mis en lumière la fragilité des institutions et du contrat social. Il reste du carnavalesque un doute sur la raison de la ville : « Côte d'Azur » n'est plus le nom que de cette ruine qui vient après le carnaval.

²⁸⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 169-170.

²⁸⁵ UBERSFELD Anne, « Le Carnaval de « Cromwell » », *Romantisme*, vol. 1, n° 1, 1971, p. 80- 93.

²⁸⁶ « —Par ailleurs, ai-je dit, pourrais-tu me rappeler pourquoi nous faisons la guerre ? On a dû me le dire dans le temps, mais c'était il y a longtemps, et je crois que j'ai oublié. —Nous faisons la guerre, a dit Noël, pour que les minorités puissent se prononcer sur leur destin. » (MK : 199)

²⁸⁷ Plusieurs relecteurs de Bakhtine ont souligné l'importance ne pas circonscire le carnavalesque et la parodie au comique et d'y inclure notamment l'ironie et le grotesque, formes de distanciations de l'énoncé au même titre que le comique, mais qui n'ont rien de drôle. Voir par exemple ROSE Margaret A., *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

2.2.3.2 Poétiques de la ruine

Pour Bakhtine, le carnaval donne à voir quelque chose qui est la présence du peuple, mais aussi son regard : « Tous les actes du drame de l'histoire mondiale se sont déroulés devant le *chœur populaire riant*. »²⁸⁸ Le carnaval est donc profondément polyphonique en ce qu'il fait place au regard du peuple, et même à son rire, c'est-à-dire à un point de vue distancié : il donne donc à voir le grotesque de l'histoire à travers les yeux du peuple. Dans *Life and Times of Michael K*, l'épisode carnavalesque de l'émeute donne à voir une ville en ruines ; le voyage de K à travers un paysage post-carnavalesque, et finalement presque post-apocalyptique, fait voyager son regard sur une ville sur laquelle l'émeute et l'absurdité de l'administration de la cité ont levé le voile de cohérence. La ville apparaît alors dans toute sa ruine :

*He took the shortest route, past the devastated area around the old fuel-storage tanks where the demolition of burnt-out buildings had only just begun, past the dock quarter and the blackened shells of the warehouses that had in the past years been taken over by the city's street bands. They were not stopped. Indeed, few of the people they passed at this early hour spared them a glance. Stranger and stranger conveyances were emerging on the streets: shopping trolleys fitted with steering bars ; tricycles with boxes over the rear axle ; baskets mounted on pushcart undercarriages ; carts on castors ; barrows of all sizes. A donkey fetched eighty rands in new currency, a cart with tyres over a hundred. (MK : 20-21)*²⁸⁹

Le grotesque des véhicules souligne bien ce qui a motivé le départ du Cap : à travers les yeux de K, la ville n'a plus de sens. En effet, s'il n'y a plus de travail, il n'y a plus aucune raison de concentrer autant de population dans un si petit espace où l'on ne peut ni cultiver sa nourriture, ni se cacher pour échapper aux violences. Et pourtant, il faut un permis pour quitter la ville — ce qui fait d'elle un camp géant. Un Karoo utopique vient alors s'opposer au Cap comme l'endroit où il sera possible d'avoir une terre, de se nourrir, de se déplacer. La

²⁸⁸ BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970., p. 470.

²⁸⁹ « Il prit le chemin le plus court, traversant le quartier dévasté, du côté des anciennes citernes à essence, où l'on venait d'entreprendre la démolition des bâtiments incendiés, puis le quartier des docks où se dressaient les carcasses noircies des entrepôts dont s'étaient emparés, au cours de l'année écoulée, les bandes de vagabonds de la ville. Personne n'arrêta leur marche. En fait, parmi les quelques personnes qu'ils croisèrent à cette heure matinale, rares furent celles qui leur accordèrent un regard. On commençait à voir dans les rues des véhicules de plus en plus étranges : des chariots de supermarchés équipés de guidons de manœuvre ; des tricycles munis d'une caisse à l'arrière ; des paniers montés sur des châssis de charrettes à bras ; des cageots à roulettes ; des brouettes de toutes tailles. Le prix d'un âne atteignait quatre-vingts nouveaux rands, et il en fallait cent pour une carriole à pneus. » (MK : 32-33)

poétique de la ruine propose en fait une archéologie de la ville, révélant des fondements illusoires — l'économie de marché et l'institutionnalisation du droit — dont la fragilité met en péril l'équilibre de la cité ; elle montre qu'à tout instant la ville peut basculer dans l'absurde.

Chez Le Clézio, la poétique de la ruine est un moyen de reconnecter la ville à son histoire, de lutter contre les « non-lieux » : le rapport à l'histoire est en effet la différence principale que Marc Augé souligne entre les villes de la modernité baudelairienne et les villes de la surmodernité, vides et amnésiques.²⁹⁰ Cette lutte entre histoire du lieu et non-lieu s'articule notamment dans un des derniers romans de Le Clézio, *Alma* (2017), autour du centre commercial Mayaland construit à l'île Maurice sur les ruines d'un ancien domaine sucrier.²⁹¹ Dans *La Quarantaine*, Aden est décrite comme une ruine à la fois du volcan éteint d'un port autrefois plus rayonnant :

Le paysage écorché de la baie, la pointe du Steamer, la colline nue surmontée du mât des signaux, la courbe du Crescent, la rangée des bâtisses blanchies à la chaux terminée par l'édifice pompeux de la Compagnie du Télégraphe, et au milieu de la baie, cette digue avortée, un ponton en ruine fait de troncs et de blocs de lave le long duquel sont arrimés les boutres des pêcheurs. (LQ : 37)

Ruine donc à la fois d'une nature flamboyante du temps passé et des rêves « avortés » de la civilisation commerciale, Aden se laisse contaminer par ce temps passé comme elle se laisse pénétrer par les fantômes que sont les chiens. L'architecture de la ville fait ainsi signe vers autre chose que le lieu présent :

Assis à l'ombre du bâtiment de la Peninsular & Oriental, ils contemplent le paysage de la rade où est mouillé l'*Ava* immobile et noir. N'était-ce le filet de fumée qui s'échappe de la haute cheminée, on pourrait croire une épave. (LQ : 41)

Immobile, noir et fumant, l'*Ava* ressemble aux bûchers funéraires qui s'accumuleront ensuite sur Plate et Gabriel. Comme la ville est dite « cratère », l'*Ava* est dit « épave » : la mort est omniprésente et change le port en tombeau. C'est que la poétique de la ruine, dans le contexte indianocéanique, permet d'inscrire dans les lieux la mémoire de ceux qui sont morts sans

²⁹⁰ AUGÉ Marc, *Non-lieux, op. cit.*, p. 138.

²⁹¹ Ce motif a été étudié dans l'œuvre plus ancienne de Le Clézio par JUNG Hai-Souk, *Les Métamorphoses de la ville dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997. On retrouve une même esthétique du centre commercial entre *Les Géants* (1973) et *Alma* (2017) par exemple.

histoires et sans noms.²⁹² Pour pallier l'absence de monuments, de « lieux de mémoire », c'est la ville tout entière et les paquebots dans sa rade qui deviennent des tombeaux.

Ce que je voudrais voir, ce sont les anciens bûchers, à Curepipe, à Port-Louis, dans la vallée des Prêtres, au Morne, à Grand-Baie. Mais c'est l'île tout entière qui est le champ crématoire des coolies, toute cette terre rouge sur laquelle poussent les cannes, ces routes où marchent les tourterelles, les plages, les collines, les jardins et même les rues des villes nouvelles. Partout ici, l'on marche sur les cendres des travailleurs indiens. (LQ : 497)

La même absence marque les villes mauriciennes, sans que le narrateur ne s'attarde sur leur architecture : c'est le paysage insulaire entier qui se fait le tombeau de ceux qui n'ont pas de tombes. La terre sur laquelle marchent les habitants de Maurice est assimilée aux cendres funéraires ; dans *Michael K*, K fait le même geste de plonger ses mains dans les cendres de sa mère et dans la terre du pays, une fois sorti du camp : l'analogie suggère que ce sont sur les corps des engagés, des anonymes, de ceux qui n'ont pas d'histoire, que sont fondés les pays de l'océan Indien.

Il n'est pas alors nécessaire d'atteindre le cœur de la cité pour se confronter à l'altérité. Le motif même de la ville invite à lire les paysages en termes d'architecture, de fondations, de ruines. La poétique architecturale de la ruine permet à la fois de parodier la société pour en révéler l'absurdité et de reconnecter l'escale avec son histoire évacuée.

L'escale, dans la logique impérialiste du récit de voyage, est un Ailleurs creux, un non-lieu dont le toponyme fait référence à un imaginaire exotique. Mais la ville, toujours ruine, toujours au bord de la carnavalisation, toujours enfer sartrien, n'est pas tant cet autre monde exotique que le monde *de l'autre*. Selon Henri Lefebvre, la ville est un droit, un tissu de pratiques subjectives et quotidiennes²⁹³ qui tient ce que Michel de Certeau appelle l'invention du quotidien²⁹⁴ : elle est donc par essence un espace à la fois produit par les discours et où ces discours sont subvertis de l'intérieur. Il en est de même dans les textes : là où le discours du voyage invente la ville comme escale, balise vide de l'Empire et de l'itinéraire viatique, l'autre qui est dans la ville met ce discours face à ses propres limites. C'est là le sens du face-

²⁹² Voir VERGES Françoise, « Archéologie de l'esclavage, archéologie de l'absence », in Jean-Paul DEMOULE, (dir.). *L'Avenir du Passé*, Paris, La Découverte, 2008, p. 105- 113.

²⁹³ LEFEBVRE Henri, *Le Droit à la ville*, op. cit.

²⁹⁴ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, op. cit.

à-face urbain entre le voyageur et les chiens, les ruines ou le carnavalesque : ce qui est mis face-à-face dans ces rencontres intersubjectives, ce sont le discours du voyage et son envers, l'escale et son double, le voyageur et son autre.

3. Lignes de fuite et tiers-espaces

On a vu dans ce chapitre avec quels contours, quelles balises peut s'écrire le voyage dans l'océan Indien. La première partie s'est concentrée sur l'écriture de l'espace, la deuxième sur celle des lieux. On y a vu que le discours du voyage s'invente ses propres limites : la représentation cartographique semble imposer un point de vue unique, hégémonique et surplombant ; le paradigme de l'escale semble cantonner le voyageur à des lieux qui ne sont que des représentations exotiques. Mais l'écriture du voyage ne peut-elle transgresser ces limites et subvertir les discours à partir desquels elle se construit ?

Si l'escale permet de baliser l'espace du fantasme colonial où le voyage est possible, elle incarne aussi la limite du discours qui structure cet espace. Or les limites ne demandent qu'à être franchies. Les récits trouvent-ils le moyen, à l'intérieur de l'espace-limite qu'est l'escale, de le subvertir ? S'il y a dans la ville un en-dehors de l'espace du voyage, des brèches peuvent-elles s'ouvrir entre l'un et l'autre ? Je propose deux pistes pour explorer ces questions : d'une part, les brèches ouvertes par le végétal ; d'autre part, les brèches ouvertes par l'animal.

3.1 Ouvertures végétales

Le récit de la première journée dans le camp de la Quarantaine commence par l'insertion d'une entrée du « journal du botaniste », John Metcalfe :

*Sorti de bonne heure afin d'éviter la chaleur. Sol aride et caillouteux autour de la Quarantaine, diverses variétés de chiendent, toutes endémiques. Graminées : quelques exemples de *Panicum maximum* (fataque) et *Stenotaphrum complanatum* (gros chiendent), toutes deux bonnes herbes à fourrage. (LQ : 69)*

Plus loin :

*Repris la reconnaissance : côte nord-est. En bordure des *Casuarinae*, végétation rase. Quelques acacias sous le couvert, des *Pemphis acidula* sur la ligne du calcaire : buisson fourni, environ trois pieds de haut, fleurs seules sur l'axe, pédicelles courts et velus. Sur la côte sous le vent, quelques badamiers non pas*

très grands, fruits de la taille d'une noix, d'un bois dur : Terminalia catappa. Le fait qu'ils soient groupés, à l'abri d'un ravin, me laisse penser qu'ils ont été plantés. Le plus grand doit atteindre douze pieds. Âge approximatif trente à quarante ans.

Cela pourrait dater la plus ancienne occupation de l'île (1856, premier établissement de la Quarantaine à l'île Plate). (LQ : 95)

Et encore plus loin :

Avec L., j'ai recensé l'étendue et la variété des ipomées, autrement dit batatrans. Sur l'origine du nom : à Maurice, on le comprend comme raccourci de Patate à Durand. Qui est ce Durand ? Pourquoi l'avoir immortalisé ? Me semble plutôt une variante créole (ou malagasy) sur batata, importée jadis par les bateaux négriers qui joignaient le Brésil aux Mascareignes. (LQ : 153)

Ces trois passages du récit inséré que constitue le journal du botaniste disent un autre espace que celui du chronotope de l'escale. Les plantes ré-historicisent et repeuplent l'île que le discours viatique, emblématisé par Jacques, dit vide, aride. D'un lieu qui est dit « de passage », elles font un lieu de racines. D'autre part, l'herbier se moque des clôtures et des frontières et propose une autre géographie de l'île en fonction de là où poussent les plantes : le sol aride autour de la Quarantaine, le sol rocailleux du volcan, la côte au vent, la côte sous le vent. L'espace des plantes ne dépend pas non plus de la dialectique ville-camp. Ce tiers-espace²⁹⁵ se dit dans une autre langue, un peu mystérieuse pour le lecteur qui n'est pas familier avec la botanique — et quand bien même, car les noms latins se mêlent aux noms créoles ; ceux-ci dénotent un usage endémique des plantes, comme « *Malvastum (la mauve) que les Noirs appellent herbe balié* » (LQ : 69). Les noms créoles se mettent alors à raconter une autre histoire que Metcalfe commence à reconstituer à travers les plantes : celles des premiers habitants de Plate, oubliés là par les Anglais ; celle de l'origine de ceux qui sont passés sur l'île, l'Inde, Madagascar, et de leurs traditions culinaires ou de soin ; un patrimoine immatériel de l'usage de ces plantes par des générations successives.²⁹⁶ L'entrée des végétaux dans le texte sous leurs noms créoles redécoupe les espaces et reconfigure leurs significations, les inscrivant dans une histoire qui n'est plus celle de l'Empire, des voyageurs, des camps.

²⁹⁵ BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture: une théorie postcoloniale* (1994), Paris, Payot, 2007.

²⁹⁶ Dans le contexte réunionnais, voir HONORE Daniel et LAVERGNE Roger, *Créativité de la langue créole en ses végétales paroles*, Saint-Denis, Orphie, 2015.

Les « espaces verts » constituent aussi une entrée du végétal dans la ville et peuvent, à ce titre, fonctionner comme ce que Michel Foucault appelle des hétérotopies.²⁹⁷ « Le bois de Boulogne et les Buttes-Chaumont sont des poumons verts ainsi que des mises en scènes extraordinaires permettant de voyager dès le franchissement des grilles »²⁹⁸, disent deux historiens à propos des parcs de Paris. Passer les grilles de l'« espace vert », c'est bien entrer dans un « lieu autre » tel que le définit Foucault, en entamant un « voyage » qui installe l'ailleurs au cœur de la ville. Les parcs de la ville du Cap n'échappent pas à ces caractéristiques dans *Michael K*, proposant des havres au sein d'un espace urbain qui à bien des égards est inhabitable pour K. Les parcs lui offrent d'abord des espaces de citoyenneté : en y exerçant son activité de jardinier, il s'intègre à l'espace social urbain : « *At the age of fifteen he passed out of Huis Norenius and joined the Parks and Gardens division of the municipal services of the City of Cape Town as Gardener, grade 3(b)* », puis « *he rose slowly in the service to become a Gardener, grade 1* » (MK : 4)²⁹⁹. Par son travail dans les parcs, Michael a un statut qui fait sens pour la municipalité entière. Ce qualificatif de « jardinier », auquel s'ajoutent des échelons comme intégration supplémentaire dans les catégories définies par la municipalité du Cap, fera ensuite défaut à K à l'instant même où il sera licencié ; à la fin de la deuxième partie du roman, au camp de Kenilworth, le dossier de K le qualifie d'« *opgaarder* », ce qui fait s'insurger le médecin du camp : « *'What is an Opgaarder ?' I said. Noël : Like a squirrel or an ant or a bee. 'Is that a new rank ?' I said. 'Did he go to opgaarder school and get an opgaarder's badge ?'* » (MK : 137)³⁰⁰. De jardinier, Michael est passé à *opgaarder*, ce qui signifie littéralement « sauterelle » en afrikaans. D'être humain, il est passé à animal. D'ailleurs, quand le médecin du camp demande s'« il est allé dans une école d'*opgaarder* », il n'est pas loin de la vérité, car à l'école de Huis Norenius, K a avant tout appris le silence — silence qui est celui des animaux auxquels il se compare, « *a mole, also a gardener, that does not tell stories because it lives in silence* » (MK : 182)³⁰¹. Son voyage loin de la ville l'a rendu étranger à ses catégories sociales, si étranger qu'il n'est plus compréhensible par le système,

²⁹⁷ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol.IV, p. 752- 762.

²⁹⁸ AUDOUY Michel et PENA Michel, *Petite histoire du jardin et du paysage en ville*, Paris, Editions Alternatives, 2012. p. 4.

²⁹⁹ (il) entra au service des Parcs et Jardins publics de la municipalité du Cap, en tant que jardinier, échelon 3(b) » ; « une lente promotion fit de lui un jardinier, échelon 1 » (MK : 12).

³⁰⁰ « Qu'est-ce que c'est, un *opgaarder* ? » ai-je demandé. Noël : « Comme un écureuil, une fourmi, une abeille. » Moi : « C'est un nouveau grade ? Il est allé dans une école d'*opgaarder*, on lui a remis un insigne d'*opgaarder* ? » (MK : 174-175)

³⁰¹ « une taupe, qui jardine, elle aussi, et ne raconte pas d'histoires car elle vit dans le silence » (MK : 228)

presque plus humain. La place d'un *opgaarder* n'est plus en ville, ni même dans le camp qui reproduit la ville à petite échelle — elle est dans le veld, dans l'espace naturel. Du jardin au veld, K recherche la même chose : le silence et l'invisibilité.

Il semble que la solitude, l'invisibilité, soient en effet en partie ce que procurent les parcs à Michael. Dans son travail de gardien de nuit, il s'est senti oppressé par l'absence de recoin d'ombre : « *down in the lavatories he had been oppressed by the brilliant neon light that shone off the white tiles and created a space without shadows* » (MK : 4)³⁰². Il s'y est d'ailleurs fait agresser et dépouiller. Les parcs, à l'inverse, créent de l'espace dans ville, espaces de solitude, espaces d'ombre : « *The parks he preferred were those with tall pine trees and dim agapanthus walks* » (MK : 4)³⁰³. Ainsi, en même temps les parcs intègrent Michael dans l'espace social de la ville, en même temps ils l'abritent, le dissimulent, l'extraient de la logique urbaine, au point que « *Sometimes on Saturdays he failed to hear the boom of the noon gun and went working by himself all through the afternoon.* » (MK : 4)³⁰⁴. Même dans l'appartement de Sea Point, K et sa mère se cachent en silence durant l'émeute : « *Throughout these events Anna K and her son huddled quite as mice in their room beneath the stairs, not stirring even when they smelled the smoke, even when heavy boots stamped past and a hand rattled the locked door* » (MK : 12)³⁰⁵ et, en cela, sont comparés à des souris, habitantes silencieuses des immeubles citadins. Par leur privilège de silence et d'invisibilité, les espaces verts ramènent en fait un peu de dehors dans la ville, un peu du veld. Ils condensent ainsi, au sein du lieu du parc ou du jardin, plusieurs espaces, à la fois l'espace social de la ville et l'espace sauvage du veld, ce qui en fait bien des hétérotopies.³⁰⁶

Ce qui caractérise le Karoo, en effet, c'est d'abord le silence :

I could live here forever, he thought, or till I die. Nothing would happen, every day would be the same as the day before, there would be nothing to say [...]. He

³⁰² « il s'était senti oppressé, au fond des toilettes souterraines, par la lumière éclatante du néon qui se réfléchissait sur les carrelages blancs, créant un espace sans ombre » (MK : 12)

³⁰³ « Les parcs qu'il aimait le mieux étaient ceux où il y avait de grands pins et des allées ombragées bordées d'agapanthes » (MK : 12)

³⁰⁴ « quelquefois, le samedi, il n'entendait pas le coup de pistolet qui annonçait midi, et il continuait à travailler seul tout l'après-midi » (MK : 12)

³⁰⁵ « Tout au long de ces événements, Anna K et son fils restèrent tapis dans leur chambre, en dessous de l'escalier, sans bouger, même quand ils sentirent l'odeur de la fumée, même quand un lourd piétinement de bottes retentit au-dehors, quand une main secoua la porte verrouillée » (MK : 22)

³⁰⁶ « En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, devraient être incompatibles. » FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *op. cit.*

could understand that people should have retreated here and fenced themselves into miles and miles of silence. (MK : 47)³⁰⁷

Il est intéressant que dans la traduction française (en note) le complément d'objet du verbe « enfermer » soit « des centaines d'arpents de silence », tandis que dans le texte original le complément d'objet du verbe « fence » est « themselves » : l'anglais souligne bien que les gens qui font retraite dans le Karoo s'y enferment, s'y entourent, eux et leur silence, de clôtures. Avec la terre, ils ont acheté le droit de s'y cacher et de s'y taire — « *though by what right [K] was not sure* » (MK : 47)³⁰⁸. Encore une fois, le droit naturel au silence s'est transformé en privilège dont seuls quelques-uns peuvent jouir et que K doit perpétuellement reconquérir dans sa quête d'un lieu à habiter.³⁰⁹ C'est donc dans la même démarche que lorsque le petit-fils Visagie arrive à la ferme, K part se cacher dans une grotte dans les montagnes, « *as far as man can come* » (MK : 66)³¹⁰ ; de retour à la ferme, pour éviter d'être repéré, il se construit un « terrier (*burrow*) » puis se met à vivre seulement la nuit.

What a pity that to live in times like these a man must be ready to live like a beast. A man who wants to live cannot live in a house with lights in the windows. He must live in a hole and hide by day. A man must live so that he leaves no trace of his living. That is what it has come to. (MK : 99)³¹¹

Il s'établit ici un rapport paradoxal entre société et humanité. D'un côté, l'attitude de K qui consiste à se cacher et à se taire est systématiquement comparée à celle d'un animal, et donc déshumanisante ; d'un autre côté, l'attitude inverse, qui serait de se montrer, de parler, de prendre position dans le pays en guerre, est invivable pour K. L'injonction sociale de prendre position est finalement tout aussi déshumanisante, un viol de la liberté essentielle des êtres, et dès lors le pays devient invivable, sinon « comme une bête »³¹².

³⁰⁷ « Je pourrais vivre ici pour toujours, pensa-t-il, ou jusqu'à ma mort. Rien n'arriverait, chaque jour serait identique au jour d'avant, il n'y aurait rien à dire. [...] Il comprenait que des gens aient fait retraite en ce lieu, qu'ils aient enfermé entre des clôtures des centaines d'arpents de silence » (MK : 64)

³⁰⁸ « mais il ne savait trop de quel droit » (MK : 64)

³⁰⁹ Voir WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

³¹⁰ « aussi loin que l'homme peut arriver » (MK : 88)

³¹¹ « Pour vivre en des temps comme ceux-ci, un homme doit être prêt à vivre comme une bête. Un homme qui veut vivre ne peut pas vivre dans une maison où il y a de la lumière aux fenêtres. Il doit vivre dans un trou et se cacher pendant le jour. Pour vivre, il faut qu'il ne laisse aucune trace de sa vie. Voilà où nous en sommes arrivés. » (MK : 128)

³¹² La formule « comme une bête » sera reprise dans la dernière phrase du roman *Disgrace*, « comme un chien », elle-même faisant écho à la fin du *Procès* de Kafka.

3.2 Dehors et devenir-animal

La structure de la ville et de ses camps illustre un cloisonnement de la société que j'interprète comme miroir de l'espace du voyage, lui-même cloisonné par les discours qui le rendent possible. Si la ville apparaît comme une limite du voyage, c'est bien que le voyage est limité, c'est bien qu'il n'est pas cet acte d'affranchissement absolu et que tous les espaces ne lui sont pas accessibles. De même, si le récit de voyage semble s'arrêter au seuil de la ville, s'il ne peut la dire que *via* le chronotope de l'escale, c'est bien que sa capacité de narration est limitée, ainsi que sa capacité de représentation. Si la ville est un espace organisé par le capitalisme³¹³, l'espace du voyage est organisé par l'impérialisme. Soi-disant sauvage, l'espace du voyage est en réalité aussi clôturé que celui de la ville.

Face à ce double cloisonnement, il s'agit de trouver des dehors : des espaces qui n'appartiennent à aucun camp.

Though this is a large country, so large that you would think there would be space for everyone, what I have learned of life tells me that it is hard to keep out of the camps. Yet I am convinced there are areas that lie between the camps and belong to no camp, not even to the catchment areas of the camps. (MK : 162)³¹⁴

he wondered whether there were not forgotten corners and angles and corridors between the fences, land that belonged to no one yet. (MK : 47)³¹⁵

Le camp contamine l'ensemble du territoire de ce très grand pays : tout espace où K est sommé de parler, de décliner son identité, de raconter son histoire, devient un camp métaphorique. Le camp est alors avant tout un langage, un espace rhétorique et discursif : au camp de Kenilsworth, K s'appelle « Michaels », c'est un « incendiaire », son nom et son histoire sont différents. On somme K d'entrer dans la rhétorique du camp, de tenir un discours, d'avoir une histoire : le médecin du camp de Jakkalsdrif dit à K qu'il pourrait faire « rectifier » sa bouche, comme si pour entrer dans la rhétorique du camp il fallait posséder un organe droit pouvant produire un discours droit. Cette rhétorique du conflit d'opinions, du

³¹³ HARVEY David, *Le Capitalisme contre le droit à la ville*, op. cit.

³¹⁴ « Bien que ce pays soit très grand, si grand qu'on pourrait croire qu'il y a de la place pour tout le monde, ce que je connais de la vie me dit qu'il est difficile de rester en dehors des camps. Et pourtant, je suis convaincu qu'il existe des régions situées entre les camps qui n'appartiennent à aucun camp, même pas aux zones de prise des camps » (MK : 205)

³¹⁵ « il se demandait s'il n'existait pas, entre les clôtures, des recoins, des couloirs, des angles oubliés, de la terre qui n'appartenait encore à personne. » (MK : 64-65)

jugement et des discours, il est effectivement difficile d'y échapper dans un pays en guerre. La seule manière de rester en dehors des camps, pour K, devient alors le silence. Le silence le tient hors de ces « zones de prise des camps » (ces zones qui n'appartiennent pas directement aux camps mais où ceux-ci attrapent néanmoins les vagabonds), dès lors que son histoire ne peut ainsi être récupérée par la rhétorique du camp et articulée au sein d'un discours. Mais ce silence condamne aussi K à « vivre comme une bête » (MK : 128). Peut-être l'animal est-il une voie de sortie de l'ordre du discours.

L'espace rhétorique que constitue la Quarantaine est similairement inhabitable pour Léon : l'île Plate se tisse des discours alarmistes de Véran qui scindent l'île en deux parties et ses habitants en deux plans qui se menacent l'un l'autre. Cette géographie de la domination³¹⁶ est tributaire d'une organisation impérialiste de l'espace, qui fait de l'île un lieu invivable où ne devraient pas se trouver les Européens, et qui les sépare des Indiens. Dans ce discours, l'île Plate est à la fois conquise et vide, maîtrisée et écartée de l'écoumène. L'espace rhétorique de ce discours, Léon ne peut l'habiter : l'île qu'il habite, lui, ce sont les oiseaux qui en sont les « seigneurs », c'est le thazard qui est « maître » de son lagon (LQ : 142 ; 160). Il existe un dehors aux camps, un espace qui n'appartient pas aux êtres humains car c'est un espace de silence. Pour y accéder, il faut donc se faire animal : le sentier que trace Léon pour sortir de la Quarantaine est « comme la trace d'une bête » (LQ : 142). Sortir du camp devient un dépouillement progressif de soi, une déterritorialisation, diraient Deleuze et Guattari, ou un devenir-animal³¹⁷ à travers lequel le sujet se déprend des rhétoriques qui l'enferment pour devenir autre.

Conclusion du chapitre I : Fabriquer l'océan Indien voyagé

Je demandais, au début de ce chapitre, comment l'écriture du voyage fabrique l'océan Indien, et si cette fabrique est forcément impérialiste. Je me suis posé cette question au niveau des espaces et des lieux : après avoir déterminé avec quels contours et quelles balises, quelles contraintes et quels paradigmes peut s'écrire l'océan Indien dans l'écriture du voyage, j'ai cherché comment les textes subvertissent ou contournent ces limites. Alors, si l'océan Indien

³¹⁶ J'emprunte l'expression à HARVEY David, *Géographie de la domination*, *op. cit.*

³¹⁷ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie, 2)*, *op. cit.*, p. 290-373

est écrit depuis la littérature de voyage, celle-ci ne peut-elle l'écrire que comme un « océan Indien voyagé »³¹⁸ ?

L'océan Indien voyagé, c'est un espace de passage ; c'est un espace à la fois balisé, cartographié, exploré de part en part, et pourtant seulement traversé, effleuré, visité, inhabité. C'est un espace à la fois conquis et nié.³¹⁹ Les lieux n'y sont que des escales : les représentations exotiques, rêveuses et vides, témoignent d'une pratique que le voyageur y inscrit au prix de l'érosion du lieu habité et des histoires de ses habitants. Ainsi, dans cet océan Indien voyagé, le voyageur passe et « passe à côté », ne voyageant que dans l'espace attendu de l'exotisme, et c'est bien pour lui que le continent reste « invisible ».

Mais cette fabrique œuvre à la manière d'un partage : elle fabrique un endroit et un envers de l'océan Indien en même temps. En fabriquant un espace indianocéanique voyageable et voyagé — c'est-à-dire toujours déjà pré-pensé, pré-représenté, pré-dit et discours —, l'impérialisme fabrique aussi un impensable au sein même du discours du voyage. Ce qui n'est pas prévu par l'impérialisme, ce qui ne relève pas de la pratique du lieu qui est celle du voyageur, ce qui dans le lieu n'est pas déjà prévu par le discours devient de fait impensable et même intolérable — d'où cette nécessité paradoxale, pour le voyageur, de « passer à côté ». Il y a donc un envers de l'océan Indien qui est fabriqué à l'envers du discours du voyage, avec et malgré lui.

Ainsi, l'espace que représente, structure et balise l'œuvre conjointe des cartes et des textes semble être celui du voyage, rendu possible par la discrète mais hégémonique présence de l'Empire. Cependant, la cartographie littéraire des œuvres du corpus m'a permis de réaliser tout ce que ne rend pas visible la carte : les voyages des personnages secondaires, des huit cents pèlerins du *Patna* dans *Lord Jim*, par exemple, ou des ancêtres, chez Le Clézio. À l'origine de la cartographie des voyages il y a alors un partage qui est opéré entre ce qui relève du voyage ou non, entre voyageurs et voyagés également. L'œil du cartographe imite bien « l'œil de l'Empire »³²⁰, omniprésent, invisible et hégémonique, et ce que Pratt appelle la

³¹⁸ Mary-Louise Pratt forge le néologisme de « voyagés » (*travelees*) pour parler des « récepteurs du voyage », par opposition aux voyageurs, les émetteurs. Je transpose ici cette voix passive à l'espace. (PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*, p. 242.

³¹⁹ On y retrouve un peu ce moment paradoxal de la découverte et de l'écriture de l'espace que remarque Todorov dans le journal de Christophe Colomb : « Colomb a découvert l'Amérique, mais non les Américains. Toute l'histoire de la découverte de l'Amérique, premier épisode de la conquête, est frappée de cette ambiguïté : l'altérité humaine est à la fois révélée et refusée ». TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique*, *op. cit.*, p. 54.

³²⁰ Voir le titre de l'ouvrage de PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*

posture de l' « anti-conquête » : l'attitude conquérante qui ne dit pas son nom.³²¹ L'œil du cartographe produit l'océan Indien comme un espace voyagé, conquis — et produit en même temps l'envers de cet espace qui est aussi l'envers de la carte : la multitude de voyages et de voyageurs, de frontières flottantes, de points de vues et d'histoires différentes esquissant un espace indianocéanique qui ne peut être ni conquis, ni mis à plat, ni cartographié.

Le même mécanisme discursif s'applique aux lieux. Le discours du voyage est friand des toponymes indianocéaniques bien plus que des *topoi* géographiques auxquels ils correspondent ; le réseau des toponymes dans les textes et sur les cartes fonctionne comme une formation discursive, matrice d'un imaginaire voyageur des lieux qui vient saturer la représentation de l'escale, au détriment de ce l'escale n'est pas : un habitat. Si le discours du voyage fabrique le lieu indianocéanique voyagé (que j'appelle l'escale), une nouvelle fois il fabrique en même temps l'envers de l'escale : le lieu habité. C'est dans cette perspective que j'ai étudié la coexistence entre l'escale comme lieu voyagé et la ville comme lieu habité, en montrant que la ville incarnait souvent la limite de la pratique du lieu qui est celle du voyageur. On a ainsi identifié la ville comme une limite du voyage lui-même, du récit du voyage et du discours du voyage, notamment à travers l'intersubjectivité qui met en péril l'autorité du voyageur.

Au terme de ces deux parties, je me suis demandé si l'écriture du voyage était condamnée à la surface des cartes et au paradigme de l'escale ; et si Jim, Léon, K et les autres étaient condamnés à « passer à côté » de l'océan Indien. J'ai donc esquissé quelques lignes de fuites, hétérotopies et tiers-espaces qui permettent aux récits de contourner ou de subvertir les structures du discours et d'inventer des dehors au voyage.

Les récits du corpus fabriquent ainsi l'océan Indien dans une tension entre l'exotisme attendu et ce que cet exotisme érode, efface, nie dans les lieux. L'étude des cartes et des escales permet de réaliser que les voyages s'écrivent sur un fil, celui des limites intrinsèques de leur espace discursif. Sur son chemin de crête, le voyageur entrevoit parfois, dans les ruines, dans le regard de l'autre, ce qui a été effacé pour rendre possible son voyage et son récit. Il en ressort une inquiétude (cet « *unrest* » des *Tales of Unrest* (1898) de Conrad), l'instinct qu'aucun des lieux fabriqués par l'écriture du voyage, ni l'escale ni la ville (ni son propre ailleurs ni l'ici de l'autre), n'est habitable pour le voyageur. Contre cette inquiétude, le récit d'un voyage veut souvent se faire récit de fondation, ramener l'autre au même, l'Ailleurs à

³²¹ *Ibid.*, p. 7.

l'Ici. Car pour les histoires de Jim, Léon, Michael K qui sont celles d'exilés, de déracinés, l'enjeu du voyage est de trouver un lieu à habiter — et l'Ailleurs au bout du voyage est-il habitable ?

Chapitre II : Voyage et impérialisme

Introduction

On vient de voir, dans le chapitre I, quelle fabrique des lieux et des espaces est à l'œuvre dans l'écriture du voyage de Conrad, Coetzee et Le Clézio. J'ai pris en particulier les exemples de la représentation cartographique de l'espace indianocéanique et du paradigme de l'escale pour représenter les lieux. Ces exemples ont montré que l'écriture du voyage semble tributaire d'un discours impérialiste, où l'œil du voyageur se confond avec celui de l'Empire lorsqu'il se pose sur l'océan Indien. On a cependant pu commencer à voir que si l'écriture du voyage, par sa représentation des espaces et des lieux, écrit l'Empire, elle écrit également son envers.

Ce deuxième chapitre sera donc l'occasion de continuer cette réflexion sur l'envers de l'Empire. Notre perspective critique est toujours double : il s'agit de déceler la façon dont l'écriture construit et déconstruit un discours du voyage dans l'océan Indien, en se focalisant dans cette partie sur les espaces et les lieux et donc sur la composante impérialiste de ce discours. L'espace de l'Empire se définit en effet par un découpage entre un centre et des périphéries : toutes les régions de l'Empire sont structurées autour de et à partir de ce centre, et c'est bien depuis une perspective centrée qu'elles font sens en tant que régions.³²²

Or, cette réflexion peut être transposée à l'espace du voyage, que l'on peut définir par un découpage entre un Ici et un Ailleurs — qui ne fait sens que depuis la perspective de l'Ici, c'est-à-dire celle du voyageur. Cette opposition entre un Ailleurs et un Ici est un des présupposés structurants de l'écriture du voyage. Il faut prendre ces adverbes dans un sens élargi et substantivé, voire essentialisé, comme l'indiquent les majuscules. Je dirai qu'Ici, ce n'est plus seulement *hic et nunc*, le lieu où je me trouve maintenant ; Ici, c'est le lieu des miens, de mes semblables, un lieu familier où je me sens chez moi. Par opposition, Ailleurs n'est pas seulement le lieu où je ne me trouve pas en ce moment, mais le lieu des autres, le lieu autre qui m'est étrange et où je suis un étranger. Dans un cadre de pensée et de discours impérialiste, on peut également assimiler Ici au centre et Ailleurs aux périphéries. Voyager, c'est partir d'ici pour aller ailleurs ; mais est-ce partir de l'Ici pour aller vers l'Ailleurs ? Tous

³²² Voir par exemple ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 2nd éd., Londres ; New York, Routledge, 2002.

les voyages ne se font bien évidemment pas depuis le centre vers les périphéries ; mais tout voyage, même entre deux bouts du monde, implique d'abord d'être parti de chez soi. D'autre part, ce qu'on appelle voyage n'est pas un simple déplacement, mais se veut une expérience de l'étrangeté³²³ ou de l'altérité³²⁴ : en ce sens, Ailleurs devient le nom de cette étrangeté, spatialisée par le déplacement géographique qu'est le voyage.

D'une part, le voyage se veut un déplacement vers l'*autre*, vers l'Ailleurs ; d'autre part, le récit de voyage est un « déplacement mis à l'épreuve de l'écriture » et un « désir narratif soumis aux aléas d'un itinéraire »³²⁵ ; on voit la co-construction qui s'opère entre Ailleurs et récit de l'Ailleurs par l'écriture d'un voyage. Les lieux construits par le récit doivent être garants de cette expérience de l'étrangeté en même temps que leur écriture y est soumise. Une sorte de cercle vicieux apparaît ainsi entre expérience et écriture des lieux : la *chôra* qu'est l'Ailleurs « est à la fois empreinte et matrice »³²⁶ du récit.

Mis à l'épreuve de l'écriture, comme le dit Cogez, et de ce que j'appelle le discours du voyage, le déplacement qu'est le voyage engendre la production dialectique de l'Ailleurs et de l'Ici. Cette dialectique constituera ma première hypothèse de travail et le premier temps de ma réflexion dans ce chapitre. Dans un second temps, je prendrai en compte l'autre moitié de la définition de Cogez : le fait que le récit de voyage soumet l'écriture et le discours aux aléas d'un itinéraire. Je verrai que cet itinéraire, cette expérience des lieux met le discours du voyage face à ses propres limites : la mise en récit du voyage est aussi une mise en récit des silences du discours impérialiste. Je tenterai de « faire l'archéologie de ce[s] silence[s] »³²⁷, faisant mienne l'hypothèse de Jean-Marc Moura qui pense que les lieux, en particulier lointains, se disent dans la littérature à travers deux tendances représentatives : l'imagination impériale et l'imagination nostalgique.³²⁸

³²³ DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage*, op. cit., p. 212.

³²⁴ GOHARD-RADENKOVIC Aline, « « L'altérité » dans les récits de voyage », *L'Homme et la société*, vol. 134, n° 4, 1999, p. 81 - 96.

³²⁵ COGEZ Gérard, « L'Invention du lieu », op. cit.

³²⁶ BING Jean-Baptiste, « Aperçu sur la genèse d'une chôra : Libertia et la Lémurie, de la littérature au mythe », *Annales de géographie*, n° 709-710, n° 3, 19 septembre 2016, p. 272 - 289.

³²⁷ FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, op. cit., p. II.

³²⁸ MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, op. cit., p. 266 sq.

1. La dialectique de l'Ailleurs et de l'Ici : un fondement du récit de voyage ?

1.1. « Ici »

Voyager, c'est partir de chez soi, quitter sa maison, son pays. Si le voyage est un déplacement vers l'Ailleurs ou l'inconnu, encore faut-il d'abord le différencier d'un Ici connu et familier. L'Ici, aussi questionnable soit-il dans sa supposée familiarité, est une nécessité géographique et rhétorique de l'écriture du voyage. « Ici » peut être le nom d'une maison, d'une ville, d'une région, mais aussi d'une patrie ou d'une nation, d'une terre ancestrale liée à un peuple dont le voyageur se sent faire partie. C'est avant tout le nom d'un cadre cognitif que le voyageur emporte avec lui et qui lui permet, par rapport avec le connu, de prendre la mesure de l'inconnu.

La familiarité du quotidien n'a cependant rien d'une évidence pour d'autres courants littéraires, comme le fantastique, et la littérature du voyage n'a pas échappé à une certaine ère du soupçon. On peut penser à des œuvres comme *Les Autonautes de la cosmoroute* (1983) de Julio Cortàzar et Carol Dunlop³²⁹, qui détournent le récit de voyage des lointains pour chercher l'ailleurs ici : l'écriture du voyage, au lieu de construire l'étrangeté de l'ailleurs, y déconstruit la familiarité de l'ici. Cet effet de retournement n'est pas étranger à notre corpus : on pourra voir, chez Conrad notamment, que l'étrangeté de l'Ailleurs produit parfois au retour une défamiliarisation de l'Ici. Il y a cependant toujours, au début du voyage, une familiarité du monde connu par rapport à laquelle est recherché un certain dépaysement — mais cette familiarité peut être imaginaire, et elle est en tout cas, on le verra, une construction discursive.

Quel est l'Ici des voyageurs de *Lord Jim*, *Life and Times of Michael K*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* ? D'où partent-ils ? Ce premier point s'attachera à étudier comment est construit le lieu d'où partent les voyageurs et leur rapport à ce lieu : non seulement les lieux physiques de l'Angleterre, la France, l'Inde, l'île Maurice, la région du Cap et celle du Karoo en Afrique du Sud ; mais aussi les constructions symboliques et discursives de l'endroit où le voyageur se sent chez lui et par rapport auquel il perçoit l'étrangeté des autres lieux. Le pays peut ainsi être un *homeland*, mais aussi une mère-patrie : « Tout pour notre chère patrie ! », se répète l'équipage de Roald Amundsen durant les trois années qu'ils passeront dans les glaces

³²⁹ ANTOINE Philippe, « Un Mois sur l'autoroute Paris-Marseille, ou comment réenchanter le monde », *Viatica* [en ligne], n° 6, 2019.

à la recherche du Passage du Nord-Ouest³³⁰. Point de départ, le pays en tant que patrie est aussi la motivation du voyage et le patriotisme devient son *leitmotiv*. Enfin, il faut s'attarder, dans le contexte colonial et postcolonial du corpus, sur la construction de la nation et de l'idée que le pays peut s'étendre par-delà les océans.

1.1.1 Lieux de départ réels (référentialité)

Avant de s'intéresser à la question du pays natal ou du *homeland* des personnages, commençons par nous demander d'où ils partent, où commencent leurs voyages. On est d'emblée confronté à la difficulté que les parcours des personnages (qui feront l'objet de la deuxième partie de la thèse) sont plus ou moins longs, hachés, linéaires, étendus ou ramassés dans l'espace. Ils ne sont pas non plus toujours entièrement dits : le départ, notamment, se fait souvent sur le mode de l'ellipse, du résumé ou de l'analepse. Les textes étudiés ici ne sont effectivement pas des journaux de voyage, soumis à l'ordre chronologique de rédaction pendant le voyage lui-même. Trois d'entre eux (*Lord Jim*, *Life and Times of Michael K*, *La Quarantaine*) alternent les narrateurs homodiégétiques et hétérodiégétiques. Le temps du voyage et celui du récit ne se suivent donc pas, et l'*incipit* ne correspond alors pas forcément au point de départ du voyage.

Mais si l'on veut se rapprocher de l'Ici, il faut se rapprocher du point zéro du voyage, de son commencement, et donc se demander où étaient les personnages *avant de commencer à voyager*. Lors des voyages et des escales, les arrivées et les départs se multiplient ; mais on cherchera d'abord le premier lieu de départ, celui qui marque, pour les voyageurs, la rupture entre voyage et sédentarité.

Le voyage de Jim commence au chapitre II de *Lord Jim* : il y quitte l'Angleterre pour s'embarquer dans la marine marchande. Depuis ce départ initial de sa terre natale, il ne rentrera jamais « au pays ». Ce « *he went to sea* » (LJ : 14)³³¹ marque donc bien une rupture spatiale, d'autant plus qu'il est suivi de : « *entering the regions so well known to his imagination* » (LJ : 14)³³², comme si la mer marquait un seuil entre le monde connu et le monde rêvé par le jeune marin. Le port de départ n'est pas décrit ; le monde connu de Jim, on l'apprendra un peu plus tard au fil des digressions de Marlow, est son Essex natal. Cadet de

³³⁰ AMUNDSEN Roald, *De l'Atlantique au Pacifique par les glaces de l'Arctique (1909)*, trad. Charles RABOT, Paris, Arthaud, 2019.

³³¹ « Il prit la mer » (LJ : 54)

³³² « pénétrant dans les régions si familières à son imagination » (c'est moi qui traduis)

cinq fils, il grandit dans le presbytère d'une petite commune de campagne, la paroisse de son père.

Originally he came from a parsonage. [...] The little church on a hill had the mossy greyness of a rock seen through a ragged screen of leaves. It had stood there for centuries, but the trees around probably remembered the laying of the first stone. Below, the red front of the rectory gleamed with a warm tint in the midst of grass-plots, flower-beds, and fir-trees, with an orchard at the back, a paved stable-yard to the left, and the sloping glass of green-houses tacked along a wall of bricks. (LJ : 10)³³³

La description évoque chez le lecteur occidental un paysage familier, quoique teinté d'une esthétique bucolique : son église et les arbres qui l'entourent, tous vieux de plusieurs siècles, semblent s'inscrire dans un temps immuable. On est bien loin de l'*incipit* de *Heart of Darkness*, dans lequel Marlow commence par rappeler à son auditoire que l'estuaire de la Tamise sur lequel ils se trouvent a été jadis aussi sauvage que l'Afrique (HOD : 30-35). Ici, tout renvoie au paysage paisible d'un cottage anglais : la maison est bien tenue (« *gleamed* »), bien pourvue (« *stable-yard* » « *orchard* » « *green-houses* »), bien décorée (« *flower-beds* » « *grass-plots* »). Comme les habitants du presbytère, le lecteur occidental — en particulier le lectorat anglais attendu de l'œuvre publiée en feuilleton dans le *Blackwood's Magazine* londonien — est appelé dans cette représentation à se sentir chez lui. Et pourtant, la couleur de l'église est décrite comme « *seen through a ragged screen of grey leaves* » : comme s'il fallait comprendre que le regard est ici biaisé. La familiarité du lieu serait-elle une illusion ?

Dans *Life and Times of Michael K*, on comprend que K a passé toute sa vie aux alentours du Cap, en Afrique du Sud : s'il est né à l'hôpital et a grandi dans la pension Huis Norenus, dont on ne connaît pas la localisation exacte, c'est pour la municipalité du Cap qu'il travaille de sa sortie de la pension à sa trente-et-unième année. C'est à cet âge, à cause de la guerre qui rend la vie en ville impossible, que sa mère et lui décident de quitter le Cap. Ils pensent partir en train, mais un protocole administratif infernal les en empêche, et c'est clandestinement, à pied et en brouette qu'ils prennent la route. Le point de départ de leur voyage est donc l'immeuble

³³³ « Il sortait d'un presbytère. [...] Perchée sur une colline, la petite église avait la teinte grisâtre d'un rocher moussu, aperçu à travers les trous d'un rideau de feuillages. Elle s'élevait là depuis des siècles, mais les arbres qui l'entouraient devaient se souvenir encore de la pose de sa première pierre. Au-dessous d'elle, la façade rouge du presbytère mettait sa teinte chaude, parmi les pelouses, les corbeilles de fleurs et les sapins. Derrière la maison, flanquée à gauche d'une cour d'écurie pavée, s'étendait un verger où les toits en pente des serres s'adossaient à un mur de briques. » (LJ : 49)

où vit Anna K et où son fils l'a rejointe peu de temps auparavant : la résidence Côte d'Azur, au lieu-dit Sea Point, Beach Road boulevard, avec vue sur l'Atlantique. Il est intéressant de constater que ce point de départ, qui constitue clairement une frontière entre terre et mer, n'incite pas les personnages à prendre la mer : Anna et Michael sont bien loin des marins et des navigateurs, et si leur point de départ se situe sur la côte, comme un port, cela semble faire partie d'une cruelle ironie du sort, rappelant que même le geste de prendre la mer, geste d'émancipation et de libération dans l'imaginaire européen³³⁴, dépend d'une liberté première qui n'est pas le privilège de tous. Sea Point abrite des classes aisées dans de beaux appartements, sous couvert de cet imaginaire maritime heureux (les résidences voisines de Côte d'Azur se nomment Copacabana, Hauts de Malibu...). Anna K travaille pour le couple retraité des Buhrmann, qui ont la bonté de la loger :

*Her room under the stairs of the Côte d'Azur had been intended for air-conditioning equipment, which had never been installed. On the door was a sign : a skull and crossed bones painted in red, and underneath the legend DANGER — GEVAAR — INGOZI. There was no electric light and no ventilation ; the air was always musty. (MK : 6)*³³⁵

Sous le vernis de l'apparence riche et heureuse du Côte d'Azur et du vent de liberté qui semble y souffler vit donc Anna K, domestique, cachée dans un placard sans air. Pendant l'émeute qui les décide au départ, elle et son fils s'y recroquevillent « comme des souris » (MK : 12/22) : leur présence dans l'immeuble est silencieuse et invisible comme celle de souris — ou, finalement, depuis la chambre marquée par un signe de mort, comme celle de spectres. Cette invisibilité des personnages dans l'immeuble et *a fortiori* dans la ville de départ est renforcée lorsqu'ils s'installent dans l'appartement saccagé dont les Burhmann se sont enfuis. Ils deviennent alors des *squatters*, et ce terme résonne particulièrement dans l'Afrique du Sud de 1983 : c'est le nom donné aux Noirs qui, n'étant plus autorisés à posséder des terres hors des « réserves » depuis le Native Land Act de 1913, vivent et travaillent dans

³³⁴ Un des récits de navigation d'Olivier de Kersauson, co-écrit avec Jean Noli, prend pour titre le vers de Baudelaire : « *Homme libre, toujours tu chériras la mer !* » (Fixot, 1994). On peut citer également le récent récit de navigation de Capucine Trochet *Tara Tari. Mes ailes, ma liberté* (Arthaud, 2020). Le mot de *liberté* est récurrent sur les 4^e de couverture des récits de navigation francophones : celle de *L'Atlantique est mon désert* (Gallimard, 1996) de Jean-François Deniau se termine par cette énumération : « L'air du large. La responsabilité de la barre. La liberté. L'océan. » ; celle des *Récits de voyage* de Maupassant en Méditerranée, toujours chez Arthaud (2019), évoque un « sentiment de liberté » éprouvé sur les « eaux turquoise » de la mer.

³³⁵ « Sa chambre, située sous l'escalier de la résidence Côte d'Azur, était destinée, à l'origine, à un matériel de climatisation qui n'avait jamais été installé. Il y avait un avertissement sur la porte : un crâne et des tibias peints en rouge, surmontant la légende DANGER – GEVAAR – INGOZI. Pas d'éclairage électrique, pas de ventilation : l'air sentait toujours le moisi. » (MK : 15)

les fermes des Blancs.³³⁶ Le Côte d'Azur, sous son apparence agréable, est en fait un lieu au sein duquel K et sa mère n'ont aucun droit et sont rendus invisibles ou plutôt spectralisés, c'est-à-dire que leur présence est rendue illégitime, illicite, presque invisible, réduite à un état de hantise dans le lieu³³⁷ : K et sa mère ne sont plus des habitants de la ville, de l'immeuble, mais des parasites, des indésirables, des fantômes pour lesquels l'immeuble n'est pas fait et dont il ne veut pas. Finalement, leur voyage ne commence pas depuis ce lieu même, dont ils ne sont pas légalement habitants, mais de la marge de ce lieu.

Voyage à Rodrigues, seul récit de voyage au sens strict de mon corpus, commence *in medias res*. On ne sait pas d'où le Narrateur³³⁸ est parti : très probablement de France, par avion. Mais le voyage est double, c'est à la fois celui du Narrateur et celui de son grand-père, dans les traces duquel il tente de marcher. Le lieu de départ que le récit attribue au voyage est un lieu « mythique » pour le Narrateur (VAR : 125) : le domaine d'Eurêka.

C'est en 1910, je crois, que mon grand-père quitte Eurêka, le domaine où il est né, où sont nés ses enfants. C'est le commencement d'une errance que la quête de l'or du *Privateer* rend encore plus désespérée, plus tragique. [...] C'est la perte de cette maison qui, je crois, commence toute l'histoire [...]. (VAR : 120-121)

Le voyage du Narrateur devient prétexte pour raconter le voyage de son grand-père auquel il suppose (« je crois ») un point de départ : Eurêka, à l'île Maurice. J'y reviendrai, mais il est à noter que le point de départ supposé du voyage du grand-père devient le point de départ mythique du voyage du Narrateur. C'est d'ailleurs au mythe que le récit fait référence, et non au lieu que le Narrateur connaît de sa propre expérience :

Maison pour moi mythique, puisque je n'en ai entendu parler que comme d'une maison perdue.

³³⁶ Voir YOUÉ Christopher, « Black Squatters on White Farms: Segregation and Agrarian Change in Kenya, South Africa, and Rhodesia, 1902-1963 », *The International History Review*, vol. 24, n° 3, 2002, p. 558- 602.

³³⁷ Cette définition de la spectralité et de la spectralisation provient de ma lecture de DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx : l'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1997 ; et de HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006. Elle s'articule à la notion derridienne de *revenance* : le spectre revient sans cesse là d'où il a été évacué.

³³⁸ J'hésite à appeler le narrateur Le Clézio car ce serait l'identifier entièrement avec l'auteur. Or le récit relève ici d'un travail d'écriture proche de la fictionnalisation. Pour moi, l'auteur ne se confond pas plus avec le narrateur de ce *Voyage* qu'avec les narrateurs de *La Quarantaine* ou *Alma*. Dans *Gens des nuages*, récit de voyage co-écrit avec sa femme Jémia, le narrateur-personnage se désigne d'ailleurs par le nom « JMG », comme pour signaler la nécessaire fictionnalisation de soi qu'entraîne la mise en récit de soi. Ici, je l'appellerai donc le Narrateur. À ce sujet, voir BORGOMANO Madelaine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », *op. cit.*

Aussi n'est-ce pas à la maison telle qu'elle existe encore, rafistolée comme un vieux navire, condamnée à être bientôt démolie pour laisser place aux lotissements des promoteurs chinois, que je veux penser. Cette maison-là est l'image virtuelle de l'autre Euréka. [...]

Je vois la maison telle que mon grand-père Alexis l'a peinte à l'aquarelle autour de 1870, quand il était âgé d'une dizaine d'années. Seule, immense au milieu de la forêt sombre, entourée de palmiers, de lataniers, de tamariniers, d'arbres de l'Intendance déjà immenses, de filaos bleutés [...]. (VAR : 125-126)

La description du tableau de la maison se poursuit sur deux pages, insistant sur le « flou romantique du parc » et « la magnificence de la nature tropicale ». Car c'est bien un tableau que le Narrateur décrit, une représentation exotique de la maison dont il fait l'*ekphrasis*. Ce qui est donné comme point de départ au voyage, du grand-père comme du petit-fils, n'est pas la maison réelle, « l'autre Euréka » : c'est un lieu rêvé, un fantasme.

La même substitution de lieux imaginés aux lieux réellement parcourus est lisible dans *La Quarantaine*. La trame même du roman mêle voyages effectués par le narrateur Léon et voyages reconstitués, tissus de bouche-à-oreille et d'imagination. Les lieux de départ sont donc multiples. Léon fait l'aller-retour à l'île Maurice depuis Paris. Si son point de départ n'est pas mentionné, il attribue, comme le Narrateur de *Voyage à Rodrigues*, un point de départ mythique à une errance dont, finalement, il hérite :

Depuis toujours j'ai su que je portais en moi cette cassure. Elle m'a été donnée à la naissance, comme une marque, comme un goût de vengeance. Lorsque mon père a quitté la maison d'Anna, l'année de ses douze ans, l'ancienne brisure est entrée en lui, elle s'est continuée, elle s'est propagée d'année en année, jusqu'à moi. Alors je suis devenu Léon, celui qui disparaît [...]. (LQ : 532)

La maison d'Anna devient, comme celle d'Euréka, le point de départ de tous les voyages : exil d'Antoine et Amalia et de leurs deux fils, Jacques et Léon « Le Disparu » ; exil renouvelé de Jacques et Suzanne avec leur fils Noël, le père de Léon le narrateur, nommé d'après son ancêtre. Pour les deux Léon, Anna n'est pas un lieu d'origine, sinon mythique : ils ne l'ont que très peu ou pas du tout connu dans leur enfance, mais cherchent à y revenir. Le narrateur reconstitue ainsi le voyage de retour de Jacques et Léon vers l'île Maurice : mais le récit est haché, commence directement à l'escale d'Aden pour sauter ensuite à l'île Plate. Il faut reconstituer son point de départ : avant de partir, Jacques est médecin à Londres, Léon est

pensionnaire à Rueil-Malmaison. Cette pension est, elle aussi, contaminée par l'imaginaire d'un autre lieu : Léon croit parfois y entendre la mer et le bruit du ressac (LQ : 74-75). Ils prennent la mer à Marseille et c'est là que commence réellement le voyage : mais ce port fait lui aussi signe vers un autre voyage, celui de Rimbaud revenant d'Afrique, et que Jacques et Léon croisent sans le savoir à Aden. Encore une fois les voyages se confondent et aux lieux de départs réels se mêlent d'autres lieux et d'autres significations. C'est finalement Paris, où commence le roman, qui semble aux yeux du narrateur l'emporter comme lieu de départ symbolique de tous les voyages (le sien, celui de Jacques et Léon, celui de Rimbaud) :

Pourtant, c'est bien à Paris qu'il faut revenir, si je veux bien comprendre. À ce bistrot de la rue Madame, la porte qui s'ouvre sur un adolescent ivre et mal peigné, qui titube dans l'embrasure, la bouche pleine d'invectives et le regard troublé par la folie. Comme si, après lui, avait commencé toute l'errance, la perte de la maison d'Anna, la fin des Archambau. (LQ : 32)

Les voyages multiplient les points de départ, mais tous se rejoignent dans un lieu mythique, Anna, et dans cette scène qui est celle de la première rencontre entre Jacques et Rimbaud, alors que la mère de Jacques est mourante. Reste le dernier voyage que reconstitue le narrateur, celui de Giribala et d'Ananta, d'Inde jusqu'à Maurice. On ne sait pas d'où vient Giribala : on la trouve aux abords de la ville de Cawnpore, fuyant la guerre ; quant à Ananta, petite fille blanche que Giribala recueille à cet endroit, on devine que ses parents sont venus d'Angleterre pour s'installer dans la colonie. Sur la trame des voyages racontés et dont les lieux de départ semblent peu compter se tissent d'autres voyages qui ne sont pas dits : les Archambau venant de Bretagne s'installer à Maurice, Amalia recueillie en Inde et ramenée à Maurice, la famille d'Ananta s'installant en Inde, le voyage d'Ananta et sa fille Surya de Maurice à Plate, le départ de Maurice pour Amalia, son frère adoptif William, Antoine Archambau et les deux enfants. Comme si le point de départ de chaque voyage était un autre voyage.

La recherche de lieux de départs « réels », effectifs, pour les voyages contés dans le corpus constitue ainsi une première déroute. Sur trois traversées maritimes (Jim ; Jacques, Léon et Suzanne ; Giribala et Ananta), un seul port de départ est décrit, et pour les deux engagées indiennes, ce port sur l'estuaire de l'Hughli constitue moins un point de départ du voyage qu'une escale sur la route d'un voyage qui a commencé depuis bien plus longtemps. Peut-être est-ce le sens de ce manque : que le point de départ est une illusion produite par la trame chronologique d'un journal de voyage ou le tracé d'un itinéraire sur une carte. L'indice est

d'ailleurs donné que la familiarité de l'Essex natal de Jim n'est peut-être qu'une illusion, un jeu de regards. Plutôt que d'attribuer rétrospectivement un point de départ à des voyages qui s'héritent et se répètent, les récits de Le Clézio construisent des Ici mythiques, des lieux d'origine.

L'origine du voyage semble être une construction qui reste à faire par les récits des voyages et leurs discours. Le lieu de départ n'est pas une évidence des parcours des voyageurs ; il est aussi fabriqué par les représentations qui font d'un lieu parmi d'autres un Ici, lieu d'origine, lieu familier, « chez-soi » — et qui fabriquent un départ parmi d'autres comme l'origine du voyage. Ce sont ces représentations que l'on va étudier maintenant ; la marginalisation de K et sa mère au sein même de leur lieu de départ semble déjà indiquer que ces représentations sont politiques, en ce qu'elles produisent un « partage du sensible »³³⁹ — en l'occurrence des espaces et du territoire.

1.1.2 Représentations des lieux de départ (référencialité)

La construction de lieux de départ dans le récit de voyage se ferait ainsi moins par référencialité (référence à un objet extra-linguistique) que par référencialité, c'est-à-dire par référence intertextuelle à la bibliothèque, pour reprendre le vocabulaire de Tiphaine Samoyault.³⁴⁰ La familiarité, la dimension originelle du lieu de départ, soit ce qui autorise le voyageur à dire qu'il *vient de là*, se construit par référence à une bibliothèque qui comprend à la fois une mémoire littéraire du pays et du personnage mais aussi une mémoire discursive qui permet de définir les notions de patrie ou de nation.³⁴¹

Si l'on fait remonter le voyage à son geste premier, il s'agit de partir de chez soi. Franchir le seuil de sa maison signe par exemple le commencement du voyage dans la plupart des récits d'aventure ou d'errance sur la route. Mais lorsque le voyage franchit des océans, on ne peut définir l'espace restreint de la maison comme référent familier à l'aune duquel mesurer l'étrangeté de tous les autres espaces. Il s'agit plutôt de mettre à jour le pays des personnages : pays natal, patrie, mais aussi pays d'allégeance, nation ; pays dont on peut avoir le « mal du pays », auquel on peut « rentrer au pays ». Ces deux expressions induisent l'idée d'un pays-

³³⁹ RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

³⁴⁰ Tiphaine Samoyault, « Fiction et abstraction », *Littérature*, vol. 123 / 3, 2001, p. 56- 66 et, pour une étude plus poussée de ces concepts et de leurs enjeux, Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, 127 p.

³⁴¹ Pour Homi Bhabha, la nation est un récit qu'il propose aux contributeurs de son ouvrage *Nation and Narration* d'analyser en tant que tel. Voir BHABHA H.K. (dir.), *Nation and Narration*, Londres ; New York, Routledge, 1990.

maison, où le voyageur se sent chez lui et dont il peut être nostalgique : c'est pourquoi je parlerai, le moment venu, de *homeland*. Le pays a donc de multiples facettes : il s'habite de manière subjective, sentimentale, politique ; il se partage alors, et la question se pose de savoir qui lui appartient, ou à qui il appartient.

Le pays peut d'abord être, dans sa dimension politique, une patrie. Je citais plus haut le célèbre explorateur norvégien Roald Amundsen, dont le *leitmotiv* a été, durant les trois ans de sa traversée du passage du Nord-Ouest, « tout pour notre chère patrie ». La patrie fait ici l'objet d'une allégeance qui devient la raison d'être du voyage : elle acquiert alors symboliquement le double rôle d'origine et d'objectif du voyage. Il est intéressant de remarquer que la patrie articule un sentiment de droit et de devoir, à l'image d'un parent, d'où d'ailleurs elle tire son nom. Issu du latin *pater*, l'étymologie de *patrie* peut lui donner le sens de pays-père ou de pays-mère, de mère-patrie, suivant que le peuple en question pense son pays comme une entité féminine ou masculine (*Mother Russia*, etc.). Mais la patrie peut aussi signifier le « pays de nos pères » ou de nos mères : dans ce cas, le rattachement à la patrie peut se faire *via* deux filiations différentes, maternelle et paternelle. Toute personne, par sa naissance, est ainsi supposée hériter d'une patrie. Mais voilà qui m'amène à constater que deux voyageurs dans le corpus n'ont pas de patronyme : « *James So-and-so* »³⁴² et Michael K, dont on ne saura jamais de quoi K est l'initiale. Dans *La Quarantaine*, on ne connaît pas non plus les noms de naissance de Giribala, Ananta, Suryavati, Amalia — et le narrateur admet que c'est lui qui a inventé les prénoms Giribala et Suryavati. *Voyage à Rodrigues* ne comporte aucun patronyme, et peut être lu comme un « roman familial » dont le socle narratif est constitué de la filiation imaginaire et de la quête identitaire.³⁴³ Dans tous les textes les filiations sont donc perdues, questionnées, imaginées : or la rupture de la filiation remet en question le lien à la patrie en tant que *motherland* et/ou *fatherland*.

Jim a pourtant une terre natale, l'Essex anglais. Mais la filiation qui le relie à cette terre en termes de droits et de devoir (autrement dit, qui en fait une patrie) est rompue par le saut, l'abandon du Patna :

He began by saying, in the tone in which a man would admit his inability to jump a twenty-foot wall, that he could never go home now ; and this declaration recalled

³⁴² « James Un Tel » (LJ : 209)

³⁴³ Voir ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman* (1977), Paris, Gallimard, coll. « Collection TEL », 2009.

to my mind what Brierly had said, « that the old parson in Essex seemed to fancy his sailor son not a little ». (LJ : 65)³⁴⁴

C'est pour Jim une des premières conséquences du retrait de sa licence de marin suite à son abandon de poste : il ne rentrera plus jamais au pays. Il semble que la patrie s'assimile ici au *pater* : il faudrait faire face à l'un et à l'autre s'il rentrait. Rentrer, c'est rendre des comptes, dit Marlow :

We wander in our thousands over the face of the earth, the illustrious and the obscure, earning beyond the seas our fame, our money, or only a crust of bread ; but it seems to me that for each of us going home must be like going to render an account. (LJ : 169)³⁴⁵

L'espace au-delà des mers est un espace de l'errance (« *we wander* ») où il est possible à l'homme de se perdre lui-même ; mais l'espace du pays agit comme un miroir et un tribunal, mettant l'homme face à lui-même, à ses actes et à leur signification pour les siens. Même ceux qui n'ont pas de famille, dit Marlow, « *have to meet the spirit that dwells within the land* » (LJ : 169)³⁴⁶ à leur retour. Cette « âme du pays » fait de la patrie, qui est bien à la fois le pays et le père, un discours dans lequel est pris le voyageur qui doit « rendre des comptes ». Là où le voyage au-delà des mers, tel que le décrit Marlow, est une fuite perpétuelle qui laisse le passé derrière, le retour au pays oblige bien à se *retourner*, et dès lors à faire face à son passé, à cette personne que l'on est devenu. Or tout l'effort de Jim, tout son voyage visent à se défaire d'une partie de son passé et donc de son identité. Tout se passe en fait comme si « Ici » n'était qu'un autre nom de l'identité : revenir au pays, c'est revenir à soi.

Tant qu'il se fait appeler « *just Jim — nothing more* » (LJ : 10)³⁴⁷, plus rien ne rattache Jim à sa terre natale : or la filiation qui rattache à la patrie est aussi ce qui rend possible le récit de l'histoire de la nation. Le discours national inclut généralement une origine commune plus ou moins mythique à la communauté, la fédérant ainsi autour d'une ethnie, d'une langue et de valeurs partagées. Benedict Anderson définit ainsi la nation comme une « communauté

³⁴⁴ « Il commença par me dire, avec l'accent d'un homme qui reconnaîtrait son incapacité à sauter un mur de vingt pieds, qu'il ne pourrait plus jamais retourner au pays, et cette affirmation me rappela les paroles de Brierly sur 'ce vieux pasteur de l'Essex qui paraissait avoir une prédilection pour son grand marin de fils'. » (LJ : 125) On voit que c'est par « pays » que Philippe Neel traduit *home*.

³⁴⁵ « Illustres ou obscurs, nous errons par milliers à la surface du globe, pour amasser au-delà des mers argent ou gloire, ou gagner seulement une croûte de pain ; mais il me semble que pour chacun de nous rentrer au pays signifie rendre des comptes. » (LJ : 275)

³⁴⁶ « doivent affronter l'âme du pays » (LJ : 275)

³⁴⁷ « Jim et rien de plus » (LJ : 48)

imaginée », insistant sur cette part d'imaginaire, de *récit* national qui est aussi un récit de l'origine imaginée de la communauté.³⁴⁸ La rupture de la filiation exclut donc aussi de cette communauté et rajoute à l'errance géographique et identitaire de Jim une dimension éthique et politique. On peut cependant remarquer que la particule que rajoutent les Malais à son nom au Patusan, « *Tuan* », est traduite par le narrateur par « *Lord* », titre qui signe normalement la propriété d'une terre — comme si le titre pouvait conjurer l'apatridie et lui rendre un *homeland*.

Né de père inconnu, K est, de naissance, dénué de patrie. Toute filiation est rompue avec un père qui n'a jamais existé : « *my father was Huis Norenus. My father was the list of rules on the door of the dormitory, the twenty-one rules of which the first was 'There will be silence in dormitories at all times'* »³⁴⁹ (MK : 104-105). On voit bien comme la filiation s'établit avec le silence, là où elle devrait transmettre une histoire. Pas de roman familial fantasmé ici, seulement l'absence de filiation et de ce à quoi elle donne droit, des ancêtres, une histoire familiale, des terres ancestrales. On peut cependant remarquer que la majuscule K n'est pas suivie d'un point, comme c'est la convention lorsque l'on donne juste la première lettre d'un nom — comme si K était le nom complet de Michael et de sa mère. Ce nom donne alors aux personnages une filiation référencielle : une parenté avec deux personnages de Franz Kafka, Joseph K le protagoniste du *Procès* et K celui du *Château*. L'intertextualité avec Kafka dans l'œuvre de Coetzee a été largement étudiée, je ne m'y attarderai pas ici³⁵⁰ : ce qui m'intéresse, c'est que la référence kafkaïenne construit à K une filiation avec des figures du silence, de la marginalité et du non-droit. Michael K n'hérite pas d'une patrie, mais d'une condition d'apatride. Or c'est aussi un silence dont il hérite par sa filiation maternelle : Anna s'appelle aussi K, sans qu'on sache d'où lui vient ce nom. Sa terre natale dans le Karoo ne porte pas son nom mais celui des propriétaires du domaine — et elle ne s'en souvient plus. La filiation en tant que rattachement à des ancêtres et à un territoire est effacée. La filiation maternelle rattache d'ailleurs K à un pays qui n'est pas celui des hommes : en permission hors du camp de Jakkalsdrif, une fois dans le désert, K répète le geste qu'il a fait avec les cendres de sa défunte mère, « *He dug his hands into the sand and let it pour through his fingers again and*

³⁴⁸ ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983 ; Voir aussi HOBSBAWM Eric, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Mythe, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

³⁴⁹ « mon père, c'est Huis Norenus. J'ai eu pour père le règlement affiché sur la porte du dortoir, les vingt et une règles dont la première était : « Le silence règnera à tout moment dans les dortoirs » [...] » (MK : 135).

³⁵⁰ Voir par exemple COQUIO Catherine, « « Comme un chien. » Coetzee et Kafka », dans Jean-Paul ENGELIBERT (dir.), *J. M. Coetzee et la littérature européenne : Écrire contre la barbarie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 89- 106.

again » (MK : 83)³⁵¹. La mère de K se confond ainsi, tout au long du roman, avec la terre.³⁵² Mais le pays auquel le rattache cette filiation maternelle n'en est pas un : c'est la terre elle-même, le sol qui reste dessous et hors des États, des nations, des domaines.

*He emerged into sunlight and took the track across the veld to the dam and the field where once he had scattered his mother's ashes. Every stone, every bush along the way he recognized. He felt at home at the dam as he had never felt in the house. (MK : 98-99)*³⁵³

Refusant même l'espace de la maison, c'est le jardin, le champ cultivé — l'espace où prospèrent les chèvres sauvages et autres animaux — que K choisit comme *homeland* : un espace apolitique, hors du monde des hommes. La notion de patrie ne peut que désigner ce dont K est privé, dans la lignée de la résidence Côte d'Azur dont il était un *squatter*, mot qui résonne plus largement dans le contexte de publication de l'œuvre. La politique sud-africaine du 20^e siècle s'est en effet acharnée à déchoir les autochtones de leurs terres et de leur histoire. Le Native Land Act de 1913 avait dépossédé les Noirs de leurs terres situées hors des « réserves » (7 à 8% du territoire sud-africain) et les empêchait d'accéder à la propriété et même de louer des terres — autrement, de cultiver pour eux-mêmes : « *Awakening on Friday morning, June 20, 1913, the South African Native found himself, not actually a slave, but a pariah in the land of his birth* »³⁵⁴. Ce qui est finalement un travail de spectralisation des Noirs sur leurs propres terres se continue ensuite avec le Bantu Homelands Citizenship Act en 1970 qui déchoit les Noirs de leur citoyenneté sud-africaine pour les rattacher à des « territoires d'origine » assignés arbitrairement à leurs ethnies (lesquelles ne peuvent être qu'assignées arbitrairement aussi, du fait du métissage). Cet usage par le gouvernement de l'apartheid du mot *homeland* est d'une ironie cruelle, puisque le *homeland* ne sera plus la terre natale ou ancestrale ou sentimentale mais le territoire assigné par le gouvernement Blanc pour chaque ethnie noire. Les Noirs vivant hors desdits *homelands* deviennent apatrides, errants. Évidemment le Karoo, terre promise mythique des Afrikaners, fait partie de l'Afrique du Sud blanche, ce qui prive K et sa mère de la possibilité même de l'appeler *homeland* : tout

³⁵¹ « Il enfonça ses mains dans le sable et le laissa couler indéfiniment entre ses doigts. » (MK : 109)

³⁵² Motif notamment étudié par WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

³⁵³ « Il sortit dans le soleil et prit la piste qui menait, à travers le veld, jusqu'au réservoir et au champ où il avait éparpillé autrefois les cendres de sa mère. Il reconnaissait chaque pierre, chaque buisson le long du chemin. Il se sentait chez lui près du réservoir comme jamais il ne s'était senti dans la maison. » (MK : 127)

³⁵⁴ « En se réveillant le vendredi matin du 20 juin 1913, l'autochtone sud-africain se trouva changé, non pas réellement en esclave, mais en paria sur sa terre natale. » (c'est moi qui traduis) PLAATJE Solomon, *Native Life in South Africa*, Projet Gutenberg [en ligne], 1916.

les évacue, les efface à la fois du pays et de la nation. L'histoire autochtone des terres a été effacée au profit de l'histoire des colons, des vainqueurs, et s'efface même de la mémoire des vaincus.

Les deux récits de Le Clézio sont une quête de la filiation et de la patrie à laquelle elle rattache.³⁵⁵ Avoir un patronyme, c'est appartenir à une communauté et à son pays :

tu n'es pas un parfait inconnu à Maurice, tu appartiens à une famille, les Archambau sont des gens puissants, ils font partie de l'oligarchie, le fameux cercle de la Synarchie. [...] Tu appartiens à cette caste, que tu le veuilles ou non. Et tu ne peux pas faire que cette jeune fille ne soit pas d'une autre caste. Ici, ça n'avait pas d'importance. Ici c'est une terre neutre, une île déserte. [...] Regarde, c'est tout de même notre pays. Nous n'en n'avons jamais eu d'autre. C'est là-bas, à Anna, que nous sommes nés. (LQ : 413-414)

La naissance sur le domaine d'Anna, le nom d'Archambau sont pour Jacques porteurs de toute son identité et font de l'île Maurice sa patrie, des sucriers sa « caste ». L'expression « tu appartiens à » montre bien l'ambivalence de la patrie, entre droit et devoir. Mais le nom d'Archambau, pour Léon, sonne creux :

—Mais regarde-moi. Regarde-toi. Nous n'avons plus rien en commun. Nous ne serons plus jamais comme avant. Toi et Suzanne, vous irez d'un côté, moi de l'autre. Peut-être que nous ne nous reverrons jamais. Le bateau va venir vous chercher, vous irez à Médine, à Port-Louis, je ne sais pas où. Toi tu seras toujours un Archambau. Tu pourras retourner en France, ou en Angleterre. Moi je reste avec Surya, je serai toujours avec elle, c'est elle ma famille maintenant. Même le Patriarche ne saura pas où je suis. (LQ : 414-415)

Le nom d'Archambau n'a pas résisté à la quarantaine sur l'île Plate : la vie sur l'île en a montré toute la vacuité. En choisissant Surya comme famille, Léon choisit en même temps sa filiation maternelle : non plus le patronyme des sucriers, mais l'héritage de sa mère, Amalia, « l'Eurasienne », recueillie en Inde et amenée à Maurice — comme Ananta, la mère de Surya. Pour autant, le *motherland* reste de l'ordre du mythe : la filiation ne rattache pas à une patrie mais à un défaut de patrie, à un exil qui se transmet à travers les générations. L'histoire familiale des Archambau et des Le Clézio est la même : un lointain ancêtre parti de Bretagne

³⁵⁵ FEYEREISEN Justine, « Maurice en héritage », *op. cit.*

pour s'installer à Maurice ; un domaine mauricien, Anna ou Euréka³⁵⁶, assimilé à un âge d'or ; un exil de ce domaine, celui du grand-père ou d'Antoine et d'Amalia, qui se transmet à leurs descendants. « Comme s'il n'était venu sur cette île, avec Suzanne, que pour être exilé de Maurice à jamais » (LQ : 416). Quelle est leur patrie alors ? La Bretagne, l'île Maurice, l'Inde ? Il semble que l'idée même d'un pays d'origine, d'un point de départ absolu où commenceraient tous les voyages — point de départ qui résoudrait, finalement, l'énigme de l'identité — recule sans cesse.

1.1.3 Homeland et deuil de l'origine

Les deux précédentes sous-parties me permettent à présent de distinguer une différence de départ entre les personnages de mon corpus. Certains ont commencé leur voyage depuis un lieu qui fait sens pour eux ; d'autres ont, semble-t-il, toujours été en voyage, comme s'ils n'avaient jamais eu d'attaches nulle part. Autrement dit, certains ont un *homeland* et d'autres n'en ont pas.

Le concept de *homeland* me permet de transcender les limites du « pays natal », de la patrie ou du lieu de départ. Le *homeland*, dont je ne trouve pas d'équivalent dans la langue française sans y ramener l'origine, la naissance ou la nationalité, désigne un lieu où l'on se sent *chez soi*, « à la maison » : en sécurité, parmi les siens, dans un environnement familier et familiarisé. Tout comme la maison se bâtit pierre après pierre, le *homeland* se construit : il est le résultat d'un processus de familiarisation, d'expériences de confort, de sécurité, d'amour. Le voyage parachève ce processus en ce sens que l'éloignement peut provoquer le « mal du pays ». *Homesick*, le voyageur songe avec nostalgie à son *homeland* et l'idéalise, finalisant sa construction en tant qu'Ici de référence par rapport auquel sera mesurée, consciemment ou non, l'altérité de tous les autres lieux. Ce *homeland* est donc à la fois une construction ou un imaginaire et, au sens où l'entend Marc Augé, un « lieu anthropologique » caractérisé par une culture, une histoire et des relations intersubjectives qui y ont lieu.³⁵⁷ L'homme (*anthropos*) fabrique le lieu qui à son tour fait de l'homme ce qu'il est, lui donne une identité.

D'après les analyses précédentes, quelques-uns des personnages ont un *homeland*. L'Angleterre pour Jim ; le domaine d'Anna et la région de Médine à l'île Maurice pour Jacques, peut-être le cirque de Cilaos à l'île de la Réunion pour Suzanne, quoiqu'on en sache trop peu sur le personnage pour l'affirmer ; le domaine d'Euréka pour le grand-père chercheur

³⁵⁶ Ou encore Alma dans le roman éponyme (2017).

³⁵⁷ AUGÉ Marc, *Non-lieux, op. cit.*, p. 108- 109.

d'or ; la ferme dans le Karoo pour Anna K. Or tous ces personnages ont en commun d'être exilés de leur *homeland* : Jim « ne rentrera jamais au pays », incapable d'assumer sa faute en face des siens ; Jacques a été chassé d'Anna avec ses parents ; le domaine d'Euréka a été vendu ; Anna K quitte la ferme pour les villes d'Oudtshoorn puis du Cap. Chez Le Clézio et Coetzee, l'exil a eu lieu avant le début du récit : le *homeland* n'est rien d'autre qu'un souvenir, dont on devine dès lors l'idéalisation. Même dans *Lord Jim*, il semble que ce soit l'éloignement, l'exil, qui fasse du pays natal un *homeland* idéalisé : le tableau de l'Essex livré au premier chapitre fait peu à peu place à la notion de « pays » puis d'« âme du pays ». Mais pour ce qui est de la part fictionnelle du *homeland*, c'est l'histoire d'Anna K qui est la plus frappante :

Anna K had been born on a farm in the district of Prince Albert. Her father was not steady ; there was a problem with drinking ; and in her early years they had moved from one farm to another. Her mother had done laundry and worked in the various kitchens ; Anna had helped her. Later they had moved to the town of Oudtshoorn [...]. In Anna's memories the years before Oudtshoorn remained the happiest of her life, a time of warmth and plenty. She remembered sitting in the dust of the chicken-run while the chickens clucked and scratched ; she remembered looking for eggs under bushes. (MK : 7-8)³⁵⁸

Il n'y a jamais eu *une* ferme dans le Karoo : il y a eu *des* fermes (« *one farm to another* » « *various kitchens* »), et il n'y a donc rien d'étonnant à ce que K ne retrouve jamais la ferme en question, celle où aurait grandi sa mère. La scène dont Anna se souvient, elle assise dans le poulailler et jouant, aurait pu avoir lieu dans n'importe quelle ferme. Ce sont bien les souvenirs, remodelés par le temps et la distance, qui fabriquent un *homeland* et un âge d'or, oubliant le père qui buvait, l'enfant obligée de travailler comme domestique, les déménagements, l'absence de maison à soi. Les dernières paroles d'Anna montrent à quel point ce *homeland* a glissé vers le mythe :

« I forget the actual name of the farm, » she said, « but we can ask, people will know. There was a chicken-run against one wall of the wagonhouse, a long

³⁵⁸ « Anna K était née dans une ferme, dans la région de Prince Albert. Son père était un homme instable, qui avait des problèmes de boisson, et au cours des premières années de la vie d'Anna, ils étaient passés d'une ferme à l'autre. Sa mère lavait le linge et travaillait aux cuisines ; Anna l'aidait. Plus tard, ils s'étaient installés dans la ville d'Oudtshoorn [...]. Dans le souvenir d'Anna, les années d'avant Oudtshoorn restaient les plus heureuses de sa vie : une ère de chaleur et d'abondance. Elle se revoyait assise dans la poussière du poulailler pendant que les poulets caquetaient et picoriaient ; elle se revoyait cherchant des œufs sous les buissons. » (MK : 16-17)

chicken-run, and a pump up the hill. We had a house on the hillside. There was prickly pear outside the back door. That is the place you must look for. » (MK : 27)³⁵⁹

Michael est chargé de retrouver un lieu que tout le monde connaît mais qui n'a pas de nom : avec son poulailler, son réservoir, sa maison sur la colline, son figuier de Barbarie, il est devenu un lieu exemplaire. Cet endroit que Michael doit chercher, c'est un lieu qui n'existe pas, un lieu des origines qui relève du mythe. C'est ce même mythe des origines qui se retrouve dans l'*ekphrasis* de la maison d'Euréka dans *Voyage à Rodrigues*, que j'ai étudié tout à l'heure : la mise en abyme de la représentation finit par ne plus dire rien d'autre que le fantasme du Narrateur et son désir d'un *homeland*. Le domaine d'Anna est pareillement idéalisé par Jacques dans *La Quarantaine* : « Jacques parle de Médine, de la maison d'Anna. Il y a si longtemps. Peut-être qu'il invente tout au fur et à mesure [...] » (LQ : 103). Les images qu'il évoque font glisser Anna, comme la ferme du Karoo, vers l'anonymat du mythe, au point que Léon croit les retrouver à Palissades sur l'île Plate :

Quand la nuit vient, les lampes brillent au fond des maisons, jusqu'à l'autre bout de la baie, dans le village des parias. Il y a une rumeur de musique, des chants, des prières, une berceuse. Les derniers feux rougeoient, l'odeur du santal monte au centre du ciel. Je me souviens de ce que Jacques me racontait, autrefois, les longues soirées à Médine, après la coupe. Les chansons autour des feux, les filles qui dansent. C'est comme si tout était en moi, et qu'enfin je l'avais retrouvé. (LQ : 78)

Alors que Jacques ne voit l'île Plate que comme un désert où il est condamné à dépérir, Léon y voit Anna parce qu'elle est à ses yeux devenue un mythe que les maisons éclairées, les chants, les feux, le sifflet du sirdar³⁶⁰ suffisent à évoquer. Ces exemples montrent la transformation qui s'opère du pays natal en *homeland*, par le biais de l'imagination des exilés. Figé dans l'éternité, référence stable du voyageur, le *homeland* tient bien du mythe. Jim, Jacques, Anna K, le grand-père sont bien des exilés : leur rapport à tous les autres lieux que le voyage les amène à traverser se structure par rapport à ce lieu premier, à ce *homeland*.

³⁵⁹ « Je ne me rappelle pas exactement le nom du domaine, dit-elle, mais nous pourrions demander, les gens connaîtront l'endroit. Il y avait un poulailler, un grand poulailler, contre un des murs de la remise, et puis une pompe, sur la colline. Nous avons une maison à flanc de colline. Il y avait un figuier de Barbarie près de la porte de derrière. C'est cet endroit-là qu'il faut que tu cherches. » (MK : 40)

³⁶⁰ Les sirdar sont les chefs de groupes des engagés indiens, placés sous l'autorité des contremaîtres des plantations. Ce sont donc eux-mêmes des engagés, mais ils occupent une fonction d'organisation, notamment pour le temps de travail.

Et puis il y a les autres : les deux Léon, Ananta, Surya, le Narrateur du *Voyage*, Michael K — ceux qui en lieu et place d'un *homeland* ont une béance, un manque, un deuil et un désir. Je cède la parole à Georges Perec qui, mieux que personne, sait parler de ce désir d'un *homeland* qui est au cœur de son rapport aux lieux :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources :

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence [...].³⁶¹

Voilà l'objet de tous les désirs et tous les tourments : « un lieu de référence, un point de départ, une source », condensé de familiarité et de souvenirs, clef de l'origine. Pour Perec comme pour les personnages mentionnés, c'est parce que ce *homeland* est manquant dès le départ « que l'espace devient une question, cesse d'être une évidence ». Le premier groupe de personnages avait bien un Ici de référence, quoique perdu, par rapport auquel ils pouvaient se dire en exil ; le deuxième est né en exil. Léon « le Disparu », s'il est né à Anna, n'en a aucun souvenir ; il a grandi à Paris puis, rapidement orphelin, dans la pension de Rueil-Malmaison — comme K dans celle de Huis Norenus. L'hôpital où naît K, ce « non-lieu » de la surmodernité tels que les dénonce Marc Augé³⁶², est l'antithèse d'un *homeland*. Ananta comme Amalia, les mères de Surya et Léon, sont des enfants trouvées, orphelines, aux abords des villes de Cawnpore et Allahabad pendant la guerre des Cipayes³⁶³ en Inde. Surya, née à Maurice, grandit chez les sœurs pendant que sa mère retourne en Inde. Léon et le Narrateur du *Voyage*, enfin, n'héritent que du deuil d'Anna et d'Euréka.

C'est depuis ce paradigme d'une naissance ailleurs, en terre étrangère, en exil, dans cette absence de lieux stables qui constitueraient l'origine que je veux parler, avec Régine Robin, de deuil de l'origine. Cette notion, qui prolonge les travaux de Gilles Deleuze, Félix Guattari

³⁶¹ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, op. cit.

³⁶² AUGÉ Marc, *Non-lieux*, op. cit.

³⁶³ Les Cipayes (ou Sepoys dans *La Quarantaine*) étaient des soldats indiens engagés dans l'armée britannique. En 1857, ils se révoltèrent contre la compagnie des Indes Orientales, et cette révolte se transforma en lutte d'une partie du peuple indien contre le gouvernement colonial britannique.

et Jacques Derrida³⁶⁴, concerne la langue : le deuil de l'origine, c'est « l'impossibilité d'habiter sa langue »³⁶⁵, le deuil d'une langue maternelle qui est toujours une langue rêvée et qui est aussi l'horizon de toute parole poétique.³⁶⁶ Il s'agit d'un deuil et d'un désir, d'un horizon que Robin étudie chez des auteurs comme Paul Celan ou Franz Kafka, qui traduisent au sein de leur propre langue ; elle cite Antoine Berman : « Il n'y a de traduction qu'en passant par une « troisième langue », celle qui au lieu de faire semblant de combler le manque désigne l'horizon de la fissure »³⁶⁷. La langue maternelle, langue parfaitement adéquate à l'énonciateur et qui lui permettrait pleinement de dire « je », est à la fois un manque à l'origine de la traduction et un horizon de cette même traduction. Or la métaphore spatiale « habiter sa langue » me permet de tirer un fil entre la langue maternelle et le *homeland* et de transposer cette idée au voyage, puisque si la traduction est un passage d'une langue à l'autre, le voyage est un passage d'un lieu à l'autre. On pourrait alors dire que le *homeland* est à la fois un manque à l'origine du voyage et un horizon de ce même voyage. C'est bien le cas pour le Narrateur de *Voyage à Rodrigues*, les deux Léon, Michael K, et c'est en ce sens que je parle de deuil de l'origine.

Cette analyse de l'absence de *homeland* comme deuil de l'origine a deux conséquences. La première est qu'elle permet de différencier deux types de voyages : les voyages de Jim, Jacques, Anna K et du grand-père sont des *exils* qui se font depuis et en référence à un *homeland* ; les voyages du Narrateur, des deux Léon, de Michael K, d'Ananta et d'Amalia sont des *migrances*³⁶⁸ dont l'origine est manquante, et où le voyage naît finalement d'un *état de voyage*. La deuxième conséquence est que la notion de deuil de l'origine tisse un lien d'interdépendance entre lieux de départ et lieux d'arrivée des voyages. On l'a vu, le rapport à l'origine, que ce soit à une langue maternelle ou à un *homeland*, tient à la fois de la nostalgie et du désir, projection à la fois vers le passé et vers l'avenir. Autrement dit, le *homeland* en tant qu'origine manquante se fait aussi l'horizon du voyage. Dès lors, c'est bien le rapport à

³⁶⁴ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, op. cit.* ; DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*, Paris, Éditions Galilée, 1996.

³⁶⁵ ROBIN Régine, *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 7.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁶⁷ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, 1984, cité dans, *Ibidem*, p. 17.

³⁶⁸ Le terme de *migrants* porte une charge sémantique très lourde dans le contexte actuel. Néanmoins, il ne me semble pas souhaitable de l'évacuer de ma réflexion pour autant. Il n'est pas fortuit de parler de migrants pour les engagés indiens par exemple. D'autre part, la notion de deuil de l'origine est théorisée par Robin à partir des écrivains juifs : là encore, c'est bien la migration et le défaut de *homeland* qui ressortent.

l'Ici qui informe la perception de l'Ailleurs : la destination du voyage se construit dans le deuil et le désir d'un lieu d'origine.

1.2 « Ailleurs »

L'Ailleurs se donne ainsi d'emblée dans une certaine tension. Le déplacement nécessaire au voyage en fait un lieu autre, différent du lieu de départ et donc inmanquablement étrange, inconnu, infamilier. La raison invoquée au voyage est souvent la recherche de cette altérité : « je prends demain l'avion pour l'autre bout du monde. L'autre extrémité du temps » (LQ : 33). Et pourtant, l'analyse des deux formes de voyage que sont l'exil et la migration montre que le lieu autre ne peut se dire que par rapport à un lieu premier, réel, rêvé ou manquant, que j'ai appelé *homeland*. L'Ailleurs ne peut donc faire l'économie de l'Ici pour se construire, non seulement parce que son altérité est relative, mais aussi parce que ce que les voyageurs semblent y chercher n'est pas tant un lieu autre qu'un *autre Ici*.

Pour mettre au jour cette tension, je vais, comme dans le premier point, étudier la construction référentielle des lieux d'arrivée, puis leur construction référentielle. La question des mythes d'origine et de fondation liés aux différents lieux me permettra de montrer que les récits de voyage travaillent à faire de l'Ailleurs un autre Ici.

1.2.1 Lieux d'arrivée référentiels des voyageurs

On sait, dans *La Quarantaine*, que le couple de Jacques et Suzanne a fini par revenir au domaine d'Anna, que leur fils Noël (le père du narrateur) y est né et y a grandi, avec sa cousine Anna, jusqu'à ses douze ans. Ce retour à Anna était le but de tout le voyage, attendu comme l'apogée du roman : et pourtant, il n'est pas dit. Aux portes de Maurice, lorsqu'on vient enfin chercher sur Plate les rescapés de la quarantaine, le récit se tait. Son narrateur homodiégétique, Léon « le Disparu », disparaît effectivement. L'image finale du récit inséré, « la longue ligne de Maurice, les montagnes merveilleuses perdues dans les nuages » (LQ : 484) fait écho à la première vision de l'île de destination :

À la fin de la journée, il y a eu une éclaircie, et j'ai couru jusqu'à la pointe la plus au sud, au bout de la plage, juste un instant, un trait blanc le long des récifs, et les formes des hautes montagnes. Puis tout s'est refermé et la nuit est venue. (LQ : 74)

Pour Léon le Disparu, Maurice a été d'abord une légende racontée par son frère ; puis une image : une « ligne », un « trait », des « formes » ; et pour finir, un « mirage » (LQ : 162) qui disparaît l'instant suivant, impossible à atteindre. L'île est devenue pour lui « un pays qui

n'existe pas » (LQ : 186), comme pour Ananta et Giribala lorsqu'elles arrivent à la fin de leur traversée de l'océan Indien :

Les îles étaient à bâbord, glissaient doucement devant la proue du navire. Il y avait si longtemps qu'elles n'avaient pas vu la terre que ces îles leur paraissaient irréelles, inaccessibles comme l'embouchure d'un fleuve gigantesque. À l'horizon, droit devant, en partie cachée par la voile et la cheminée, il y avait une autre terre, qui semblait sans fin, ourlée d'écume, avec de hauts pics dont les sommets se perdaient dans les nuages. [...] Elles n'arrivaient pas à comprendre qu'elles étaient vraiment arrivées. (LQ : 402)

L'arrivée à Maurice n'est racontée dans le récit inséré que par le truchement du récit de « *La Yamuna* » : le récit substitue à l'arrivée attendue de Jacques, Léon et Suzanne celle des immigrants indiens, la répartition dans les domaines sucriers, l'inquiétude, « la rumeur sourde du moulin au travail » (LQ : 480). Comme chercher l'origine du voyage ramenait à un autre voyage, chercher son arrivée emmène à une autre arrivée, un autre temps. Car l'arrivée de Léon, son descendant vient pallier la non-arrivée de Léon le Disparu — si ce n'est que pour lui, il n'y a plus rien à trouver à Anna :

À Médine, j'ai pris la route des cannes jusqu'à l'ancien domaine. [...] J'ai continué à pied jusqu'à la cheminée blanche de l'ancienne sucrerie, dont le sommet est effondré. Les broussailles et les vieilles filles ont envahi les ruines. J'ai parcouru la zone entourant la sucrerie, en vain. Je n'ai pas retrouvé la moindre trace de la maison d'Anna, ni de la Comète. Il n'y a même pas un tas de cailloux ! (LQ : 494)

La destination se dérobe. La seule arrivée qui est dite est celle des immigrants indiens au domaine d'Alma — peut-être parce que tous les autres voyages du roman ont une dette envers celui-ci. Le récit devient un palimpseste de tous les voyages parce que l'île en tant que fin du voyage est un lieu épais, tissé de toutes les histoires de tous ceux qui y sont arrivés et y ont habité. Quant au domaine d'Anna, lieu d'origine toujours déjà perdu, il reste ce que ce deuil de l'origine a fait de lui : un horizon.

La destination de *Voyage à Rodrigues* est d'emblée donnée, ni mystérieuse, ni inaccessible puisque le récit commence alors que le Narrateur est déjà arrivé à Rodrigues. La représentation référentielle de Rodrigues est très précise sur le plan de la topographie. Le voyage paraît accompli avant même que le récit ne commence ; ellipse est même faite du

trajet jusqu'à l'île, comme si ce n'était finalement pas cela l'objet du voyage — ou comme si ce n'était pas ce voyage-là l'objet du récit. La recherche du trésor va en fait constituer un micro-voyage au sein du « voyage à Rodrigues », voyage qui suivra principalement le lit de la rivière Roseaux jusqu'au comble du Commandeur où le Narrateur concentre ses recherches. Le trésor devient alors la véritable destination du voyage. Or Madeleine Borgomano parle, à propos du trésor du *Chercheur d'or* (1985)³⁶⁹, d'« anti-trésor »³⁷⁰ : le trésor révèle bien quelque chose — mais il révèle qu'il n'y a rien à révéler. Cette phrase de *Gens des nuages* (1997)³⁷¹ l'exprime bien : « Il semble que cette ultime étape lui a enlevé quelque chose, en même temps qu'elle lui apportait la certitude de la véracité. Peut-être que ce qui a été enlevé et ce qui a été donné sont une seule et même chose. »³⁷² Au bout du voyage gît un paradoxe que l'on retrouve dans *Voyage à Rodrigues* :

ce message que je cherche, qui est écrit au fond de cette vallée, ne peut me parvenir, seulement m'effleurer. Comme une parole qui viendrait du bout du temps, et qui irait en volant droit devant elle, vers l'autre bout du temps. (VAR : 45)

Le trésor a toujours eu une valeur symbolique pour le Narrateur : il ne s'agit jamais de devenir riche — comme c'était le cas pour son grand-père, qui voulait se servir du trésor du corsaire pour racheter le domaine d'Eurêka — mais de retrouver une mémoire, un « message », une « parole ». Mais là aussi son objet est un anti-trésor, clef d'un mystère des origines (« qui viendrait du bout du temps ») qui devient aussi un horizon (« vers l'autre bout du temps »). « Quand je suis entré pour la première fois dans le ravin, j'ai compris que ce n'était pas l'or que je cherchais, mais une ombre, quelque chose comme un souvenir, un désir. » (VAR : 134) Cet anti-trésor se donne à lire comme le fil directeur du voyage, mais fait aussi du récit un anti-récit de voyage qui ne raconte ni départ, ni arrivée, seulement une errance insulaire.³⁷³

³⁶⁹ *Voyage à Rodrigues*, publié un an après *Le Chercheur d'or*, est souvent lu comme sa version factuelle et son journal d'écriture. Mon choix a été ici de lire comme une œuvre à part entière, mais l'intertextualité avec le roman n'en reste pas moins féconde.

³⁷⁰ BORGOMANO Madelaine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », *op. cit.*

³⁷¹ *Gens des nuages* est un récit de voyage de J.M.G. et Jemia Le Clézio au Maroc sur les traces des ancêtres de cette dernière, publié à la suite de *Désert*, dans une sorte de mécanisme entre roman et récit de voyage identique à celui du *Chercheur d'or* et de *Voyage à Rodrigues*. Pour une étude de ce mécanisme, voir *Ibidem*.

³⁷² J.M.G et Jemia Le Clézio, *Gens des nuages*, cité dans BORGOMANO Madelaine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », *op. cit.*

³⁷³ DO HUU Cécile, « À rebours du voyage. Errances insulaires dans *Voyage à Rodrigues* de J. M.G. Le Clézio et *Le Dernier frère* de N. Appanah », *Carnets de recherches Océan Indien*, n° 1, 2018.

Le voyage de K et de sa mère se veut lui aussi un retour aux origines : sa destination est donc la ferme où aurait grandi Anna K dans le Karoo. Sauf que, on l'a vu, cette ferme n'existe pas : elle est un lieu mythique fabriqué à partir des souvenirs d'une enfant ayant vécu dans quelques fermes. Anna K ne se rappelle pas le nom des propriétaires et décède en route, à Stellenbosch ; il devient donc difficile pour K de retrouver « la » ferme :

K stepped to the counter. 'Mr Vosloo or Mr Visser,' he said. Those were the names his mother had remembered from the past. 'I'm looking for a Mr Vosloo or a Mr Visser who is a farmer.'

'Mrs Vosloo,' said the shopkeeper. 'Is that what you mean? Mrs Vosloo at the hotel? There is no Mr Vosloo.'

'Mr Vosloo or Mr Visser who was a farmer long ago, that is who I am looking for. I don't know the name for sure, but if I find the farm I will recognize it.'

'There is no Vosloo or Visser who farms. Visagie — is that who you mean? [...]'
(MK : 50)³⁷⁴

Les noms dont la mère de K s'est souvenue ne correspondent à aucune ferme dans les environs de Prince Albert, ce qui confirme que la destination prévue n'existe pas, et ne peut donc pas être atteinte. Pourtant K s'obstine : « *if I find the farm I will recognize it* », affirme-t-il, armé des quelques détails donnés par Anna K : le poulailler, la remise, le réservoir, la maison sur la colline, le figuier de Barbarie. On voit bien que le lieu succède à une préconception à laquelle il doit venir correspondre. L'arrivée à destination doit venir confirmer une image, une représentation du lieu. La ferme des Visagie ne remplit qu'à moitié ce rôle : elle sera la fin du voyage pour Anna, dont K disperse les cendres autour du réservoir, mais pas pour lui. Le petit-fils des Visagie, déserteur de l'armée, vient chercher refuge dans la ferme abandonnée et prend K pour domestique, le forçant à s'enfuir dans les montagnes. Le Swartberg constituera alors véritablement le bout du voyage pour K, « *as far as man can come* » (MK : 66)³⁷⁵ : la suite est faite de retours sur ses pas, entre les camps, la ferme et la résidence Côte d'Azur où s'achèvent le voyage et le roman. La destination donnée au voyage

³⁷⁴ « K s'avança jusqu'au comptoir. 'M. Vosloo, ou M. Visser,' dit-il. C'étaient les noms qui étaient revenus à sa mère – les noms d'autrefois. –Je cherche un M. Vosloo, ou un M. Visser ; c'est un fermier. –Mme Vosloo, dit le commerçant. C'est à elle que vous pensez ? Mme Vosloo, à l'hôtel ? Il n'y a pas de M. Vosloo. –La personne que je cherche, c'est M. Vosloo, ou M. Visser, qui était fermier il y a longtemps. Je ne suis pas certain du nom, mais si je vois la ferme, je la reconnaitrai. –Il n'y a pas de ferme tenue par un Vosloo, ni par un Visser. Visagie – c'est à ce nom-là que vous pensez ? [...]' » (MK : 69)

³⁷⁵ « aussi loin que l'homme peut arriver » (MK : 88)

est donc une nouvelle fois un leurre, déconstruite au fur et à mesure que le personnage s'en rapproche. L'arrivée à la ferme ne marque pas la fin du voyage, et laisse d'ailleurs K dans l'indécision : « *Now I am here, [K] thought. Or at least I am somewhere.* » (MK : 52)³⁷⁶.

Le voyage de Jim, on l'a dit, est un exil : ce qui en guide l'itinéraire est moins un point d'arrivée dont il faut se rapprocher qu'un point de départ dont il faut s'éloigner. Mais comme c'est lui-même que fuit Jim, l'Ailleurs qui lui fournirait un asile ne cesse de reculer, et le monde de rétrécir :

'Would you like,' said I, to leave this part of the world altogether ; try California or the West Coast ? I'll see what I can do...' He interrupted me a little scornfully. 'What difference would it make ?' ...I felt at once convinced that he was right. (LJ : 154)³⁷⁷

Jim ne recherche pas un lieu géographique en particulier mais, selon Marlow, une « opportunité ». En effet, tant qu'il ne fait que fuir, le monde ne suffit jamais : « *One thing alone can us from being ourselves cure,* » prophétise Stein (LJ : 162)³⁷⁸, entendant par là la mort. La solution, ajoute-t-il, est : « *In the destructive element immerse.* » (LJ : 164)³⁷⁹ : l'élément destructeur est à la fois le « romantisme » de Jim et la mort elle-même. Le Patusan va alors fournir à Jim l'opportunité de réaliser ses rêves de grandeur — et d'en mourir. L'ultime destination du voyage est donc hautement symbolique, d'autant plus que le Patusan est un pays fictif dont la localisation référentielle est toujours source de débat au sein de la critique, comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Même au sein de la diégèse, il semble hors du monde : « *I don't suppose any of you had ever heard of Patusan ?* », demande rhétoriquement Marlow à son auditoire (LJ : 166)³⁸⁰. Son voyage final destine Jim à une contrée inconnue, qui est aussi l'Inconnu par lequel Stein désigne la mort ; car lui et Marlow envoient Jim s'y « enterrer » (LJ : 167/ 272). Effectivement, Jim deviendra légendaire au Patusan et y trouvera la mort : le voyage s'accomplit donc bien par une arrivée à destination. La mort de Jim prend cependant la forme d'un suicide : une nouvelle fois, Jim n'a pas su assurer la sécurité de ceux dont il était responsable ; une nouvelle fois il a failli, et la mort devient la seule issue. Or ce suicide, en lieu et place d'une héroïque mort au combat par

³⁷⁶ « Et voilà, j'y suis, pensa-t-il. En tout cas, je suis quelque part. » (MK : 71)

³⁷⁷ « –'Aimeriez-vous', proposai-je, 'quitter définitivement cette partie du monde, tâter de la Californie ou de la côte Ouest ? Je verrai ce que je puis faire...' Il m'interrompit un peu dédaigneusement : –'Quelle différence voulez-vous que cela fasse ?' Cela ne pouvait faire aucune différence, en effet » (LJ : 254)

³⁷⁸ « Une seule chose peut nous guérir de nous-mêmes. » (LJ : 265)

³⁷⁹ « s'abandonner à l'élément destructeur » (LJ : 267)

³⁸⁰ « Je ne pense pas qu'aucun de vous ait jamais entendu parler du Patusan ? » (LJ : 271)

exemple, change le sens donné au Patusan, qui n'est plus le dernier sanctuaire du « romantisme », dernier espace mythique où Jim pouvait être un héros. La destination finale du voyage de Jim peut alors s'entendre comme la fin des voyages : tel le dernier explorateur à la recherche du dernier sanctuaire dans un monde achevé, Jim se fait le prophète du dramatique « Adieu voyages ! » de Lévi-Strauss, un demi-siècle avant lui. Atteindre le Patusan, dans *Lord Jim*, c'est certes accomplir le voyage, mais c'est accomplir le dernier voyage, celui qui constate sa propre vanité et qui mène irrémédiablement au suicide du voyageur.

Tous les voyages ont ainsi en commun le fait d'être trompeurs. Tous les personnages parviennent à destination — à Maurice, à Rodrigues, à Prince Albert, au Patusan — mais ces lieux semblent perdre tout leur sens au moment même où ils sont atteints. Comme cet « anti-trésor » de *Voyage à Rodrigues*, la destination du voyage semble être un leurre : l'atteindre, c'est découvrir sa vanité. Car ce qui avait décidé de ces destinations, ce n'était pas les coordonnées spatiales effectivement atteintes par les voyageurs, et qui leur permettraient de dire que le voyage est accompli : ce qu'ils poursuivent, ce vers quoi ils voyagent, ce sont des représentations, des lieux rêvés, des lieux mythiques — et ceux-là reculent sans cesse.

1.2.2 Représentations / lieux préconstruits (référenciels)

Si presque tous les personnages arrivent à destination, le sens de ces destinations, ce qui en avait motivé le choix, est déconstruit et les rend vaines. K n'est pas certain que la ferme dans le Karoo soit l'endroit dont parlait sa mère : « *Now I am here, [K] thought. Or at least I am somewhere* » (MK : 52). Léon « le Disparu » renonce à Anna — ou plutôt à l'idée d'Anna : « 'Écoute, il faut que tu le saches : nous n'avons plus rien ici, ni maison ni famille.' » (LQ : 416). Le temps du voyage — l'errance de K sur les routes, la quarantaine sur l'île Plate — semble avoir dépouillé la destination de tous ses oripeaux, à l'image de cet « anti-trésor du dénuement absolu »³⁸¹ sur lequel s'achève *Voyage à Rodrigues*. Si les coordonnées spatiales du lieu (le *topos*) sont atteintes, le lieu en tant que représentation et porteur de sens pour le voyageur (la *chôra*) se déconstruit au fur et à mesure qu'on l'approche.

Ce que trouvent les voyageurs à destination tient d'ailleurs de la ruine. La ferme des Visagie est abandonnée dans *Michael K* ; lorsque Léon le narrateur de *La Quarantaine* pose pied à Maurice cent ans après son ancêtre, il ne trouve que la cheminée effondrée de la sucrerie d'Anna — de la maison, il ne reste rien. Le thème de la ruine est aussi omniprésent dans

³⁸¹ BORGOMANO Madelaine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », *op. cit.*

Voyage à Rodrigues, car c'est tout ce qu'il reste de l'île au trésor que le chercheur d'or a parcourue : « il ne reste plus dans mes mains que de vieux papiers que le vent froisse, et sur le paysage de pierre dure, que ces traces fragmentées, ces signes, ces fossiles » (VAR : 33-34). Le paysage de l'île entière semble la ruine de quelque chose, et le voyage devient alors une quête archéologique : le voyageur se trouve bien à destination, mais le sens de cette destination, de ce qu'elle représente, fait l'objet d'une nouvelle quête. La particularité du motif de la ruine est en effet de faire signe vers autre chose qui est manquant, et dont c'est précisément le manque qui fait du paysage une ruine. Comme les « fossiles » que croit voir le Narrateur, la ruine est l'empreinte de quelque chose qui ne peut être présent qu'en creux. Christine Montalbetti a montré comment le motif de la ruine permet également de faire signe vers d'autres textes, vers la bibliothèque, en particulier dans le cadre du récit de voyage³⁸² ; elle est ici citée par Maria Teresa Puleio qui s'intéresse au regard des voyageurs romantiques sur les paysages :

À l'intérieur de cette « géographie mythique », les ruines jouent un rôle privilégié, puisqu'elles constituent un paysage de choix pour le regard du voyageur-voyant. Les vieilles constructions, les cathédrales gothiques, les forteresses, les anciens châteaux, « fonctionnent [...] comme des opérateurs d'intertextualité », « métonymie de la partie pour le tout ».³⁸³

Le voyageur, dit Puleio, devient voyant ; je préfère le dire archéologue, dans la mesure où ce qu'il cherche à décrypter, c'est plus le passé que le futur. Les narrateurs de *Le Clézio* en particulier fouillent les ruines, à la recherche de traces, de tombes, d'une mémoire des lieux : « ce que je voudrais voir, ce sont les anciens bûchers, à Curepipe, à Port-Louis, dans la vallée des Prêtres, au Morne, à Grand-Baie. Mais c'est l'île tout entière qui est le champ crématoire des coolies » (LQ : 497). Léon n'a pas besoin d'être « voyant » pour chercher dans les ruines une autre histoire, en creux, de l'île. Le lieu d'arrivée est un palimpseste. Ce que les voyageurs viennent y chercher, ce n'est pas tant un endroit exact, un *topos*, qu'une histoire, un récit.

³⁸² MONTALBETTI Christine, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque », dans Sophie LINON-CHIPON, Sarga MOUSSA et Véronique MAGRI-MOURGUES (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, p. 3- 16.

³⁸³ PULEIO Maria Teresa, « Voyage réel, voyage rêvé : les voyages "archéologiques" des petits romantiques », dans Alain GUYOT et Chantal MASSOL (dir.), *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2019, p. 71- 90.

De quoi la ferme dans le Karoo est-elle la ruine ? Au fur et à mesure que K se rapproche de la ferme des Visagie, l'écart se creuse avec le lieu que sa mère et lui cherchaient. Il y a l'écart de nom : de Visser ou Vosloo, on est passé à Visagie. Il y a l'écart de paysage : en lieu et place du figuier de Barbarie et de la remise, « *Behind the house was a rockery garden in which nothing was growing. There was no old wagonhouse such as he had imagined* » (MK : 51)³⁸⁴ ; écart qui se fait aussi avec la représentation que Michael lui-même s'était faite de la maison à Prince Albert : « *He saw, not the banknotes spread out on the quilt, but in his mind's eye a whitewashed cottage in the broad veld with smoke curling from its chimney, and standing at the door his mother, smiling and well, ready to welcome him home at the end of a long day* » (MK : 9)³⁸⁵. Un écart de droit s'installe également : la ferme étant abandonnée, K s'y croit un moment habitant de plein droit : « *This was the beginning of his life as a cultivator* » (MK : 59)³⁸⁶ — avant que le petit-fils Visagie ne le réduise à nouveau à un *squatter* :

'Do you work here ?' were this stranger's first words. He stood at the head of the steps as if he owned the house. There was nothing for K to do but nod. 'I have never seen you before,' said the stranger. 'Are you looking after the farm ?' K nodded. [...] [The stranger] spoke again. 'You don't know who I am, do you ?' he said. 'I am boss Visagie's grandson.' (MK : 60)³⁸⁷

Et plus loin, alors que le petit-fils Visagie raconte l'histoire de sa famille et les Noël passés dans la ferme :

³⁸⁴ « Derrière la maison, il y avait un jardin de rocaille où rien ne poussait. Il n'y avait pas de vieille remise telle qu'il l'avait imaginée » (je modifie légèrement la traduction) (MK : 70)

³⁸⁵ « Ce qu'il voyait, ce n'était pas les billets de banque étalés sur le lit, c'était, avec les yeux de l'esprit, une maisonnette blanchie à la chaux dans l'immensité du veld, des volutes de fumée sortant de la cheminée et, debout sur le pas de la porte, sa mère, souriante, en bonne santé, prête à l'accueillir à la fin d'une longue journée. » (MK : 18) Je remercie Nicole Ollier de m'avoir fait remarquer que de cette traduction disparaissent le *quilt* du lit et sa valeur hautement symbolique, très liée aux représentations américaines des pionniers et de la Frontière.

³⁸⁶ « Ce fut le début de sa vie de cultivateur. » (MK : 79)

³⁸⁷ « 'Vous travaillez ici ?' Telles furent les premières paroles de l'inconnu. Debout en haut des marches, il avait une attitude de propriétaire. K ne put que hocher la tête. 'C'est la première fois que je vous vois, reprit le nouveau venu, vous vous occupez du domaine ?' K fit oui de la tête. [...] [L'inconnu] parla à nouveau. 'Vous ne savez pas qui je suis, n'est-ce pas ? Je suis le petit-fils du patron Visagie.' » (MK : 81)

K sat on his heels poking the fire, barely listening, thinking : I let myself believe that this was one of those islands without an owner. Now I am learning the truth. Now I am learning my lesson. (MK : 61)³⁸⁸

Le nouveau venu, « *anaemic* » et avec son « *weak heart* » (MK : 61)³⁸⁹, n'a pas eu besoin de faire usage de la force pour reprendre la ferme à K, ni de brandir des titres de propriété ; d'ailleurs, il n'a pas eu besoin de *reprendre* la ferme. K n'a pas défendu son droit à habiter là, droit en soi au moins équivalent à celui du déserteur qu'est l'autre. La logique libérale inspirée de la philosophie de John Locke qui légitimait Robinson sur son île est inopérante pour K. Tout se passe comme si le Native Land Act qui fait de lui un *squatter* le condamnait à ne jamais habiter nulle part, à ne jamais être dans son droit — et l'en avait profondément convaincu. La ferme dans le Karoo était un rêve de *homeland* à soi, de droit à la propriété, qui s'écroule face à la réalité.

Enfin il y a un écart entre les récits qui fabriquent la destination du voyage, dont un qui est présent depuis le départ, entre Anna et Michael. Une raison du voyage pour Anna est « *returning to a countryside where, if she was going to die, she would at least die under blue skies* » ; mais « *In the plan she outlined to Michael she didn't mention death or dying* » (MK : 8)³⁹⁰. Là où Anna se voit retourner mourir sur les lieux bénis de son enfance, K se voit couler des jours heureux avec une mère enfin présente :

But not for an instant did Michael doubt her. Just as he had believed through all the years in Huis Norenius that his mother had left him there for a reason which, if at first dark, would in the end become clear, so now he accepted without question the wisdom of her plan for them. (MK : 8-9)³⁹¹

On voit un autre horizon d'attente se former pour K dans cette idée que les raisons de la négligence de sa mère seront révélées « *in the end* », apportant la preuve non nécessaire de sa sagesse. Autrement dit, pour lui, la ferme dans le Karoo doit réconcilier la mère et l'enfant,

³⁸⁸ « Assis sur ses talons à tisonner le feu, K écoutait à peine, se disant : Je me suis laissé croire que j'avais trouvé une de ces îles qui n'ont pas de propriétaire. Maintenant, j'apprends la vérité. Maintenant, j'apprends ma leçon. » (MK : 82)

³⁸⁹ « anémique » « cœur fragile » (MK : 82)

³⁹⁰ « retrouver une campagne où, si elle devait mourir, elle mourrait du moins sous le ciel bleu. » « Lorsqu'elle exposa à Michael les grandes lignes de son projet, elle ne parla pas de mourir, ne fit aucune allusion à la mort. » (MK : 17)

³⁹¹ « Mais Michael n'émit pas le moindre doute sur ses paroles. De même qu'il avait pensé, pendant toutes les années passées à Huis Norenius, que sa mère l'avait laissé là pour une raison certes obscure, mais qui finirait par s'éclaircir, de même reconnaissait-il maintenant sans soulever d'objection la sagesse des plans qu'elle avait formés pour eux. » (MK : 17-18)

réparer l'abandon ; cela ne semble pas être le cas pour Anna, qui ne lui dévoile pas ses intentions exactes ni la conscience qu'elle a de la fragilité de son « plan », comme pour mieux l'utiliser. Deux histoires sous-tendent donc le départ à la ferme. L'histoire de la ferme elle-même est jusqu'à l'arrivée l'histoire de l'enfance d'Anna ; mais le petit-fils Visagie y substitue une autre histoire, celle des fermiers afrikaners, dont Anna et sa mère sont absentes :

'Our family used to spend every Christmas here,' he said. 'Family would keep coming till the house was bursting at the seams. I've never seen such eating as we used to do. Day after day my grandmother would pile the table with food, good country food, and we would eat the last scrap. Karoo lamb like you never taste any more.' (MK : 61)³⁹²

Effectivement, il y a peu de chance que K goûte de l'agneau du Karoo bien engraisé et cuisiné — le plus proche en a été pour l'instant une chèvre sauvage maladroitement dépecée et grillée dans la cheminée. L'histoire que le petit-fils raconte n'est pas celle de K : c'est l'histoire des Afrikaners, des riches propriétaires terriens, une histoire de famille, d'abondance et de tradition qui inscrit son énonciateur dans le lieu, en fait son *homeland*. Cette histoire ne fait aucune place à K ou à sa mère, ni dans la maison, ni dans le Karoo.

On voit alors de quoi la ferme est la ruine, de quel rêve, de quelle utopie : K cherchait un lieu où il aurait des droits, une terre, une famille et une filiation, un lieu qui expliquerait et justifierait son errance et les épreuves traversées. Ce qu'il cherchait, c'était donc une terre promise mythique qui aurait pu devenir son *homeland*. Car la terre promise relève bien de l'espace mythique ; elle est d'autant plus inaccessible que dans le Karoo, le mythe de la terre promise est un mythe afrikaner qui exclut K. Gilles Teulié a en effet montré comment le Grand Trek des Boers (qui deviendront les Afrikaners) et leur établissement dans le Karoo se fonde sur l'idée qu'une terre promise les y attend, en tant que peuple « élu de Dieu ».³⁹³ Le mythe de la terre promise fonctionne ainsi comme stratégie de légitimation de la prise de possession allochtone du territoire, appuyée par la référence biblique au peuple hébreu. Ce que Teulié montre, c'est bien que la destination du Grand Trek était un Karoo mythique, construit par référencialité à une bibliothèque, dont la Bible calviniste. Le Karoo est donc un

³⁹² « Dans le temps, on passait tous les Noëls ici, en famille, raconta-t-il. De la famille, il en arrivait ici jusqu'à ce que la maison soit pleine à craquer. Je n'ai jamais vu des repas comme on en faisait à l'époque. Jour après jour, ma grand-mère entassait des plats sur la table, rien que de la bonne nourriture de la campagne, et on les mangeait jusqu'à la dernière miette. De l'agneau du Karoo comme on n'en déguste plus jamais. » (MK : 82)

³⁹³ TEULIE Gilles, « Le Mythe Afrikaner du « peuple élu de Dieu » ou le long Trek des calvinistes sud-africains », *op. cit.*

palimpseste où se mêlent, de manière plus ou moins ostentatoire, les récits des différents peuples qui en ont fait la destination de leurs voyages et qui l'ont habité. *Life and Times of Michael K* joue bien évidemment avec ce mythe du Karoo comme terre promise.

C'est effectivement vers une terre promise que K se dirige, puisque le lieu d'arrivée est aussi un lieu mythique des origines, qu'il doit restaurer une filiation et lui permettre d'avoir une patrie (à la fois en tant que pays des ancêtres et pays de droit), et qu'enfin ce lieu doit justifier rétrospectivement toutes les épreuves que K a traversées et toutes ses errances — le parallèle avec l'Exode biblique est indiscutable.³⁹⁴ Si les Afrikaners ont repris le mythe de l'Exode à leur compte pour justifier leur installation au Karoo, le roman de Coetzee pose la question : à qui la terre est-elle promise ? « *Ideas about earth and the land have been enduring preoccupations in white South African literature, usually in the form of expropriative territorial mythologies or mystiques which automatically exclude the non-Afrikaner* », commente Derek Wright dans son article sur la question.³⁹⁵ L'auteur différencie une littérature afrikaner dans laquelle la mythification de la terre et du paysage sert une expropriation des non-Afrikaners, et en particulier des Noirs, d'une littérature noire qu'il n'étudie pas. Sa thèse est alors que Coetzee, en tant que Blanc, met en scène la vision de K sur le mythe afrikaner du paysage sud-africain : « *Momentarily, Michael achieves the Afrikaner's dubiously authorized pastoral ideal of "living off the land" and (almost perversely, since he is one of its dispossessed victims) sympathizes with his pursuit of silence.* »³⁹⁶ Dans la représentation qu'il se fait du Karoo et, plus spécifiquement, du veld, K semble rejoindre la vision afrikaner du paysage. Mais la sienne est en fait vidée de toute dialectique de légitimation et d'appropriation et devient un espace vide, un espace de silence — là où le mythe afrikaner fait du Karoo un espace de récits où tout dans le paysage scande leur présence légitime :

The difference is that [K] has none of the Afrikaner's need to affirm his puny presence in this landscape: for him, the topography lends itself to no myths, offers

³⁹⁴ RÖMER Thomas, « Introduction: entre autochtonie et allochtonie. L'Invention de l'Exode », *op. cit.*

³⁹⁵ « Les idées sur la terre et les territoires ont été des préoccupations persistantes dans la littérature blanche d'Afrique du Sud, souvent sous la forme de mythologies ou de mystiques territoriales expropriatrices qui excluent automatiquement le non-Afrikaner » (c'est moi qui traduis), WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

³⁹⁶ « Michael reproduit momentanément l'idéal pastoral à l'autorité douteuse de l'Afrikaner, « vivre de la terre », et (de manière presque perverse, puisqu'il est l'un de ses victimes dépossédées), sympathise avec sa recherche du silence. » (c'est moi qui traduis), *Ibid.*

*no mystical bond or blood-intimacy, and altogether lacks humanizing dimensions, being not merely silent but empty — a place where nothing happens.*³⁹⁷

Si pour Wright le paysage du veld n'est le réceptacle d'aucun mythe, je maintiens pour autant la conclusion de mes analyses précédentes à propos de la ferme qui est, elle, le réceptacle de différents mythes de l'origine et de la terre promise. L'observation de Wright m'intéresse parce qu'elle montre que le récit du voyage de K, sous couvert de reprendre à son compte le mythe afrikaner d'une terre promise, le déconstruit. Ce dont rêve K, ce qu'il voit dans le veld, ce n'est pas une terre qui lui serait promise, mais une terre qui ne serait promise à personne — et la différence, si elle paraît ténue, est très importante. Elle explique pourquoi K ne se défend pas face au petit-fils Visagie ; sa quête à lui reste celle de « *one of those islands without an owner* » (MK : 61) : « *I am not building a house out here by the dam to pass on to other generations* » (MK : 101). Le but du voyage de K n'est pas alors l'espace mythique de la ferme, de la propriété, comme on le pensait :

*Because whatever I have returned for, it is not to live as the Visagies lived, sleep where they slept, sit on their stoep looking out over their land. [...] It is not for the house that I have come. (MK : 98)*³⁹⁸

La destination du voyage n'est plus la ferme, mais le veld autour du réservoir. Le rêve de K n'est pas un rêve afrikaner. Il ne cherche pas un *homeland* au sens de propriété (« *their stoep looking over their land* », je souligne). La différence tient dans l'écart, en anglais, entre *land* et *earth* : le mythe afrikaner est celui d'un *land*, c'est-à-dire d'une terre à soi, cultivable, d'un terrain ; le mythe de K est celui de la terre, *earth*, la terre en tant que matrice de la vie et qui n'appartient à personne. Alors que la dialectique de la terre promise et des terres en tant que *land* exclut toujours K, depuis le Côte d'Azur jusqu'à la ferme des Visagie, la notion de *earth*, de terre-mère renverse ces positions, faisant de K le seul habitant de cette terre :

Enough men had gone off to war saying the time for gardening was when the war was over ; whereas there must be men to stay behind and keep gardening alive, or

³⁹⁷ « La différence est que, contrairement aux Afrikaners, [K] n'a pas besoin d'affirmer sa frêle présence dans le paysage : pour lui la terre n'est le réceptacle d'aucun mythe, ne lui offre ni lien mystique ni intimité raciale, et manque en définitive de cette dimension humanisante, n'étant pas simplement silencieuse mais aussi vide – un lieu où rien n'arrive. » (c'est moi qui traduis), *Ibid.*

³⁹⁸ « Quelle que soit la raison pour laquelle je suis revenu, ce n'est pas pour vivre comme les Visagie ont vécu, pour dormir où ils ont dormi, pour s'asseoir sur leur stoep à contempler leur terre. [...] Ce n'est pas pour la maison que je suis revenu. » (MK : 127)

at least the idea of gardening ; because once that cord was broken, the earth would grow hard and forget her children. (MK : 109)³⁹⁹

La terre (*earth*) est bien un lieu où K a une place, des droits et des devoirs (« *keep gardening alive, or at least the idea of gardening* »), et même une filiation (« *her children* ») : bien plus que de sa mère biologique, K est un enfant de la terre (*earth*). Au mythe afrikaner de la terre promise se substitue alors un mythe qui transcende les appartenances nationales, ethniques et religieuses, celui de la terre-mère, comme destination du voyage. Au mythe de fondation allochtone qui cherche à légitimer la colonisation et l'exploitation des terres se substitue un autre mythe. Ce mythe-là est autochtone et non allochtone : contrairement aux mythes de fondation, il ne cherche pas à légitimer la présence ici d'un peuple venu d'ailleurs, partant en cela du principe qu'il faut fonder un lieu habitable qui n'existe pas encore ; le mythe de la terre-mère part du principe que la terre est déjà un lieu et que chacun y a déjà sa place. Les hommes doivent alors se souvenir qu'ils viennent de la terre, qu'ils sont d'abord des autochtones de la terre avant tout autre territoire, et que cet habitat est un héritage dont ils doivent prendre soin. Ce mythe de la terre-mère est donc aussi écologique : il propose de considérer la terre elle-même comme *oikos* (comme maison).

Les ruines trouvées à l'arrivée à destination par les voyageurs sont donc à lire comme les signes, ou les traces, d'un autre lieu qui est le but réel du voyage. On a vu dans *Life and Times of Michael K* que cet autre lieu est préconçu, déjà rêvé, avant même le début du voyage. Il en est de même dans *La Quarantaine* : « Les escales ne l'intéressent pas », dit le narrateur à propos de Suzanne, « ce qu'elle attend, c'est Maurice, les pics aigus que Jacques lui a décrits, qui montent au-dessus de l'horizon, qui accrochent les nuages. Ce pays qu'elle voulait le sien » (LQ : 39). Suzanne voyage vers une double représentation de l'île Maurice : à la fois celle des descriptions que lui en a fait Jacques, et aussi celle d'une île qui deviendrait « son pays ». Ce qu'elle cherche, c'est un nouvel « Ici ». Suzanne et Jacques se dirigent non vers un lieu mais vers le récit d'un lieu : Anna est devenue la somme de tous les récits qu'en a fait Jacques, de tous ses rêves et souvenirs.

³⁹⁹ « Assez d'hommes étaient partis à la guerre en affirmant que le temps du jardinage viendrait une fois la guerre finie ; alors, il fallait que des hommes restent en arrière pour maintenir en vie le jardinage, ou au moins l'idée de jardinage ; parce qu'une fois que ce cordon serait coupé, la terre durcirait et délaisserait ses enfants. » (MK : 141)

Suzanne et moi [Léon], nous écoutions, nos yeux brillèrent, c'était de la magie. Les champs de canne à l'infini, jusqu'aux montagnes, le sentier le long de la mer à Eau-Bouillie, l'anse de Flic-en-Flac, et au nord, la rivière Belle-Isle et le domaine de la Thébaïde, La Mecque. Ces noms désignaient des endroits qui ne pouvaient exister que dans les songes. (LQ : 291)

Les récits de Jacques ont envoûté son frère et sa femme. Le processus « magique » des récits qui fabriquent un lieu mythique est ici souligné et on voit la manière dont le paysage se mythifie, à force d'hyperboles (« à l'infini » ou encore « c'est le plus joli paysage du monde », LQ : 104) et de toponymes mauriciens déjà mythiques dans leur équivocité (Thébaïde, La Mecque). L'île Maurice devient un tissu de références à la bibliothèque : le nom du domaine de la Thébaïde, par exemple, renvoie à la fois à diverses provinces d'Égypte et à des poèmes épiques de l'antiquité gréco-latine ; la rivière Belle-Isle se greffe à l'île éponyme où Jacques, Suzanne et Léon sont allés en vacances ; Flic-en-Flac fait référence à la légende du trésor de Klondyke (VAR : 58). C'est le roman lui-même qui fournit une partie de cette bibliothèque, ainsi que l'œuvre leclézienne entière, formant un réseau intertextuel au sein duquel se dessine l'itinéraire du voyage. Mais ces lieux « ne pouvaient exister que dans les songes », dit Léon. Du trio de voyageurs, lui seul acquiert peu à peu la conscience que la destination qu'ils poursuivent est un mythe, un rêve : « nous n'avons plus rien ici, ni maison ni famille », finit-il par asséner à Jacques (LQ : 416).

Ceux dont le voyage est un exil, Jacques, le grand-père, semblent ainsi être à la recherche de paradis perdus, terme dans lequel l'origine et la destination se confondent. Jean-Michel Racault a montré que le mythe du jardin d'Éden structure les représentations des îles Mascareignes, remarquant que cette référence fonde certes l'île comme paradis terrestre originel mais en programme en même temps la chute.⁴⁰⁰ Les paradis rêvés seraient-ils « toujours déjà » perdus ?

[Jacques et Suzanne] parlent de Maurice, de la vie qui les y attend, Suzanne de l'école d'infirmières qu'elle veut créer à Médine. Elle a déjà en tête le plan du bâtiment qu'elle va construire, sur la part du domaine qu'elle espère obtenir. Jacques parle des gens qui vont intervenir, des agents des Messageries qui ont envoyé des câbles, il croit encore dans la Synarchie, il n'a pas tout à fait renoncé à être du même nom que le Patriarche. (LQ : 144)

⁴⁰⁰ RACAULT Jean-Michel, *Mémoires du grand océan*, op. cit., p. 29.

Léon présente bien ces projets comme des chimères, disant de son frère qu'« il croit encore », comme d'une croyance naïve d'enfant. C'est de la croyance que relève ainsi la possibilité d'arriver à Anna ; mais pour Léon, ce paradis-là est celui des sucriers et des « grands mounes » comme dit Surya, il relève du mythe de l'entreprise coloniale comme invention utopique d'une société⁴⁰¹, et il est bel et bien déjà perdu. Dans *Voyage à Rodrigues*, l'île que le Narrateur cherche à retrouver tient à la fois du havre de paix et d'abondance raconté par François Leguat et de la légendaire république pirate de Libertia⁴⁰². Mais que ce soit en référence au jardin d'Éden de la *Genèse* ou aux mythes d'îles vierges paradisiaques et de républiques pirates, les voyageurs fantasment une destination qui se programme elle-même comme perdue : l'homme est exclu du jardin d'Éden, les îles autrefois vierges ont été colonisées, la république pirate s'est effondrée. La perspective du récit de voyage de Roger Vailland, *La Réunion*, est à cet égard intéressante : contrairement à une Suzanne qui demande si « bientôt nous serons réunis là-bas, tout sera merveilleux comme on l'avait dit ? » (LQ : 416), Vailland sait que le paradis est déjà perdu. Il se rend à la Réunion en quelque sorte en médecin légiste⁴⁰³, comme pour constater les causes de la mort du paradis décrit par Étienne de Flacourt en 1649, lorsqu'il ramène de l'île à l'époque nommée Bourbon les douze mutins de Fort-Dauphin qui y avaient été exilés trois ans plus tôt :

En 1649 donc, le paradis terrestre existait encore. Douze hommes venaient de faire la preuve qu'on pouvait y vivre sans le secours d'aucun des produits de la civilisation. [...] Aujourd'hui [en 1964], Bourbon-la Réunion est peuplé de trois cent cinquante mille habitants et est devenu un des importants producteurs mondiaux de canne à sucre. [...] « Département de monoculture », disent les manuels de géographie. « Département surpeuplé », écrivent les journalistes. Comment en trois siècles le paradis terrestre est-il devenu territoire de monoculture, terre surpeuplée ? Voilà les questions que je me suis posées après qu'un hasard m'eut fait lire le rapport d'Étienne de Flacourt et pourquoi, un mois de mars récent, je me suis embarqué sur le *Jean Laborde* des Messageries maritimes, à destination de la Réunion. (LR : 21)

Le voyageur ne se dirige pas vers une île rêvée, ni vers le mythe d'un paradis originel qu'il pourrait retrouver ; il se dirige consciemment vers les ruines du paradis et se propose, en

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰² BING Jean-Baptiste, « Aperçu sur la genèse d'une chôra », *op. cit.*

⁴⁰³ BOVIO Maéva, « La Réunion de Roger Vailland (1958) : autopsie d'une île », *Viatica*, n° 6, 9 avril 2019.

archéologue cynique, de déchiffrer les causes de la chute. Si le terme de « paradis perdu » évoque souvent une intention de le *retrouver*, ce n'est pas le cas ici : le voyageur ne cherche pas ce qui est perdu, mais la perte elle-même — donc la ruine, l'absence. La poétique paysagère de Vailland sera d'ailleurs, tout au long du récit, celle du vide, dès ses premières impressions : « rivages déserts », « pas d'abris pour les bateaux », « pas de port visible », « pas de poissons », « pas de pêcheurs », « pas de couleurs » (LR : 44-45).

Vailland se trouve, dans sa démarche « d'autopsie »⁴⁰⁴ du paradis, à la frontière entre les exilés poursuivant un paradis perdu et ceux dont le voyage, marqué par le deuil de l'origine, est d'ores et déjà placé sous le signe du manque. Ceux-là ont pourtant aussi poursuivi des rêves. Pour Léon le Disparu, c'était celui de « toucher la terre où il est né » (LQ : 39) : mais, comme l'eau de la rivière d'Héraclite, la terre où il est né appartient au passé, et ne peut plus être foulée. Il apparaît pour les deux narrateurs de *La Quarantaine* comme pour celui de *Voyage à Rodrigues* que le voyage se veut un déplacement autant spatial que temporel : « je prends demain l'avion pour l'autre bout du monde. L'autre extrémité du temps », dit Léon (LQ : 33), tandis que le Narrateur du *Voyage* s'avoue « j'ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps, dans un autre monde » (VAR : 122). La destination n'est pas seulement un lieu, c'est un espace-temps, un lieu tel qu'il était — ou plutôt tel que les personnages rêvent qu'il était — à un moment donné. Or ce moment appartient au temps des origines, devenu mythique. Le Narrateur cherche en effet à voir l'île telle que la voyait son grand-père, c'est-à-dire à accéder à une représentation du lieu prisonnière à la fois d'un autre regard et d'un autre temps, d'où sa démarche archéologique. Il cherche à la fois les traces laissées par son grand-père et les traces du passé, comme si ces traces étaient des clefs pouvant lui accorder passage dans un autre monde. « Maintenant, errant sur ses traces, en vain je cherche à percevoir ce qui lui parlait ici, à lui seul, ce que lui disaient chacune de ces pierres, chacun de ces blocs de lave, chaque aspérité du sol [...] » (VAR : 81). Comme un archéologue, le Narrateur ne fait que restaurer les ruines, dessiner les contours d'un vide là où jadis quelque chose parlait :

Ces traces de coups, ces anciens trous comblés, ces tranchées, ces sondages m'émeuvent comme s'il s'agissait de ruines. Ce sont les vestiges d'une activité perdue, d'une vie perdue. (VAR : 101)

⁴⁰⁴ *Ibid.*

Les fouilles du grand-père marquent encore le paysage de l'île en imprimant les traces de son activité, et plus encore de son regard. Sa vision de Rodrigues comme une île au trésor légendaire est inscrite dans le paysage, dans les tranchées qu'il a creusées, dans les marques sur les pierres qui l'ont peut-être guidé : « C'est étrange, ce regard d'un homme mort depuis si longtemps (il y a plus d'un demi-siècle, bien avant ma naissance) et qui continue d'habiter dans cet endroit » (VAR : 61). C'est ce regard manquant, celui du chercheur d'or, que cherche le Narrateur dans le paysage ; c'est aussi la langue du chercheur d'or, celle-là seule qui pourrait dire l'île mythique, l'île au trésor :

C'est une langue pour parler au temps passé, pour s'adresser aux ombres, au monde à jamais disparu, au temps où la lumière brillait si fort sur la mer des Indes, et dont seul le silence minéral de Rodrigues a su garder, par le miracle du désert, cette trace encore visible au-delà de la mort. (VAR : 103-104)

La vallée tout entière est un langage. Ce sont les mots rêvés de mon grand-père, les signes jetés çà et là, par le Corsaire inconnu [...]. (VAR : 118)

Le paysage porte les traces d'une langue perdue, qui aurait su dire son sens mythique. Le voyageur-archéologue avoue bien ne pouvoir trouver que la trace de cette langue, dans le silence des pierres. La référence est implicite au mythe de la Lémurie, continent englouti dont les îles des Mascareignes seraient les derniers vestiges : un continent d'origine dont le Réunionnais Jules Hermann voit la trace dans les pierres.⁴⁰⁵ À ce continent mythique était corrélée une langue cratylienne mythique, le lémurien. Carpanin Marimoutou remarque ainsi que la démarche archéologique associe à la « quête d'autres espaces sur le territoire que l'on habite [une] quête du langage qui pourrait dire la vérité de ces espaces »⁴⁰⁶. Mais précisément, cette langue mythique ne fait sens qu'en tant qu'horizon, que comme désir et comme perte⁴⁰⁷, comme le lieu mythique dont elle saurait seule faire le récit. Le voyageur-archéologue, en déchiffrant les ruines, ne peut espérer atteindre ce lieu mythique qu'il poursuit : ce mythe est un horizon, à la fois origine et destination du voyage. Le Narrateur ne peut faire, pour reprendre les mots de Françoise Vergès, qu'une archéologie de l'absence⁴⁰⁸, que restaurer des espaces vides qui pourront dire le manque de ce qu'il cherche. Ce sont bien des lieux déserts que découvre le narrateur de la Quarantaine, à Plate, à Anna, à Gabriel :

⁴⁰⁵ RACAULT Jean-Michel, *Mémoires du grand océan*, op. cit.

⁴⁰⁶ MARIMOUTOU Carpanin, « La Lémurie, un rêve, une langue », *Ailleurs imaginés*, Paris, Didier-Erudition, coll. « Cahiers du CLRH-CIRAOI », 1990, p. 121- 132.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ VERGES Françoise, « Archéologie de l'esclavage, archéologie de l'absence », op. cit.

L'îlot est désert, vide d'indices. [...]

Pourtant il me semble qu'ils sont encore ici, que je sens sur moi leur regard, pareil au regard des oiseaux qui tournent autour du piton. Chaque pierre, chaque buisson porte ici leur présence, le souvenir de leur voix, la trace de leur corps. (LQ : 509-510)

La tâche de Léon, voyageur-archéologue, n'est pas de « remonter le temps », comme le croyait le Narrateur du *Voyage*. Elle est de prendre acte du vide, prendre acte de l'absence de lieux de mémoire. La destination du voyage est bien une ruine, non parce que la ruine est un passage magique vers un autre monde, mais parce que la ruine rend présente l'absence de cet autre monde recherché.

Il est intéressant de constater que ces lieux mythiques vers lesquels se dirigent les voyageurs sans pouvoir les atteindre, qu'ils tiennent du paradis terrestre, du mythe de l'origine, de la terre promise ou même du mythe colonial dont relève la Synarchie, sont toujours envisagés comme des prolongements du lieu de départ. La Rodrigues mythique des origines, qui tient à la fois de la Lémurie, d'une île au trésor et de la dernière demeure du grand-père, est fabriquée par la mythologie comme lieu d'origine du voyageur, et donc comme « Ici » ultime, lieu de départ absolu : « Maintenant, je me souviens de ma première rencontre avec Fritz Castel, en haut de la pointe Vénus. Étrangement, je n'ai même pas été étonné qu'il me reconnaisse tout de suite. Ne savait-il pas que je devais *revenir* ? » (VAR : 144). Si la destination est un lieu d'origine mythique, le voyage devient un *retour* au connu et non plus un départ vers l'inconnu. L'Ailleurs est ainsi le lieu d'une reconnaissance, comme le ressent Léon le Disparu en découvrant le paysage de Plate (sentiments que lui prête Léon le narrateur comme un désir de les partager) :

Je ne savais pas que c'était au fond de moi, si vrai, si fort. Comme si je l'avais vraiment connu, une douleur, le souvenir d'un rêve, qui me fait du bien et du mal. *Ainsi, c'est de cela que je suis fait* [...]. Palissades est le recommencement. (LQ : 85, c'est moi qui souligne)

C'est la reconnaissance qui prime sur la découverte : le paysage vient confirmer un mythe de l'origine et combler un manque identitaire. K reconnaît aussi le paysage autour de la ferme, lorsqu'il y retourne après le camp de Jakkalsdrif : « *Every stone, every bush along the way he*

recognized. He felt home at the dam as he had never felt in the house » (MK : 98-99)⁴⁰⁹. La familiarité extensive du moindre détail « *every stone, every bush* » donne à la reconnaissance une dimension mythique, d'autant plus que c'est l'endroit où K a dispersé les cendres de sa mère : le dernier souhait d'Anna était qu'il la ramène sur les lieux de son enfance, et c'est cet endroit que K a choisi, fabriquant ainsi un lieu d'origine. K ne se souvient pas juste du chemin et du réservoir, il se souvient de l'endroit comme d'un *homeland* perdu et enfin retrouvé.

Les mythologies qui participent à fabriquer les destinations des voyageurs montrent donc que les voyageurs se dirigent d'abord non pas vers un lieu autre, étrange, mais vers un lieu qu'ils recherchent à reconnaître. La découverte de l'Ailleurs se fait sur le mode de la reconnaissance, les voyageurs y cherchant des correspondances avec une représentation mentale du lieu qui préexiste à l'expérience réelle. L'Ailleurs est toujours envisagé par les personnages soit comme un ancien *homeland* perdu soit comme un futur *homeland* promis : on reconnaît la même structuration discursive des lieux que dans le voyage de type colonial qu'on a pu aborder avec l'exemple du Grand Trek des Boers et de la notion de « terre promise » qui lui est corrélée, et sur lequel je reviendrai à propos de *Lord Jim*. Dans tous les cas la fonction du mythe est de combler la distance géographique entre le lieu de départ et le lieu d'arrivée : ces lieux qu'en soit tout sépare, le mythe les relie par une histoire commune dont le protagoniste est le peuple du voyageur. Cette histoire mythique commune devient alors le support sur lequel peut s'écrire le voyage du voyageur.

La fonction du mythe est aussi, selon Derek Wright à propos du mythe afrikaner de la terre promise, d'humaniser le paysage pour un groupe humain donné, de le rendre familier en y inscrivant sa présence, aussi mince et fragile fût-elle.⁴¹⁰ Gilles Teulié étudie par exemple la fonction de la bataille de Blood River dans la territorialisation mythique du Karoo, qui permet au peuple afrikaner de légitimer son installation sur ces terres, sous couvert d'une autorité divine.⁴¹¹ On commence alors à voir la raison de tout cela : les mythes de fondation autorisent et légitiment le peuplement, les mythes de l'origine inscrivent dans le lieu une connivence avec le peuple, une « *blood-intimacy* », dit Derek Wright.⁴¹² La mythologie du lieu sert en fait

⁴⁰⁹ « Il reconnaissait chaque pierre, chaque buisson le long du chemin. Il se sentait chez lui près du réservoir comme jamais il ne s'était senti dans la maison. » (MK : 127)

⁴¹⁰ WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

⁴¹¹ TEULIE Gilles, « Le Mythe Afrikaner du « peuple élu de Dieu » ou le long Trek des calvinistes sud-africains », *op. cit.*

⁴¹² WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

à le rendre habitable pour le voyageur. Quelque chose se noue ici entre récit de voyage, mythe de fondation et habitabilité : « les récits de fondation sont rarement des récits d'autochtonie, plus souvent au contraire des récits qui intègrent les génies du lieu et les premiers habitants à l'aventure commune du groupe en mouvement », écrit Marc Augé⁴¹³. C'est le voyageur, celui qui s'installe ailleurs, qui a besoin des mythes — le voyageur a besoin des mythes parce qu'eux seuls peuvent lui rendre habitable un « pays [qui] n'appartient pas aux hommes » (VAR : 144), lui rendre compréhensible un « paysage d'éternel refus » (VAR : 77), « durci, impénétrable au regard, presque mortel, hostile à toute vie humaine » (VAR : 81).

Dans *Lord Jim*, le voyage s'inscrit dans un cadre géopolitique qui est celui de l'impérialisme. L'impression donnée de l'océan Indien par le roman est celle d'un « *British lake* »⁴¹⁴, c'est-à-dire d'une région de l'Empire : on l'a vu dans le chapitre précédent, Jim voyage de comptoir en colonie, sans que ces lieux soient précisément localisés dans les pays et les cultures auxquels ils appartiennent, sans non plus qu'aucun franchissement de frontière ne soit mis en avant entre ces différents lieux. Tout se passe comme si le voyage de Jim se déroulait dans l'espace conquis et familiarisé de l'Empire ; seul le Patusan y fera figure d'Ailleurs. La différence entre le Patusan et Bangkok, la Californie ou le Pacifique ne tient pas dans la localisation géographique. Comme dans les autres œuvres du corpus, l'Ailleurs recherché au Patusan est un espace mythique : Jim se dirige vers un lieu où il pourra devenir le héros « romantique » qu'il pense être ; il recherche une scène où il pourra réciter son épopée. La différence avec les autres œuvres est que dans *Lord Jim*, le récit tel qu'il est relayé par Marlow adhère à cette croyance et bascule lui-même dans le mythe, devenant ce « *tale* » annoncé sous le titre du roman⁴¹⁵. Contrairement à K, à Léon ou au Narrateur qui ne peuvent que se confronter aux ruines du lieu mythique qu'ils cherchaient, Jim, lui, atteint ce lieu mythique : à son arrivée au Patusan, il est capturé par « l'infâme Tunku Allang », jeté en prison dont il s'échappe par un saut immense qui deviendra légendaire, puis est admis au sein de la communauté bugi grâce au talisman que Stein lui a confié : « *Jim, bolting from the Rajah's stockade, appeared before the chief of the Bugis, produced the ring, and was*

⁴¹³ AUGÉ Marc, *Non-lieux, op. cit.*, p. 58.

⁴¹⁴ ALPERS Edward A., « On Becoming a British Lake: Piracy, Slaving, and British Imperialism in the Indian Ocean during the First Half of the Nineteenth Century », dans Robert HARMS, Bernard K. FREAMON et David W. BLIGHT (dir.), *Indian Ocean Slavery in the Age of Abolition*, New Haven, Yale University Press, 2013, p.

⁴¹⁵ THOLONIAT Yann, « "This Amazing Jim-Myth": From Mythology to Mythography in Conrad's *Lord Jim* », *Lord Jim - Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, p. 57- 66.

received, in a manner of speaking, into the heart of the community » (LJ : 196)⁴¹⁶. Le voyage de Jim est bien devenu une épopée au Patusan⁴¹⁷ : le monde s'est unifié dans une seule vision cohérente⁴¹⁸ qui permet au récit de l'épopée de Jim de se dérouler. Les figurants se divisent en un peuple muet mais reconnaissant et des méchants (Tunku Allang, Chérif Ali) dont il faut les délivrer ; le protagoniste n'est autre que Jim lui-même, héros épique sauveur de la communauté : « *Already the legend had gifted him with supernatural powers* » (LJ : 201)⁴¹⁹. Le pays s'est réduit à un « sol conquis » pour que Jim puisse le fouler, il n'est là finalement que pour confirmer la réussite de Jim, son récit, sa conquête :

'Immense ! No doubt it was immense ; the seal of success upon his words, the conquered ground for the soles of his feet, the blind trust of men, the belief in himself snatched from the fire, the solitude of his achievement. (LJ : 206)⁴²⁰

Le Patusan devient un décor, à la fois l'Orient mythique⁴²¹ mais aussi et surtout un espace du mythe, une « page blanche » que Jim peut remplir de son mythe. « *The voice of his fame [...] took its tone from the stillness and gloom of the land without a past, where his word was the one truth of every passing day* » (LJ : 206)⁴²². « Pays sans passé », déshistoricisé, sans récit, sans parole autre que celle de Jim — Doramin, Dain Waris, les Bugis ne disent presque rien, et jamais Marlow ne leur cède-t-il la parole au discours direct —, le Patusan atteint par Jim est bien un espace mythique⁴²³.

« *The land, the people, the forests were her accomplices, guarding him with vigilant accord* » (LJ : 214)⁴²⁴ : le pays, le paysage et le peuple se confondent en une seule entité muette humanisée en « complice » de Jewel et dont la seule fonction est de garder Jim au sein de l'espace mythique de leur romance. Mais si le mythe humanise le paysage et le rend

⁴¹⁶ « échappé de la cour du Rajah, Jim arriva devant le chef des Bugis, montra son anneau, et fut, pour ainsi dire, reçu dans le cœur de la communauté. » (LJ : 314)

⁴¹⁷ JAUDEL Philippe, « Le procès de Jim: éthique et fiction », dans Joseph DOBRINSKY (dir.), *Lord Jim*, Paris, Autrement, 1998, p. 59- 81.

⁴¹⁸ C'est là, selon Marguerite Mouton, le principe du holisme épique. Voir « Redéfinir le holisme épique », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2011- 1, 1 avril 2011, p. 107- 121.

⁴¹⁹ « Déjà la légende lui attribuait des dons surnaturels. » (LJ : 323)

⁴²⁰ « Immense, évidemment, c'était immense ! Le sceau du succès, confirmant sa parole, le terrain conquis pour ses pieds, la confiance aveugle des hommes, la foi en lui-même arrachée au feu, la solitude de sa grandeur. » (LJ : 329)

⁴²¹ Voir *Youth* notamment.

⁴²² « [La voix de cette gloire] empruntait ses accents à l'immobile tristesse d'un pays sans passé où, jour après jour, la parole de Jim était la seule vérité » (LJ : 329).

⁴²³ Une des caractéristiques du « mythe bourgeois » étudié par Barthes est sa dimension universalisante qui efface les histoires et les particularités des autres cultures. Voir BARTHES Roland, *Mythologies*, op. cit., p. 250- 251.

⁴²⁴ « Pays, peuplades, forêts se faisaient ses complices, pour le garder avec une vigilance concertée » (LJ : 342)

habitable, comme on l'a vu précédemment, le paysage ne peut être réduit au mythe. Des indices parsèment ainsi le récit, indices que le paysage n'est pas que le décor mythique de l'épopée de Jim :

À titre prémonitoire, le symbolisme du Patusan, loin d'évoquer le paradis lointain, le siège d'une renaissance dont rêvait l'exilé, est sinistre. Ses paysages nous apparaissent le plus souvent à l'approche de la nuit ou sous l'éclat blême de la lune. Même en plein jour, ses forêts l'enténébrent ; le fleuve qui le traverse « roul[e] noir et silencieux comme le Styx » et les allusions insistantes à la présence d'une tombe — celle de la mère de Jewel — sont de mauvais augure. À cette démythification de l'exotisme s'ajoute, au bout du compte, celle de la geste coloniale. Pour crâne que soit le sacrifice ultime de Jim, son épopée glorieuse de conquérant à la Kipling débouche sur un massacre.⁴²⁵

Pour Joseph Dobrinsky, le paysage du Patusan relève d'une démythification de l'exotisme, c'est-à-dire que tout en reprenant les éléments du mythe exotique, il les présente sous un jour funeste, relevant l'omniprésence de la mort dans le paysage dont la référence au Styx et la tombe de la mère de Jewel. Marlow voit cette tombe comme le centre de l'histoire d'amour de Jim et Jewel : « *for me, however, there is visible in the background [of this story] the melancholy figure of a woman, the shadow of a cruel wisdom buried in a lonely grave* » (LJ : 209-210)⁴²⁶. Cette tombe peut être vue comme l'indice qu'au cœur du paysage vide et du pays silencieux propices au mythe rôde ce qui précisément en a été évacué. Une menace semble ainsi peser sur la romance médiévale de Jim et Jewel : « *they came together under the shadow of a life's distaster, like knight and maiden meeting to exchange vows amongst haunted ruins* » (LJ : 235)⁴²⁷. Marlow s'imagine les amants échanger leur vœux, promesses d'une belle histoire d'amour, au milieu de « ruines hantées ». Mais si la ruine fait signe vers autre chose, vers — comme la tombe — quelque chose de funeste qui hante le paysage, Jim ne le voit pas.

⁴²⁵ DOBRINSKY Joseph, « Notre semblable », dans Joseph DOBRINSKY (dir.), *Lord Jim*, Paris, Autrement, 1998, p. 6- 40.

⁴²⁶ « mais pour moi, je vois à l'arrière-plan [de cette histoire-là] une ombre mélancolique de femme, un fantôme victime d'une sagesse cruelle, qui se tient auprès de sa tombe solitaire » (LJ : 333)

⁴²⁷ « ils étaient venus l'un vers l'autre sous l'ombre d'un désastre mortel, comme un chevalier et une vierge qui se fussent rencontrés pour échanger des serments dans des ruines hantées » (LJ : 374)

Cette spectralité du paysage est cependant programmatique : elle annonce la mort du mythe exotique et, selon Dobrinsky, la mort de la geste coloniale épique.⁴²⁸ La destination mythique du voyage, confondue avec le but mythique de la quête — l'héroïsme romantique — est prise dans une entropie qui rend son effondrement inévitable. Le paysage vide du mythe est forcément spectral, puisque pour en faire l'espace de son mythe, Jim doit aussi en faire un « pays sans passé ». Le Patusan tel que Jim peut l'habiter, le Patusan « romantique » ou mythique, est le résultat d'un processus de déshistoricisation ou d'effacement de tout ce qui en son sein est autre. Les Bugis sont réduits au silence et effacés de leur propre histoire comme les Noirs dépossédés de leurs terres dans le Karoo, comme Michael K. Là où les autres voyageurs ne pouvaient atteindre que les ruines de l'espace mythique qu'ils cherchaient, *Lord Jim* montre que cet espace, s'il est atteint, est cependant hanté et funeste et mène le voyageur à sa mort.

À la recherche d'un nouveau *homeland*, le voyageur semble donc dans une impasse, car seul le mythe a l'air de pouvoir lui rendre le lieu habitable et, en même temps, la fabrication d'un espace mythique habitable au sein du lieu passe par un effacement de tout ce qui y est autre. Le mythe est une violence faite à l'autre et une négation de l'étrangeté du lieu, négation paradoxale puisque le mythe est justement supposé être une mise en récit de l'Ailleurs.

1.2.3 L'altérité de l'Ailleurs est impensable

Je suis partie de l'idée que le couple Ailleurs/Ici permettait de penser les lieux du récit de voyage. « Ici » désigne un ensemble de représentations (patrie, pays, *homeland*) d'un espace familier et originel. Mais « Ailleurs », que ce soit l'île Maurice, le Patusan ou le Karoo, se profile aussi comme un ensemble de représentations et de récits, un espace humanisé et familiarisé pour le rendre habitable par le voyageur, notamment par le biais de mythes qui permettent de le penser comme un prolongement de l'Ici. Mais alors, Ailleurs et Ici se confondent en tant qu'espaces familiarisés : l'un est décrit comme déjà habité, l'autre est décrit comme habitable. Cette perspective rejoint ainsi le discours de Marlow au début de *Heart of Darkness*, qui rapproche l'Angleterre antique du Congo moderne : « *'And this also,' said Marlow suddenly, 'has been one of the dark places of the earth* » (HOD : 30)⁴²⁹. Paradoxalement, et c'est là sa limite épistémologique, le couple Ailleurs/Ici ne permet pas de penser les espaces comme autres, différents, étranges. Que ce soit dans les lieux d'origine ou

⁴²⁸ DOBRINSKY Joseph, « Notre semblable », *op. cit.*

⁴²⁹ « Ici aussi, dit soudain Marlow, ç'a été un des coins obscurs de la terre. » (HOD : 31)

de destination, la dialectique Ailleurs/Ici ne sait pas dire ce qui y reste d'infamilier, d'étrange. Car le pays conquis que dit le mythe, dont l'altérité est rendue spectrale, c'est non seulement l'Ailleurs mais aussi cet « Ici » non questionné de l'Occident : lui aussi, comme le dit Marlow, a été un lieu de ténèbres, et lui aussi a été familiarisé. Cette dialectique est incapable d'envisager que si l'Ailleurs tient du même, l'Ici tient de l'autre.⁴³⁰

Il reste donc dans les lieux du récit de voyage quelque chose d'impensable. Là où craque le vernis de la représentation préconçue, où sont atteintes les limites du mythe, vacille aussi la dialectique impérialiste.

Dans *Heart of Darkness*, la destination de Marlow est un comptoir géré par une compagnie commerciale : « *You understand it was a Continental concern, that Trading society* » (HOD : 42)⁴³¹, dont Marlow précise qu'elle est en Europe « continentale », par opposition aux îles britanniques. L'entreprise est clairement capitaliste : « *I ventured to hint that the Company was run for profit* » (HOD : 60)⁴³². La tante de Marlow, à Bruxelles, qui lui obtient le poste de commandant d'un vapeur fluvial faisant la navette entre le comptoir et l'embouchure du fleuve, lui attribue cependant un rôle de missionnaire : « *It appeared, however, I was also one of the Workers, with a capital — you know. Something like an emissary of light, something like a lower sort of apostle* » (HOD : 60)⁴³³. Le voyage de Marlow s'inscrit donc bien dans un paradigme impérialiste : il s'agit autant d'étendre la mainmise commerciale de l'Empire belge que, aux yeux de sa tante, d'étendre les « lumières » de l'Empire culturel occidental. Le terme de « *Worker* », traduit par « Bâtitteur » — qui ne manque pas de faire référence aux bâtisseurs de cathédrales — est significatif : la mission de Marlow est de bâtir, ailleurs, une extension du commerce et de la civilisation occidentaux — de l'Empire. En somme, de construire un nouvel Ici, c'est-à-dire de réduire l'écart entre le même et l'autre. Bien évidemment, il y a un sens dans lequel l'Empire veut réduire cet écart : tirer l'autre vers le même, « *weaning those ignorant millions from their horrid ways* », dit la tante de Marlow (HOD : 60)⁴³⁴. Mais n'est-ce pas dans l'autre sens que l'écart a été réduit, pour Kurtz ? On le dit atteint par la folie — or le terme « aliéné » signifie bien que le fou est devenu autre. Le

⁴³⁰ Cette observation est faite par MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

⁴³¹ « Vous avez deviné que cette Compagnie commerciale était une entreprise menée d'Europe continentale » (HOD : 43).

⁴³² « Je me hasardai à rappeler discrètement que la Compagnie avait pour objet de faire des bénéfices. » (HOD : 61)

⁴³³ « Je découvrir cependant que j'étais aussi l'un des Bâtitteurs, avec un B majuscule – figurez-vous. Quelque chose comme un messager de la lumière, quelque chose comme un apôtre subalterne. » (HOD : 61)

⁴³⁴ « arracher ces millions d'ignorants à leur mœurs abominables » (HOD : 61)

glissement de Kurtz vers la sauvagerie touche aux limites de l'entendement pour Marlow parce qu'il touche aux limites du mythe impérialiste, de même que l'humanité des « sauvages » : « *No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it — this suspicion of their not being inhuman* » (HOD : 160)⁴³⁵. Il y a de l'autre en Kurtz et il y a du même dans les Autres, les « sauvages ». Le but du voyage, qui se révèle peu à peu à Marlow, est d'atteindre Kurtz lui-même, et non d'atteindre le comptoir : comme si l'énigme de Kurtz incarnait l'énigme du lieu⁴³⁶, comme si à la limite du voyage se superposait une limite du cadre de pensée de ce voyage⁴³⁷, l'impérialisme.

L'Ailleurs semble ainsi ne pouvoir être représenté que dans les limites du cadre de pensée qui le rend familier, que ce cadre soit celui de l'impérialisme ou du mythe. L'entropie qu'on a pu analyser dans le paysage du Patusan, la ruine à l'œuvre au cœur du lieu, programme l'effondrement de « l'épopée glorieuse de conquérant à la Kipling »⁴³⁸ de Jim. Or, au-delà de cet effondrement, plus rien : la mort de Jim s'inscrit dans le mythe et lui porte en même temps le coup de grâce. La mort de Jim et du mythe deviennent la limite du roman, mais aussi la limite du récit de Marlow, qui finit par se demander : « *Who knows ?* » (LJ : 313)⁴³⁹ — comme s'il renonçait (enfin) à raconter, à produire du sens. Comme s'il était incapable de produire sur l'Ailleurs un autre discours que celui du mythe ou de l'épopée. Dans *La Quarantaine*, les limites du mythe coïncident aussi avec les limites du récit : une fois que Léon renonce au mythe d'Anna, il « disparaît ». Tout se passe comme si le lieu qui gît sous le mythe était indicible. C'est ainsi que pour les immigrantes indiennes, l'île Maurice est un « pays qui n'existe pas » (LQ : 186). Le discours de l'engagisme essaye pourtant de faire de Maurice une terre promise :

À Janpur, [Giribala] a rencontré l'agent recruteur qui les a vendues, elle et sa fille, au Français Lemaire, représentant de la Bird and Co. [...] À toutes les femmes qui arrivaient, il racontait la même histoire, le travail qui les attendait là-bas, dans l'île miracle, les palais du « Sarkar » anglais, avec ses jardins, ses rivières, l'argent qu'elles allaient mettre de côté pour une vie nouvelle, pour se marier. (LQ : 331)

⁴³⁵ « non, ils n'étaient pas inhumains. Eh bien, voyez-vous, c'était ça le pire : se douter qu'ils n'étaient pas inhumains. » (HOD : 161)

⁴³⁶ Voir par exemple HAENEL Yannick, « Ce qui me brûle en lisant Conrad », *En attendant Nadeau*, [en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/11/21/brule-conrad/>], mis en ligne le 21 novembre 2017 .

⁴³⁷ PEDOT Richard, « « Aux limites de la vérité » : l'expérience du récit dans *Heart of Darkness* », *Etudes anglaises*, Tome 55, n° 3, 2002, p. 308- 319.

⁴³⁸ DOBRINSKY Joseph, « Notre semblable », *op. cit.*

⁴³⁹ « Qui sait ? » (LJ : 486)

Il y a bien un récit qui représente Maurice comme habitable, qui en fait un lieu édénique de palais, de jardins et de rivières où une vie nouvelle attend les engagées. Mais c'est là une « histoire » que raconte un homme décrit comme « menteur et rusé », « tour à tour charmant et menaçant » (LQ : 331). Cette histoire ne parvient pas à dire qu'Ananta et Giribala sont devenues des outils de production, et que c'est en tant que main d'œuvre, productrices de capital, qu'elles sont acheminées à l'autre bout de l'océan. Maurice devient donc le lieu de l'impossible mythe, de l'impossible récit. L'arrivée au domaine d'Alma est une arrivée dans un lieu vide et silencieux, « sans ombre », où « il n'y a personne pour les accueillir » à part un « chien famélique » (LQ : 480). C'est ainsi que s'achève le récit du voyage d'Ananta et Giribala : « Ananta entend pour la première fois au loin, portée par les bouffées de vent chaud, la rumeur sourde du moulin au travail, pareille au bruit de la mer sur les récifs » (LQ : 480). Alma est représentée comme à la fois vide, parce que vidée de la dimension édénique promise par le discours de l'engagisme, et hantée par « la rumeur sourde du moulin au travail ». Cette rumeur dit, tout en ne le disant pas, ce qui dans le lieu n'était pas prévu par le discours : l'économie plantationnaire, omniprésente, écrasante, inhumaine. Encore une fois, il y a une spectralité dans l'espace vide, une *unheimlichkeit* du paysage qui dit l'absence du lieu préconçu et la présence d'autre chose qui est indicible.

L'étrangeté de l'Ailleurs est impensable dans la dialectique Ailleurs / Ici. La limite de l'espace familiarisé, la limite du mythe deviennent aussi la limite des récits : l'Ailleurs ne peut être dit que comme le prolongement de l'Ici, ou indicible. L'Ici devient le nom de tout espace intégré à la géographie impérialiste ; mais ce qui résiste à cette conquête, à cette familiarisation, reste impensable. En définitive, la dialectique impérialiste fabrique l'Ailleurs comme lieu dont l'étrangeté est réifiée, mise en spectacle, *attendue* ; et l'Ici comme lieu dont l'étrangeté est spectralisée car *inattendue et impensable*. Elle ne permet pas de rendre compte de l'étrangeté des lieux ou du sentiment d'étrangeté du voyageur par rapport à un lieu — elle ne permet pas de dire le dépaysement. Aussi faut-il essayer de dépasser cette dialectique.

2. Impérialisme et nostalgie

La réflexion sur le traitement des lieux en littérature, notamment postcoloniale, et sur la dialectique de l'Ailleurs et de l'Ici, a de longue date préoccupé la critique. Dans *La Littérature des lointains* (1998), Jean-Marc Moura s'attache à étudier la façon dont l'Europe littéraire définit et dit « l'ailleurs, ce territoire dès toujours [*sic*] nommé, décrit et investi par la doxa, dont l'œuvre s'empare afin de l'ajuster à une conception inédite et singulière »⁴⁴⁰. Le critique choisit de s'intéresser spécifiquement à deux espaces, celui de l'Orient et celui des Outre-mer, pour se poser les questions suivantes : « Comment la culture européenne conçoit-elle ses ailleurs ? Quels types de représentations en sont donnés par le récit ? Quels sont les formes, les buts, les effets de discours de cette écriture de l'ailleurs ? »⁴⁴¹ Ses analyses l'amènent à distinguer deux types d'imaginaires de l'ailleurs. D'une part, la « topophilie » ou « imagination impériale » radicalise le rapport entre l'ici et l'ailleurs qui est pensé comme voué à la conquête⁴⁴² ; l'ailleurs ne peut y être envisagé que dans le prolongement de l'ici. D'autre part, la « topophobie » ou « imagination nostalgique » est un « rejet du lieu vers un ailleurs de l'espérance »⁴⁴³ : les lieux n'y sont plus « matière » à conquête⁴⁴⁴, à extension de l'Empire, mais d'abord creux, lieux d'inscription d'un manque : « le lointain nostalgique est un monde-refuge »⁴⁴⁵. Ce qui est intéressant dans ce pendant dialectique à l'imagination impériale est que la focalisation ne se fait alors plus sur les lieux eux-mêmes, objectivés puisqu'il faudrait les « rendre habitables » sans spécifier pour qui ; elle se fait sur le voyageur en tant que *Dasein*, « être-là » et donc être-dans-le-lieu qui a des désirs et des limites et pour qui il s'agit d'*habiter* en tant que sujet.⁴⁴⁶ Du lieu-objet habitable, on passe au voyageur-sujet et à sa pratique du lieu.⁴⁴⁷

Dans cette deuxième partie du chapitre, je m'efforcerai d'abord de montrer que le couple Ailleurs/Ici fait partie de ce que Jean-Marc Moura appelle l'imagination impériale. Je

⁴⁴⁰ MOURA Jean-Marc, *La littérature des lointains*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 266.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 429.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 430.

⁴⁴⁶ Je reprends ici le vocabulaire de la phénoménologie de HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, *op. cit.*

⁴⁴⁷ Ma définition de l'habiter comme pratique du lieu et comme « bricolage » au sein du paradigme impérialiste tiendra, on l'aura compris, de la pensée de Michel de Certeau. Voir CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*

reprendrai donc les analyses de la première partie, mais en mettant en évidence leur dimension impérialiste, à la fois telle que l'entend Jean-Marc Moura et dans le sens plus large que lui a donné Edward Said⁴⁴⁸. Puis j'examinerai l'autre pendant de cette dialectique, l'imagination nostalgique, et j'essaierai de voir si elle permet, par sa prise en compte de la subjectivité du voyageur, de rendre compte de l'étrangeté des lieux ou du sentiment d'étrangeté du voyageur par rapport à un lieu. Dans les deux cas, il ne s'agit plus de distinguer l'Ailleurs et l'Ici comme deux espaces et deux paradigmes distincts, puisqu'on a pu éprouver les limites d'une telle approche ; il s'agit d'envisager l'ensemble des lieux du voyage comme un écoumène rhizomatique⁴⁴⁹, fabriqué par des discours et des récits au sein desquels opère la subjectivité du voyageur.

2.1. Imagination impériale, conquête et pacification des lieux

Orient et Occident, folie et raison : ce sont là des « partages » tels que les identifie Michel Foucault comme points d'origine de l'histoire. En opérant le partage de l'Ailleurs et de l'Ici comme origine à la possibilité de penser et d'écrire le voyage, le déplacement, on se place bien dans le sillage de Foucault. Je vais donc commencer par revenir à la bien connue préface de l'*Histoire de la folie* et à ses éclairages fondateurs :

Dans l'universalité de la *ratio* occidentale, il y a ce partage qu'est l'Orient : l'Orient pensé comme l'origine, rêvé comme le point vertigineux d'où naissent les nostalgies et les promesses de retour, l'Orient offert à la raison colonisatrice de l'Occident, mais indéfiniment inaccessible, car il demeure toujours la limite : nuit du commencement, en quoi l'Occident s'est formé, mais dans laquelle il a tracé une ligne de partage, l'Orient est pour lui tout ce qu'il n'est pas, encore qu'il doive y chercher ce qu'est sa vérité primitive.⁴⁵⁰

Foucault explique là la dimension paradoxale de l'Orient au sein de ce que Said appellera l'impérialisme et qu'il appelle, lui, « l'universalité de la *ratio* occidentale ».⁴⁵¹ L'Orient est à la fois l'horizon et la limite de la pensée occidentale, le point où elle se projette forcément et celui où elle ne sait pas se projeter. Ce que dit ici Foucault de l'Orient peut être étendu à ce

⁴⁴⁸ SAID Edward W., *Culture and imperialism*, Londres, Vintage Books, 1994.

⁴⁴⁹ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie, 2)*, op. cit., p. 13.

⁴⁵⁰ FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, op. cit., p. IV.

⁴⁵¹ Les relations entre la pensée de Said et celle de Foucault sont expliquées par CLAVARON Yves, *Edward Said. L'« Intifada » de la culture*, Paris, Editions Kimé, 2013, p. 102.

que j'ai appelé l'Ailleurs, et qui n'est finalement qu'un partage de plus, au sein de la pensée, au sein du récit. Ainsi, si dire l'Ailleurs semble ne pouvoir se faire qu'en passant par des mythes de l'origine, de la fondation, de l'Éden ou de la terre promise, c'est que l'Ailleurs constitue bien à la fois cette « nuit du commencement, en quoi l'Occident / l'Ici s'est formé », et « tout ce qu'il n'est pas ». L'Ailleurs n'est autre que le nom de « ce moins qu'il faut interroger, en le libérant d'emblée de tout indice de péjoration », à la fois « pure origine » et « résidu dernier » de l'histoire, si celle-ci est un acte de partage et expérience des limites.⁴⁵²

Une sorte de réaction alchimique se produit alors entre « l'universalité de la *ratio* occidentale », ou le discours impérialiste, et l'écriture du voyage : leur combinaison semble produire un récit de fondation. J'identifie trois raisons à cela : premièrement, si l'Ailleurs est « offert à la raison colonisatrice », sa mise en récit atteste de son entrée dans l'ordre du discours ; deuxièmement, si l'Ailleurs est la « nuit du commencement », « l'origine » du partage, il est le point de départ dont l'Ici ne peut faire l'économie pour se penser lui-même⁴⁵³ ; troisièmement, si l'Ailleurs est une « nuit », un « point vertigineux », c'est bien qu'il est une absence que le récit doit combler en tentant de bâtir un discours sur cette absence — donc de faire fondation. Il semble donc, dans ce paradigme, que le récit de l'Ailleurs ne puisse dire que la fondation, ailleurs, d'un nouvel Ici. C'est là ce qu'on peut appeler, avec Jean-Marc Moura, « l'imagination impériale » du récit de voyage. On a vu dans la première partie de ce chapitre que la représentation des lieux dans les textes était souvent bâtie sur le socle des mythes : l'espace indianocéanique du voyage nous a apparu comme structuré par les mythes, à la fois sous forme de références intertextuelles et de discours. Les mythes d'allochtonies seraient alors un des produits de la « réaction alchimique » entre discours impérialiste et écriture du voyage. Il s'agit à présent d'étudier les mécanismes, les ressorts du récit de voyage-fondation, mais aussi ses limites : à la fois comment il dit les lieux, et comment il ne les dit pas.

2.1.1 Exotisme et réification

Selon Jean-Marc Moura, l'imagination impériale ne cherche pas ailleurs un « autre lieu » ; elle cherche des extensions de l'Ici, elle cherche à familiariser et, en ce sens, se rapproche de ce que Victor Segalen dénonce dans l'exotisme.⁴⁵⁴ Dans la pensée exotique de l'Ailleurs, le

⁴⁵² FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie, op. cit.*, p. V.

⁴⁵³ Voir SAID Edward W., *Beginnings: beginnings and method*, Londres, Granta Books, 1998, p. 347.

⁴⁵⁴ SEGALLEN Victor, *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Éd. 3., Paris, Fata Morgana, coll. « Le Livre de poche Biblio essais », 2009 [1978].

mouvement est double : il s'agit à la fois de se saisir de l'étrangeté du lieu et de l'assimiler dans le discours impérialiste (ou orientaliste suivant le contexte) sous la forme d'un spectacle, d'un tableau. L'exotisme est une réification de l'étrangeté : elle donne à voir la différence comme exposée dans une vitrine.⁴⁵⁵ L'exemple le plus parlant est celui des Expositions Universelles, dans lequel l'altérité est montrée, mise en évidence, mais sur le territoire et dans les termes du même.⁴⁵⁶ L'étrangeté de l'Ailleurs ne peut ainsi être dite par le discours impérialiste que dans la mesure où elle attendue et préconçue. L'Ailleurs ainsi réifié n'incarne pas la limite de ce discours mais une de ses applications dans laquelle il s'auto-vérifie.

Jean-François Staszak explique ainsi à propos du peintre Paul Gauguin, icône à la fois emblématique et controversée de l'exotisme, que « le départ de Gauguin [à Tahiti] s'inscrit dans un imaginaire géographique très stéréotypé et formaté par la propagande coloniale »⁴⁵⁷. Or c'est bien de cela aussi qu'il s'agit pour les voyageurs du corpus : les départs d'Anna et Michael pour le Karoo, de Jim pour le Patusan, de Léon, Jacques et Suzanne pour l'île Maurice se font au sein d'un imaginaire géographique. Cet imaginaire est stéréotypé dans la mesure où il renvoie aux archétypes que sont les mythes de l'Éden ou de la terre promise. Dans le cas de Jim, la représentation du Patusan est aussi effectivement « formaté[e] par la propagande coloniale » : il correspond à la Frontière, cet espace mythique qui ne tient ni tout à fait de l'autre, ni tout à fait du même, puisqu'il est un espace inventé par le même pour être autre. Comme les cow-boys de l'Ouest américain, Jim doit voyager aux confins du monde civilisé pour trouver un théâtre où peut se jouer sa légende.⁴⁵⁸ Dans mon corpus, seules Giribala et Ananta échappent entièrement à cet imaginaire géographique qui emprisonne la destination du voyage, et pour cause : leur voyage n'a pas de destination. C'est parce que Lil, son amie d'infortune sur le radeau des Doms, lui pose la question, que Giribala semble elle-même se demander où elle va :

« Où vas-tu maintenant ?

-Je ne sais pas, a dit Giribala.

⁴⁵⁵ Sur le récit de voyage et la fonction de la vitrine, voir BERNARD Catherine, « Figures de la reconnaissance nostalgique : In Patagonia de Bruce Chatwin (1977) », dans Frédéric REGARD (dir.), *De Drake à Chatwin. Rhétoriques de la découverte*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2014, p. 201- 216.

⁴⁵⁶ Voir par exemple BLANCHARD P. (dir.), *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, Actes Sud, 2011.

⁴⁵⁷ STASZAK Jean-François, « Voyage et circulation des images : du Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyageurs », *Sociétés & Représentations*, vol. 21, n° 1, 2006, p. 79.

⁴⁵⁸ AGACINSKI Daniel, « Le héros de la Frontière, un mythe de la fondation en mouvement », *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, n° 5, 1 décembre 2011.

-Nous allons à Viranasi⁴⁵⁹, a dit Lil.

-Moi je vais le plus loin que ce fleuve peut aller », a dit Giribala. (LQ : 201)

La destination du voyage apparaît bien comme lieu fabriqué par nécessité narrative : c'est parce qu'elle doit raconter son voyage à Lil que Giribala doit lui donner une destination, alors qu'il est avant tout une errance. C'est Lil qui dit à Giribala que le fleuve la mènera jusqu'à la mer. La destination du voyage reste inconnue, d'abord horizon qu'est le bout du fleuve, puis horizon qu'est le bout de l'océan, et enfin « pays qui n'existe pas » (LQ : 186). Giribala et Ananta se dirigent vers un lieu absolument autre, inimaginé et inimaginable.

Les autres voyageurs du corpus, eux, se dirigent vers un lieu dont l'altérité est toujours déjà pensée et prévue par le discours impérialiste. Le voyage se fait ainsi dans « l'espace balisé du fantasme colonial »⁴⁶⁰ (ou impérialiste) au sein duquel tout ce (ceux) qui ne peut être assimilé par le discours est réduit au silence. Je pense évidemment aux Malais de *Lord Jim*, et notamment à Jewel. De la femme aimée de Jim, on ne connaît jamais le nom véritable :

Le fait qu'on ne sache rien du nom malais de Jewel — « *a word that meant precious, in the sense of a precious gem — jewel* » — est à mon sens un double indice : premièrement du refoulement de la dimension de l'altérité en tant que manifestation de l'hétérogène, et deuxièmement de la qualité « importée » d'un signifiant qui inscrit Jewel dans la logique « steinienne » de la pétrification : en effet, qu'est-ce qu'une gemme sinon une belle pierre ?⁴⁶¹

Le surnom de Jewel, et sa réputation, outre-mer, d'être « *an extraordinary gem — namely, an emerald of an enormous size, and altogether priceless* » (LJ :212)⁴⁶² achèvent entièrement sa réification en faisant d'elle, non plus un autre sujet, mais un objet soumis à la marchandisation. Pour la critique Josiane Paccaud-Huguet, cette pétrification de Jewel l'assoit au même rang que les papillons de Stein, celui des objets de curiosité — mais des objets morts, embaumés, mis en vitrine. En outre, la femme devient, en tant que bijou et qu'objet de convoitise, un accessoire de Jim, un artefact de « *this amazing Jim-myth* » (LJ : 212)⁴⁶³. Paccaud-Huguet voit dans l'utilisation de la romance à tonalité médiévale le recours du récit à un mythe volontairement factice : « la romance s'y dénonce comme prothèse idéologique qui

⁴⁵⁹ Autre nom de la ville de Bénarès, située au bord du Gange.

⁴⁶⁰ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

⁴⁶¹ PACCAUD-HUGUET Josiane, « Lord Jim: cherchez le féminin », *L'époque conradienne*, n° 31, 2005, p. 37- 45.

⁴⁶² « une pierre prodigieuse, une émeraude de dimensions énormes et d'incalculable valeur » (LJ : 338)

⁴⁶³ « ce stupéfiant mythe de Jim » (LJ : 338)

n'a d'autre fonction que de justifier la présence de l'homme blanc au service de la cause économique » :

Il est par exemple frappant que Jewel n'apparaisse que dans le chronotope du Patusan, prise dans un processus de minéralisation qui trahit les affinités entre la romance et la réification [...]. Et si le texte refuse à Jewel toute profondeur psychologique, c'est bien une façon de rendre visible le statut de « *manufactured article* » de la romance. Dans un discours mis au service de l'Empire marchand la femme est moins centre de subjectivité qu'objet de transaction.⁴⁶⁴

Il y a là une subversion de la réification exotique. En effet, si la réification de l'altérité est un moyen de ne pas la penser, de la montrer tout en lui refusant toute *agency*, ici la « pétrification » de la femme aimée permet de « rendre visibles » les mécanismes du discours impérialiste. Parce que Jewel est réifiée dans la diégèse, elle acquiert une *agency* métatextuelle qui dénonce le mythe du Patusan et de la romance comme des fabrications qui ne servent qu'à justifier le discours et la présence de l'homme blanc au Patusan.

Une réflexion fort connue de Roland Barthes peut ainsi venir compléter celle de Foucault sur le partage de l'Orient et de l'Occident :

Face à l'étranger, l'Ordre ne connaît que deux conduites qui sont toutes deux de mutilation : ou le reconnaître comme guignol ou le désamorcer comme pur reflet de l'Occident. De toute façon, l'essentiel est de lui ôter son histoire.⁴⁶⁵

Les deux conduites de mutilation qu'identifie l'auteur, qui sont le propre de l'exotisme, visent bien à ramener l'étranger au sein de ce que le partage a défini comme pensable ; l'histoire de l'étranger, elle, tient du silence sur lequel s'érige l'histoire de l'Occident. « Dès sa formulation originale, le temps historique impose silence à quelque chose que nous ne pouvons plus appréhender par la suite que sous les espèces du vide, du vain, du rien. L'histoire n'est possible que sur fond d'une absence d'histoire », écrit encore Foucault.⁴⁶⁶ Dans le cas des lieux découverts par le voyage et que doit dire le récit, la déshistoricisation est un double mouvement qui réassigne l'étrangeté des lieux à la limite de la pensée et du discours, et dans le même temps ramène au sein du discours une étrangeté « désactivée » : des lieux

⁴⁶⁴ PACCAUD-HUGUET Josiane, « Lord Jim: cherchez le féminin », *op. cit.*

⁴⁶⁵ BARTHES Roland, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁶⁶ FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, *op. cit.*, p. IV.

sans histoire, des lieux que Jean-Marc Moura appelle des « mondes-matière »⁴⁶⁷, offerts à la conquête, offerts à l'écriture de l'histoire occidentale et de ses mythes.

C'est ainsi que la voix transcendée de Jim ne résonne que dans un Patusan devenu « pays sans passé » (LJ : 329) ; ou que ce qui ressemble d'abord, dans *Michael K*, à une répétition du Grand Trek des Boers traverse une région de « *miles and miles of silence* » (MK : 47) : le mythe du héros colonial comme celui du peuple élu ne peuvent se dire que sur fond d'une absence d'histoire, pour reprendre les mots de Foucault. La réification du monde en décor silencieux relève d'un aveuglement dont le récit peut prendre ses distances, comme on l'a vu avec le personnage de Jewel dans *Lord Jim*. Le Narrateur de *Voyage à Rodrigues* semble conscient que le domaine d'Euréka dont il rêve tient du mythe, mais il inverse malgré tout « la maison telle qu'elle existe encore » et « la maison telle que [son] grand-père Alexis l'a peinte » : c'est le tableau, la représentation, qu'il appelle « la vraie Euréka » (VAR : 125-126). Dans *La Quarantaine*, le point aveugle de la représentation édénique du domaine d'Anna est l'histoire des engagés, pour qui les champs de cannes idéalisés par Jacques comme terrain de jeu de son enfance sont un enfer. Lorsqu'il dit à Suzanne, « tu ne peux pas ne pas aimer, c'est le plus joli paysage du monde » (LQ : 104), il évacue de la notion même de paysage tous ceux qui pourraient ne pas l'aimer, tous ceux qui souffrent et qui meurent dans ce « joli paysage ». Mais Léon, en vivant parmi les immigrants indiens, décale peu à peu son regard, ôte les œillères de l'exotisme : si le sifflet du sirdar, à son arrivée sur Plate, l'a fait frémir comme s'il lui rappelait le temps des origines à Anna, il se met ensuite à y entendre une autre histoire que la sienne :

Peut-être que ces sifflets ne sont que pour nous, une façon de nous dire, d'un bout à l'autre de l'île, « nous sommes là ». Pour que nous n'oublions jamais l'autre côté, la foule silencieuse des immigrants, leur faim, leur peur, au bout du voyage, ni le mouvement lent des femmes qui avancent dans les plantations à Maurice, leurs paniers de pierre sur la tête, et l'armée des coupeurs qui frappent les tiges des cannes à coups de couteaux. (LQ : 157)

Dans les coups de sifflet, Léon se met à entendre tout ce/ceux que son frère avait effacé/s du « joli paysage » de Maurice : les immigrants et leurs histoires ; l'histoire des champs de cannes, qui sont des plantations, c'est-à-dire des unités de production dans l'économie du marché colonial ; la violence de cette économie qui se nourrit d'êtres humains. Les champs de

⁴⁶⁷ MOURA Jean-Marc, *La littérature des lointains*, op. cit., p. 429.

cannes édéniques de Jacques, ré-historicisés, deviennent ainsi des lieux terrifiants. C'est le constat que fait aussi Roger Vailland dans sa tentative marxiste de faire l'histoire de ce paradis perdu qu'est la Réunion : l'Éden se mue en lieu de terreur.

2.1.2 Pacification, spectralisation et hantise

C'est que, la nuit tombée, ils ont tous peur. Tous les habitants de la Réunion ont peur, sauf les z'Oreilles. Peur de quoi ? C'est très difficile à leur faire dire, mais ils finissent par l'avouer : ils ont peur des mauvais esprits. (LR : 123)

L'île, semble-t-il, est hantée. Il y rôde des « mauvais esprits » dont seuls les z'Oreilles, c'est-à-dire les Blancs venus de métropole, ignorent la présence spectrale. Comme si seuls ceux-là parvenaient encore à faire tenir l'illusion exotique, à ne voir que la façade édénique du paysage de l'île ; tous les autres habitants sont conscients d'une terreur dans ce paysage même, du fait même que le paysage est inventé en tant que tel par l'effacement de l'histoire⁴⁶⁸ des autres, des Noirs, des esclaves, des Marrons. Vailland s'efforce de restaurer ces histoires tuées en parcourant les archives ; il révèle alors, en parallèle de l'histoire de l'île édénique, son contrepoint macabre d'île esclavagiste. Il découvre par exemple qu'au temps des plantations, les maîtres préféraient mutiler leurs esclaves fugitifs plutôt que de les tuer, pour s'épargner la peine d'acheter de nouveaux esclaves ou de devoir travailler eux-mêmes faute de main d'œuvre :

Avec le XVIII^e siècle, commencèrent les grandes plantations de café qui firent la prospérité de l'île Bourbon. Elles nécessitèrent une main d'œuvre sans cesse croissante ; l'augmentation du nombre des esclaves augmentait la peur des colons ; la peur ne trouva apaisement que dans une terreur accrue. (LR : 95)

L'archéologie du paradis perdu que fait Vailland révèle une terreur qui a été évacuée des paysages édéniques de l'île, des champs de cannes et de café, des montagnes où jadis les chasseurs de Marrons poursuivaient les fugitifs. Tout se passe comme si à l'invention exotique de l'espace était nécessairement corrélée une spectralisation de l'altérité de cet espace. Le sujet de la représentation exotique est en effet l'Ici, et l'Ailleurs n'est que son objet ; la subjectivité potentielle de l'Ailleurs, son *agency*, doit donc être effacée. Pour le dire autrement, dans l'imagination impériale des lieux il n'y a pas dialogue entre l'Ici et l'Ailleurs,

⁴⁶⁸ MARIMOUTOU Carpanin, « Le paysage réunionnais et les énigmes du rapport au lieu colonial et postcolonial », dans Igor BABOU et Joëlle LE MAREC (dir.), *Paysages d'énigmes. Les paysages entre actions, représentations et institutions*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2017, p. 35 - 61.

il y a discours de l'Ici sur l'Ailleurs. La réification exotique est bien un effort pour ne pas penser, ne pas prendre en compte ce qui déborde le discours impérialiste, l'effacer du tableau exotique que ce discours produit.

L'imagination impériale des lieux, le fait que le voyageur puisse envisager un lieu autre dans une continuité avec son Ici de référence, ne semble pouvoir faire l'économie de l'effacement préalable de ce qui dans le lieu est autre. Comme si le discours impérialiste ne pouvait prendre possession que d'une coquille vide, comme si l'enracinement du voyageur passait forcément par le déracinement de l'autochtone. C'est bien ce que j'ai pu remarquer plus haut dans les œuvres du corpus. La présence de K et de sa mère est rendue spectrale, depuis la résidence Côte d'Azur jusqu'à la ferme dans le Karoo, en illustration des Land Acts sud-africains qui ont spectralisé les Noirs sur leurs propres terres. Dans *La Quarantaine*, la quête des deux Léon est finalement de rendre visibles ceux qui ont été oubliés, les engagés de l'*Hydaree* sur l'île Plate comme tous les travailleurs indiens qui n'ont pas de tombes ; il s'agit de faire revenir dans le paysage et dans son histoire ceux qui en ont été évacués.⁴⁶⁹ Cette volonté de réinscription va à l'encontre de l'imagination impériale, car elle sape l'île édénique ; en voulant révéler ce qui est absent, ce « quelque chose [auquel on a imposé le silence et] que nous ne pouvons plus appréhender par la suite que sous les espèces du vide, du vain, du rien »⁴⁷⁰, elle tient plutôt de l'imagination nostalgique. Elle révèle que « c'est l'île entière qui est le champ crématoire des coolies. [...] Partout ici, on marche sur les cendres des travailleurs indiens » (LQ : 497) : comme l'île de la Réunion chez Vailland, l'île Maurice où revient l'histoire est changée en cimetière terrifiant.

À l'autre bout de cette analyse, il y a le fait, souligné par Carpanin Marimoutou, que si l'Ailleurs c'est l'Ici, l'Ici c'est aussi l'Ailleurs : si la colonie c'est l'Empire, alors l'Empire est hybride, il est composé de plusieurs races, il parle plusieurs langues ; si l'île Maurice est une « isle-de-France », alors la France est aussi insulaire, la France est hindoue, elle a ses racines en Inde et Afrique, son histoire est aussi celle de la reine Lakshmi et ses mythes sont aussi ceux de la déesse Yamunâ et du dieu Yâma. Cela, l'ordre du discours impérialiste est incapable de le prendre en compte et ne peut que le refouler.⁴⁷¹ Amalia, « l'Eurasienne », indienne et pourtant mauricienne, étrangère et pourtant mère des neveux du Patriarce,

⁴⁶⁹ Sur l'histoire et la revenance, voir HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, op. cit.

⁴⁷⁰ FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, op. cit., p. IV.

⁴⁷¹ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », op. cit.

incarne cette altérité insupportable ; pour cela, elle est « refoulée », évacuée de Maurice avec sa famille :

Nous sommes des revenants. Quand Antoine et Amalia ont quitté Maurice il y a près de vingt ans, nous avons cessé d'exister. Maintenant, il ne reste plus qu'à nous effacer, comme les coolies de l'*Hydaree* au printemps de 1856. (LQ : 129)

On voit dans cet extrait que c'est le voyageur aussi qui devient un spectre, en tant qu'exilé. Comme Anna et K, Jacques et Léon ont été spectralisés dans leur propre pays. Si l'Ailleurs est hanté, l'Ici l'est aussi : le récit de la nation, autant que celui de ses extensions impériales, ne peuvent se faire que sur une absence de récit. J'ai distingué plus tôt certains personnages qui n'ont pas de *homeland*, comme K et sa mère qui restent toujours en marge des lieux, du placard de la résidence Côte d'Azur au veld autour de la ferme Visagie en passant par les camps. Ces personnages-là sont rendus spectraux dans leur propre pays, comme en prend conscience Léon lorsqu'il dit « nous sommes des revenants », ainsi que le rappelle son surnom « le Disparu ». Le récit de ces personnages-là n'est pas seulement, selon Carpanin Marimoutou, un contre-discours de la Nation ; c'est un récit qui dit l'impossibilité du récit national, incapable de contenir ses spectres : « c'est bien parce qu'ils sont en défaut de Nation que les migrants révèlent le défaut de toute Nation ».⁴⁷²

L'imagination impériale fabrique des lieux hantés, fussent-ils des nations, des *homelands* ou des ailleurs exotiques. Bernard Terramorsi a consacré plusieurs travaux à la hantise de l'île exotique dans les œuvres de Loti et Gauguin, à l'« apparition d'une île thanatique, au cœur de l'île érotique »⁴⁷³. Il interprète la revenance du *tupapa'u*⁴⁷⁴ dans les tableaux de Gauguin comme une « tache aveugle de la représentation, un point obscur de l'œuvre » :

Le démon des Tropiques, hantise du peintre et de son œuvre, serait un medium faisant accéder, une fois dépassée l'épreuve de la peur, à une expérience des limites du langage et de la représentation : « Ce que je fais ici, je n'ose en parler

⁴⁷² MARIMOUTOU Carpanin, « Récits de voyage et traites négrières », webdoc *Littérature de voyage*, Université de la Réunion, 2018 [en ligne : <https://pod.univ-reunion.fr/video/1280-recits-de-voyage-et-traites-negrieres/>].

⁴⁷³ TERRAMORSI Bernard, « La figure mythique du cauchemar. Une écrasante présence », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, n° 11, 15 décembre 2004, p. 46- 55.

⁴⁷⁴ Dans les langues de la Polynésie française, *tupapa'u* désignait dans les temps anciens l'esprit d'un mort récent et, de nos jours, plus généralement un spectre ou un fantôme. Voir notamment BABADZAN Alain, *Naissance d'une tradition*, *op. cit.*

tellement mes toiles m'épouvantent... » [P. Gauguin, Lettre à Servier, Tahiti, mars 1892]⁴⁷⁵

Si l'exotisme est le style privilégié de l'imagination impériale, il est intéressant de constater que la représentation exotique ne peut totalement faire fi de ses « points aveugles » ; comme si l'imagination impériale ne pouvait effacer complètement ses traces. Les usages que Conrad fait du surnaturel et de la romance se rejoignent dans leur fonction de « *manufactured articles* »⁴⁷⁶ suggérant la facticité du récit impérialiste. Ainsi au cœur du Patusan mythique, au cœur du récit du Patusan comme romance se trouve une tombe, présence subversive qui semble signifier la limite de l'Empire et de son histoire. Le lieu exotique inventé par l'imagination impériale est alors hanté par ses points aveugles qui en font un lieu thanatique : il en est ainsi également des bâtiments de la quarantaine sur l'île Plate, supposés être l'espace civilisé des Blancs par opposition au camp coolie de Palissades, mais où les voyageurs meurent de faim et de soif, se consomment de peur, contaminés l'un après l'autre par la maladie.

L'imagination impériale veut « rendre habitables » les lieux ; mais cela semble une entreprise vaine, si elle doit nécessairement passer par la réification exotique et la spectralisation de tout ce qui dans le lieu est autre. La colonie, le comptoir, l'avant-poste, le paradis terrestre, mais aussi l'espace national, le pays, voire la maison, s'ils sont en apparence habitables sont en réalité hantés : K l'a bien compris, et accepte que la maison des Visagie « [doive] être concédée comme demeure aux fantômes » (MK : 127).

Le voyage-fondation de l'imagination impériale est fondé sur le déni de sa raison d'être même. S'il faut bâtir un Empire, une colonie, s'il faut se construire une maison, c'est bien que l'espace de départ est inhabitable ; c'est bien qu'à l'origine de tout voyage et de toute fondation il y a d'abord un défaut du lieu, ou un défaut d'inscription du sujet-voyageur dans le lieu. Le point aveugle de l'imagination impériale, l'incommensurable étrangeté des lieux, est paradoxalement la raison d'être même de l'impérialisme — et on en revient au partage foucauldien, à la fois nuit de l'origine et horizon du discours. Peut-être faut-il alors prendre en compte l'inquiétude consubstantielle au voyage, inquiétude qui est littéralement un

⁴⁷⁵ TERRAMORSI Bernard, « Paul Gauguin et le démon des Tropiques », *op. cit.*

⁴⁷⁶ CONRAD Joseph, préface de *The Shadow-Line*, cité par PACCAUD-HUGUET Josiane, « Lord Jim: cherchez le féminin », *op. cit.*

mouvement perpétuel ; peut-être faut-il considérer que toute écriture de voyage est d'abord, selon les mots de Conrad, un « *tale of unrest* ».

2.2 Imagination nostalgique : archéologie, déconstruction, reconstruction

Au début de la préface à l'*Histoire de la folie*, Michel Foucault parle du dialogue rompu entre la folie et la raison, des termes de ce dialogue qui se sont enfoncés dans l'oubli. « Le langage de la psychiatrie, » dit-il, « qui est monologue de la raison sur la folie, n'a pu s'établir que sur un tel silence. Je n'ai pas voulu faire l'histoire de ce langage ; plutôt l'archéologie de ce silence. »⁴⁷⁷ Cette remarque, on peut la transposer à mon propos : le discours de l'Empire sur les lieux n'a pu s'établir que sur un silence. Ce silence est l'objet de l'imagination nostalgique, que j'aimerais presque appeler imagination archéologique, en ce qu'elle se donne pour tâche de faire ce que Françoise Vergès appelle une archéologie de l'absence.⁴⁷⁸ L'imagination nostalgique ne vient pas conquérir les lieux qu'elle découvre, elle vient les creuser, elle vient, en archéologue, y chercher un monde et une histoire en creux — elle affectionne les ruines car celles-ci disent l'absence et le silence. « C'est étrange », dit le Narrateur du *Voyage à Rodrigues*, « ce regard d'un homme mort depuis si longtemps [...] et qui continue d'habiter dans cet endroit » (VAR : 61). En cherchant à sentir la présence de l'autre, en cherchant l'autre temps, l'autre regard, le voyageur-archéologue fait l'inverse de l'imagination impériale : il invoque les spectres, il fait place dans le lieu à d'autres récits que le sien, il reconnaît surtout que l'autre, avec son regard et son histoire, *habitent* aussi le lieu.

2.2.1 Exil et dépaysement

L'imagination nostalgique semble donc d'abord une affaire de déconstruction, cette méthode que Foucault utilise dans son *Archéologie du savoir* (1969). Anne Gourio constate le même mouvement dans la poésie française des années 50 et 60 : « Cette redécouverte de l'ici ne se donne donc pas comme un retour à l'espace rassurant d'un paysage, structuré et organisé. Le paysage subit plutôt l'épreuve d'une défiguration : il se dé-payse. »⁴⁷⁹ La critique souligne ici

⁴⁷⁷ FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, *op. cit.*, p. II.

⁴⁷⁸ VERGES Françoise, « Archéologie de l'esclavage, archéologie de l'absence », *op. cit.*

⁴⁷⁹ GOURIO Anne, « Lieux de l'apostrophe muette : le dépaysement poétique chez André du Bouchet », *L'Entre-deux*, n° 4, décembre 2018.

ce que j'ai déjà montré dans mon corpus : l'Ici est, au même titre que l'Ailleurs, une construction. Or, dès lors qu'il ne s'agit plus dans le récit de voyage de construire un imaginaire exotique, impérial, le récit ne peut plus dire la construction d'un paysage « rassurant », « structuré et organisé ». Au contraire, le récit devient un dépaysement, c'est-à-dire une déconstruction de l'idée même de l'Ici. Même l'imaginaire du *homeland* ne peut donc plus qu'être de l'ordre de la nostalgie, du désir, ainsi que le formulait George Perec que j'ai cité plus tôt : « *j'aimerais qu'il existe des lieux stables...* ».

Dans l'imaginaire nostalgique, le voyage devient donc déconstruction, dépaysement. Dans *La Quarantaine*, le voyage de Léon déconstruit le mythe d'Anna inventé par son frère comme Éden originel, et tout se passe alors « comme si [Jacques] n'était venu sur cette île, avec Suzanne, que pour être exilé de Maurice à jamais » (LQ : 416) : le voyage supposé de « retour au pays » en achève en fait l'exil. Le voyage de Michael K déconstruit également le mythe afrikaner du Karoo comme terre promise. Mais ce qui est déconstruit par ces trois voyages, c'est un *homeland* qui n'a finalement jamais existé pour Léon et K ; ce *homeland* n'a jamais été qu'une histoire racontée par d'autres, leur frère ou leur mère. Jim, lui, fait partie de ceux qui ont vraiment un *homeland*, une terre natale, une famille, et qui, avec Michel Serres, pourrait dire : « ... je me croyais le droit naturel d'habiter le pays dont j'étais imprégné »⁴⁸⁰. Mais Jim « ne rentrera jamais au pays » (LJ : 276), et fait le constat que partir, c'est peut-être renoncer définitivement à son pays — et même à la possibilité d'avoir un pays. C'est ainsi que Michel Serres écrit :

Or donc, je peux confesser que le pire destin, pour l'exilé, consiste à revenir, un matin, dans son pays natal, dont il rêve jour et nuit, depuis son départ amer. Le voici aux portes de la ville, à trente, quarante ou soixante ans, cinq minutes à peine se passèrent dans sa tête depuis qu'il quitta, et voici que n'apparaissent dans les ruelles de son enfance que des têtes inévitablement nouvelles et sur les places des passants, nés après son départ, et qui ne le reconnaissent pas. Ou ils se trompent sur le même ou, en d'autres jours, ils le reçoivent à bras ouverts, mais seulement parce qu'ils l'avaient pris pour un autre. Dès lors, il n'est pas seulement exilé hors des plaines natales, par l'espace abstrait du monde, mais, par un déchirement plus dur encore, dans son propre et ancien nid. *Celui qui part abandonne tout pour toujours*, fatalement et pardonnablement oublié de ceux qui n'ont pas émigré.

⁴⁸⁰ SERRES Michel, *Habiter*, Paris, Éditions Le Pommier, 2011.

Lancé dans une autre histoire, son chemin n'a pas seulement bifurqué dans l'espace, mais surtout dans le temps. *Devenu autre quand il revient*, il retrouve sur place un espace qui a tout autant évolué que lui. *C'est par conséquent au pays même qu'il ressentira surtout le vrai mal du pays [...]* ⁴⁸¹

Le voyageur, pour Serres, se condamne à un irrémédiable mal du pays, non seulement ailleurs, restant nostalgique de « son pays natal, dont il rêve jour et nuit, depuis son départ amer » ; mais aussi dans ce pays natal même qui ne sera plus jamais familier et connu. Le voyageur s'étrange, il n'est plus « d'ici » — mais du même coup il n'est plus de nulle part. S'il faut être « du pays » pour avoir un pays, un *homeland*, le voyageur peut-il espérer habiter ailleurs ? Ou sera-t-il partout, y compris dans son pays natal, un étranger ? Il devient autre, dit Serres — mais je ne suis pas entièrement d'accord, car il devient *un autre qui rêve toujours du même pays natal*. Jim ne devient pas autre au Patusan : il reste prisonnier de lui-même et de ses rêveries romantiques, prisonnier de ses illusions et de la nostalgie d'un monde où tout retour lui est impossible. Il est alors véritablement exilé de tout lieu : « *Exile...is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted* », écrit Edward Said en connaissance de cause.⁴⁸² L'exil informe alors le rapport de l'exilé à tous les autres lieux, les marquant d'une nostalgie qui empêche le voyageur de devenir réellement un autre, si tant est que cela soit possible, ou plus exactement de devenir l'habitant d'un autre lieu. Jim restera toujours un Blanc au Patusan, et jamais vraiment chez lui, comme toujours « de passage » : « *The land remains where God had put it ; but white men — [Doramin] said — they come to us and in a little while they go.* » (LJ : 207)⁴⁸³. Cette question, « faut-il devenir autre pour habiter ailleurs ? », je la laisse volontairement en suspens pour le moment.

Le mouvement du voyage serait alors bien un mouvement de dépaysement, de perte de tout pays, de tout chez-soi — et, dès lors, d'éternelle inquiétude. Cette littérale « perte du pays » illustre, grâce à la conceptualisation que l'on a fait du pays comme *homeland*, le sens conventionnel figuré de *dépaysement* qui est celui d'une défamiliarisation : perdre son *homeland*, c'est perdre cet « espace rassurant d'un paysage, structuré et organisé », familier et

⁴⁸¹ *Ibid.* (c'est moi qui souligne)

⁴⁸² « L'exil est la faille irréparable creusée par la force entre un être humain et un lieu natal, entre l'être et sa vraie maison : sa tristesse essentielle ne pourra jamais être surmontée » (c'est moi qui traduis), SAID Edward W., *Reflections on Exile*, Londres, Granta Books, 2001, p. 173.

⁴⁸³ « La terre reste où Dieu l'a placée, disait [Doramin], mais les Blancs viennent chez nous pour bientôt repartir. » (LJ : 332)

cohérent. L'impossibilité d'être chez soi renvoie à l'impossibilité de familiariser le monde. Le dépaysement condamne ainsi le voyageur à distinguer ce qui dans chaque lieu lui résiste et l'empêche d'y être chez lui. Les lieux, qu'ils aient relevé dans l'imagination impériale de l'Ici ou de l'Ailleurs, ne sont pas donnés comme habitables. Le voyageur doit les habiter, et habiter est bien un verbe, une action, l'engagement d'un sujet.

2.2.2 « A house is not a home »

L'exil défait le *homeland* de son évidence. En citant Said qui définit l'exil comme « *the unhealable rift forced between a human being and a native place* », les auteurs d'*Exile Cultures, Misplaced Identities* se demandent : « *what is a native place ?* ». Ils ajoutent : « *making a country one's native place [is] a necessary construction* » et un « *work of memory* »⁴⁸⁴. Mais un lieu de naissance est bien un lieu réel, même si c'est le bateau quittant la terre ancestrale où naît le protagoniste du *Silence des Chagos* (Patel, 2005), même si c'est le non-lieu anthropologique de l'hôpital où naît K. Ce qui relève de la construction, à mon sens, c'est surtout le *homeland* et même le foyer (*home*) en général, le lieu où l'on se sent chez soi. C'est ainsi qu'Homi Bhabha étudie la question de ce qu'il appelle le *unhomeliness* dans le roman de V.S. Naipaul *A House for Mr. Biswas* (1961).⁴⁸⁵ Le roman raconte les vaines tentatives de Mr Biswas, fils d'immigrants indiens, pour habiter l'île de Trinidad. Bhabha y lit un *unhomeliness* qui ressemble un peu à la *unheimlichkeit* freudienne⁴⁸⁶ : c'est une infamiliarité des lieux qui ne semble pouvoir être conjurée. « *To be unhomed is not to be homeless* », dit Bhabha. « *The unhomely moment creeps up on you stealthily as your own shadow and suddenly you find yourself with Henry James's Isabel Archer 'taking the measure of your dwelling' in a state of 'incredulous terror'* ».⁴⁸⁷ Dans la *unhomeliness* de la maison il y a bien une inquiétude qui s'installe, comme si soudain le sujet prenait la mesure de l'étrangeté du lieu par rapport à lui — ou de son étrangeté par rapport au lieu. La *unhomeliness* permet finalement de désigner l'inadéquation irréductible entre le sujet et le lieu, notamment le sujet déplacé, le voyageur, le migrant. L'histoire de Mr. Biswas se rapproche de celle de Michael K : entraîné dans un mariage dont il ne veut pas, le personnage

⁴⁸⁴ « Qu'est-ce qu'un pays natal ? » « Transformer un pays en pays natal est nécessairement une construction » et un « travail de mémoire » (c'est moi qui traduis) ALLATSON Paul et MCCORMACK Jo, *Exile Cultures, Misplaced Identities*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2008, p. 122.

⁴⁸⁵ BHABHA Homi, « The World and the Home », *Social Text*, n° 31/32, 1992, p. 141 - 153.

⁴⁸⁶ FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, France, P.U.F., 1981.

⁴⁸⁷ « Être *unhomed* n'est pas être sans foyer. [...] Le moment de l'*unhomely* (infamilier) s'installe tranquillement en vous comme votre ombre et soudain vous vous trouvez avec l'Isabel Archer d'Henry James, 'prenant la mesure de votre demeure' dans un état de 'terreur incrédule' » (c'est moi qui traduis, de mon mieux), BHABHA Homi, « The World and the Home », *op. cit.*

de Naipaul se retrouve à vivre dans la maison croulante de sa belle-famille, où on lui offre une place, certes, mais une place de subalterne, comme K dans la ferme des Visagie. Ces deux maisons sont *unhomely*, les personnages ne peuvent pas s'y dire chez eux : l'arrivée du petit-fils Visagie et son attitude de propriétaire peut constituer, dans *Michael K*, ce « *unhomely moment* » qui révèle l'étrangeté des lieux pour le voyageur. Cette étrangeté peut-elle être conjurée ?

Chez Naipaul, Mr. Biswas concentre ses efforts sur le fait de se construire une maison ; chez Coetzee, K se construit un abri dans le veld : l'ouvrage de construction figure bien le travail qu'est habiter, s'inscrire dans le lieu. Mais l'abri que K se construit dans le veld semble être l'inverse d'une maison : « *I am not building a house out here by the dam to pass on to other generations. What I make ought to be careless, makeshift, a shelter to be abandoned without a tugging at the heartstrings* » (MK : 101)⁴⁸⁸. Cet abri est en fait destiné à justement ne pas l'inscrire dans le lieu : « *A man who wants to live cannot live in a house with lights in the windows. He must live in a hole and hide by day. A man must leave so that he leaves no trace of his living. That is what it has come to.* » (MK : 99)⁴⁸⁹ L'exemple même d'une maison *homely*, les lumières aux fenêtres, est récusé par K : on ne peut pas vivre dans ces maisons-là, ou plutôt ces maisons-là font partie d'un monde invivable. Ce monde où K ne veut pas s'inscrire peut être compris le territoire politisé, le pays que se disputent les Afrikaners, les Britanniques et les « minorités », le pays qui est en guerre : K n'est pas dans cette guerre, il veut rester en dehors. Son abri précaire, celui qui ne laissera aucune trace de son passage, qui ne l'inscrit pas dans le pays et son histoire, est une manière de rester en dehors, à la marge. « *'I live in the veld,' he said, replying to their question ; 'I live nowhere.'* » (MK : 120)⁴⁹⁰.

Cette fois le dehors est une force vive qui invente en permanence un espace de négation. Chez Foucault, l'espace du dehors (qu'il théorise dans le domaine du langage) vient de « l'attrait du dehors » chez Blanchot, lié au « neutre ». Jean-François Favreau, dans sa glose de la notion de dehors chez Blanchot et Foucault, mentionne que « Barthes, pour son propre compte, eut à rappeler l'étymologie du « neutre » : *neuter*, c'est *ne-uter* ; et *uter*, « l'un des deux », d'où *neuter*, « ni l'un ni l'autre ». Mais le jeu du mot n'est pas non plus à négliger : la

⁴⁸⁸ « Cette maison que je bâtis près du réservoir, je ne la bâtis pas pour la transmettre aux générations futures. Il convient que ce que je fais soit peu soigné, improvisé, un simple abri à abandonner sans un serrement de cœur. » (MK : 130)

⁴⁸⁹ « Un homme qui veut vivre ne peut pas vivre dans une maison où il y a de la lumière aux fenêtres. Il doit vivre dans un trou et se cacher pendant le jour. Pour vivre, il faut qu'il ne laisse aucune trace de sa vie. Voilà où nous en sommes arrivés. » (MK : 128)

⁴⁹⁰ « Je vis dans le veld, dit-il en réponse à leur question, je n'habite nulle part » (MK : 154)

neutralité, c'est aussi le lieu d'une distance ».⁴⁹¹ Pourrait-on alors dire que le dehors est l'espace de la négation du lieu ? C'est « l'espace même de l'effraction : l'intervalle », dit encore Favreau, et on reconnaît bien là l'espace dont K est en quête, celui qui ne serait ni un camp, ni un poste d'observation, ni un lieu politisé ni un lieu territorialisé par les mythes — un espace du « ni l'un ni l'autre » donc. Sur le plan du discours, chez Foucault, le dehors fonctionne comme l'Ailleurs : c'est à la fois l'impensable, l'origine et l'horizon du discours, un dehors « vers lequel, hors duquel »⁴⁹² le discours parle (et qui est selon Foucault lié à l'être du langage). On pourrait ainsi parler d'un « paradoxe d'un attrait-exclusion »⁴⁹³ de l'Ailleurs dans le discours du voyage, où l'Ailleurs deviendrait une forme de « pensée du dehors »⁴⁹⁴.

L'abri de K dans le veld, dans la mesure où il s'agit d'un lieu réel, tient plus du tiers-espace d'Homi Bhabha que du dehors : il permet à K d'habiter la marge et de resignifier les discours sur le veld et le Karoo, de les bricoler.⁴⁹⁵ En tant que mode de vie dans l'interstice et que mode de signifier depuis l'interstice, se rapproche de la cabane que fait sienne Marielle Macé comme mode de pensée face à l'anthropocène :

L'enjeu est bien d'inventer des façons de vivre dans ce monde abîmé : ni de sauver (sauvegarder, conserver, réparer, revenir à d'anciens états) ni de survivre, mais de vivre, c'est-à-dire de retenter des habitudes, en coopérant avec toutes sortes de vivants, et en favorisant en tout la vie. Vivre dans ces saccages ou, plus simplement, imaginer des pratiques et les loger dans les interstices du capitalisme.⁴⁹⁶

C'est la cabane aussi que choisiront finalement Léon et Surya pour habiter, dans *La Quarantaine*. Mais ce choix est le résultat d'un long processus de déconstruction des pratiques d'habiter. Le foyer de Léon correspond en effet d'abord à des maisons, notamment le domaine d'Anna vers lequel il se projette et le pavillon de la Comète où il est né. Une fois

⁴⁹¹ FAVREAU Jean-François, « Ni l'un ni l'autre : la « pensée du dehors » de Blanchot », *Vertige de l'écriture : Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2017, p. 201 - 251.

⁴⁹² FOUCAULT Michel, « La Pensée du dehors », *Critique*, n° 229, juin 1966, p. 523 - 546.

⁴⁹³ ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « La « pensée du dehors » dans L'Image-temps (Deleuze et Blanchot) », dans Sophie CHARLIN (dir.), *Le Temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2018, p. 401 - 417.

⁴⁹⁴ Le *dehors* est un concept clef et énigmatique de la pensée française des années 60-90, construit par Blanchot que relit Foucault (« La pensée du dehors », 1966) lui-même relu par Deleuze (*Foucault*, 1986). Ici n'est sans doute pas le lieu pour s'attarder sur les tenants et les aboutissants de ce concept.

⁴⁹⁵ BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 82.

⁴⁹⁶ MACE Marielle, *Nos cabanes*, Paris, Editions Verdier, 2019.

sur l'île Plate, il s'installe avec les autres Européens dans les bâtiments de la quarantaine. L'arrivée est cérémonieuse :

John et Sarah Metcalfe ont organisé tout avec l'enthousiasme des protestants, nettoyant la maison, balayant, arrachant les mauvaises herbes, installant un volet à l'unique fenêtre et un rideau à la porte. Puis ils ont lu un passage de la Bible, sans ostentation, puisque notre première journée sur l'île est le jour du sabbat. (LQ : 72-73)

L'installation dans les bâtiments de la Quarantaine passe par des rituels (lecture de la Bible, nettoyage, ajout de volet et rideau) qui inscrivent l'habitation dans une culture, à la fois protestante et plus généralement occidentale. Cette occidentalisation du lieu, qui semble nécessaire pour le rendre habitable, est renforcée quand Léon trouve que « les bâtisses de la Quarantaine paraissent des forts, construits pour résister aux attaques des Indiens, avec leurs grands blocs de basaltes et leurs ouvertures étroites » (LQ : 77). Les « attaques des Indiens » ne peuvent manquer d'évoquer les westerns américains, comme si les immigrants indiens rejoignaient les Indiens d'Amérique en tant que figures de l'altérité menaçante, face à laquelle l'Occidental doit marquer son territoire. La Quarantaine devient ainsi un fort, isolant à la fois des « attaques » et des épidémies, solidement ancré dans une représentation du territoire. La désinfection des bâtiments de la quarantaine et de l'infirmerie, suivie du « rituel absurde » de la frontière tracée par Véran (LQ : 140), sont également des actes de territorialisation : ils inscrivent l'habitat dans un territoire signifié, régi et politisé par l'être humain et *a fortiori* par une catégorie en particulier, ici les Occidentaux. Cette territorialisation donne à Léon la « nausée » ; elle correspond à cet « *unhomely moment [which] creeps up on you stealthily* »⁴⁹⁷, jusqu'à ce qu'un jour Léon se sente parfaitement étranger à la Quarantaine.

Léon nourrit aussi, dès ses premiers jours sur Plate, le projet d'aménager la chambre du vieux phare ; mais finalement « J'ai abandonné déjà le projet de reconstruire la chambre du phare. À quoi bon ? » (LQ : 84). Son poste d'observation près du phare est rapidement accaparé par Véran qui s'y construit un abri pour surveiller les Indiens, à nouveau comme dans un western. Mais Léon, comme K, cherche un lieu qui ne soit pas un territoire, qui soit hors des frontières tracées par Véran, des quarantaines dessinées par la peur de la maladie, des fiefs accaparés par les membres de la Synarchie — un endroit qui ne soit ni un camp, ni un poste d'observation, et il me faut faire le rapprochement avec K se demandant « *How many people*

⁴⁹⁷ BHABHA Homi, « The World and the Home », *op. cit.*

are there left who are neither locked up nor standing guard at the gate ? » (MK : 182)⁴⁹⁸.

Comme K fait retraite vers le veld, Léon cherche les endroits de l'île les plus âpres et désolés, les plus désertés de toute vie humaine :

Je suis ici chez moi, à l'endroit dont j'ai toujours rêvé, l'endroit où je devais venir depuis toujours. [...] Je ne me sens plus prisonnier. Le vol inquiet des pailles-en-queue, les coups profonds de la mer contre le socle de l'île, le vent, la lumière qui brûle à travers les nuages, l'éclat de foudre des pierres, et l'odeur âcre des flaques laissées par la marée, tout cela est le monde de Surya, que je partage avec elle. Cela n'a plus rien à voir avec les contes que me disait Jacques autrefois, Médine et la maison d'Anna, l'ondulation des cannes, l'odeur des sucreries, les fêtes sur la plage, en hiver, sous le ciel constellé. Est-ce que ces choses-là existent encore ? (LQ : 166-167)

Là où l'imagination impériale de Jacques dit le monde-matière d'Anna, plein d'odeurs, de monde, de fêtes, « constellé d'étoiles », l'imagination nostalgique de Léon trouve en Plate un monde de dénuement peuplé seulement par la violence des éléments, un monde aussi inhumain que le paysage de Rodrigues l'est pour le Narrateur du *Voyage*. Léon se trouve finalement chez lui dans un monde qui n'est pas celui des hommes mais avant tout des oiseaux, un lieu qui n'est pas territorialisé.

Il abandonne alors peu à peu le territoire des Occidentaux pour celui des Indiens, et plus spécifiquement des « parias ». La hutte de branche d'Ananta lui est plus *homely* que n'a jamais été la Quarantaine. Pour finir, Léon et Surya choisissent comme leur lieu à eux la « caverne magique » qu'a découverte et aménagée Surya (LQ : 254). Cette caverne est la matrice des récits des origines : récit de la naissance de Léon à Anna, de la renaissance d'Ananta dans la Yamuna, récits que Léon invente sur l'endroit où serait née Ananta, une ville métissée d'Inde et d'Angleterre et des quelques souvenirs de la mère de Surya, « une ville pleine de jardins et de fontaines, où Elephant & Castle était le nom de la demeure de Rao Sahib à Jhansi [...] » (LQ : 317). La caverne devient le lieu où se mêlent et s'emmêlent les récits des origines, qui les transforme, c'est-à-dire un lieu de créolisation. Il s'agit bien dans cette grotte de se construire un lieu de naissance par un travail de mémoire⁴⁹⁹, ou plutôt de se construire un lieu-matrice de renaissance à partir de la nostalgie, à partir du deuil de l'origine.

⁴⁹⁸ « Combien de gens reste-t-il qui ne soient ni enfermés ni chargés de surveiller la porte ? » (MK : 228)

⁴⁹⁹ ALLATSON Paul et MCCORMACK Jo, *Exile Cultures, Misplaced Identities*, op. cit., p. 122.

La caverne est évidemment une métaphore du ventre de la mère, et Jean-Marc Moura s'intéresse d'ailleurs aux « images d'Outre-mère »⁵⁰⁰ qu'invente l'imagination nostalgique. Lieu de renaissance donc, puisqu'après y avoir mêlé les récits plus ou moins fictionnalisés de leurs origines, Surya et Léon font l'amour pour la première fois dans la grotte, mélangeant leurs corps, leurs gènes, mêlant leurs histoires. Leur renaissance s'achève juste après par la baignade dans l'eau du lagon qui réinvente dans l'île la rivière Yamuna⁵⁰¹ : « Nés à nouveau, dans l'eau courante du lagon, sans passé et sans avenir. [...] À un moment, Surya a dit : 'C'est comme la rivière où ma mère est née.' » (LQ : 326). La grotte n'est pas un lieu des origines, ni même un *homeland*, ce n'est pas un lieu où est inscrite une identité : la grotte est une « amarre » pour reprendre l'expression de Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou.⁵⁰² C'est un ancrage qui autorise tous les détours, tous les voyages, qui permet d'amarrer toutes les origines, tous les récits, sans pour autant les figer.

À la fin de sa thèse sur le motif de la maison dans l'œuvre de Le Clézio, Marie Aubelle conclut que la condition des migrants doit conduire à questionner la fonction d'abri et de refuge de la maison.⁵⁰³ L'écriture du voyage participe de cette déconstruction de la maison comme mythe. Dans *Life and Times of Michael K* et *La Quarantaine*, au motif de la maison se substitue alors celui de la cabane : la cabane est un bricolage⁵⁰⁴, elle permet de recréer un lieu à soi, hors des lieux déjà territorialisés par d'autres et en même temps avec les débris de ces autres lieux ; création d'un nouveau mode d'habiter à partir du déplacement et du mélange, la cabane est une créolisation qui fabrique un lieu-amarre. Plus qu'un « lieu anthropologique », vecteur d'histoire et d'identité⁵⁰⁵ et qui pourrait être un lieu d'origine — ce qu'on pourrait appeler un lieu-matière dans le cadre de l'imagination impériale —, le lieu-amarre est un lieu en creux, un lieu-creuset qui peut accueillir les autres lieux dont celui qui veut l'habiter porte le deuil. Face à la faille irréparable de l'exil, au fossé qui sépare le migrant de l'habitant, seul le lieu-amarre parvient peut-être à échapper au stérile face-à-face de la Nation et de l'exil, de l'Ailleurs et de l'Ici.

⁵⁰⁰ MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, op. cit., p. 353.

⁵⁰¹ MAUGUIERE Bénédicte, « Mythe et épopée de la descente du Gange. La Quarantaine », *Europe*, janvier-février 2009, p. 161 - 167.

⁵⁰² VERGES Françoise et MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, *Amarres: créolisations india-océanes*, Paris, L'Harmattan, 2005.

⁵⁰³ AUBELLE Marie, *Retour à la maison. Le motif de la maison dans l'oeuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Hélène Boblet, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2018, p. 252.

⁵⁰⁴ Je reprends le terme à CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, op. cit.

⁵⁰⁵ AUGÉ Marc, *Non-lieux*, op. cit., p. 108- 109.

Conclusion du chapitre II

Le propos de ce deuxième chapitre était l'examen du rapport entre l'écriture du voyage et l'écriture de l'Ailleurs, que l'on immédiatement envisagé avec son corrélat dialectique, l'Ici. Le premier temps du chapitre a été consacré à l'examen de cette dialectique, familière dans les *travel writing studies* et les littératures postcoloniales, et notamment de ses termes. Il est rapidement apparu que Ailleurs et Ici n'étaient pas tant des lieux référentiels que référenciels, construits par intertextualité avec les mythes et la bibliothèque viatique : on a pu ainsi montrer dans les textes qu'aux lieux de départ et d'arrivée réels des voyageurs se substituaient, dans la représentation de leur itinéraire, des lieux d'origine (*homeland*) et des destinations rêvés. On a surtout découvert que dans ce découpage entre Ailleurs et Ici, c'était finalement le même qui ne cessait jamais de s'autodésigner. Ainsi, l'exigence d'écrire l'expérience de l'étrangeté qu'est le voyage ne peut être satisfaite par cette dialectique : ce n'est pas qu'ailleurs comme ici, les lieux fussent parfaitement familiers ou familiarisés pour le voyageur ; mais l'étrangeté de l'ailleurs comme de l'ici est spectralisée et rendue impensable au sein du discours du voyage. L'Ici et l'Ailleurs deviennent alors des lieux hantés et inhabitables.

Dans un deuxième temps, j'ai fait la tentative de lire les œuvres du corpus à l'aune d'un autre couple dialectique, imagination impériale et imagination nostalgique. L'Ailleurs et l'Ici sont des lieux-matière qui relèvent de l'imagination impériale. Mais l'imagination nostalgique, cette représentation des lieux en creux, cette « archéologie de l'absence », met le discours du voyage face aux limites qu'il s'impose — à son dehors, dirait Foucault. Parmi les personnages du corpus, certains sont en exils depuis un *homeland* (toujours idéalisé), d'autres n'en ont jamais eu et sont plutôt en migration : ce sont les voyages de ces derniers qui proposent une imagination nostalgique des lieux. Le concept du lieu-amarre permet, dans *La Quarantaine* par exemple, de lire l'invention du lieu à partir du deuil de l'origine, des migrations et des voyages. La pensée foucauldienne du dehors permet, dans *Michael K*, de penser l'infime intervalle que K essaye d'habiter, entre les camps, entre les discours. L'écriture du voyage peut ainsi être lue comme une mise à l'épreuve des discours et des structures de l'impérialisme.

Conclusion de la partie 1 « L'Envers de l'empire »

Dans cette première partie de la thèse, j'ai voulu commencer par m'interroger sur la fabrication des espaces et des lieux qui est à l'œuvre dans l'écriture du voyage. Comment est écrit l'océan Indien dans mon corpus ? D'où partent les voyageurs, où vont-ils ? Dans les œuvres que j'étudie se croisent villes indiennes et françaises, utopie d'un comptoir indonésien, d'une ferme africaine ou d'une maison coloniale au milieu d'une plantation de cannes à Maurice. On peut penser que seul l'impérialisme permet de relier ensemble tant de lieux, d'histoires et de cultures et de fabriquer *un* espace du voyage, garant de l'unité du récit. Mais les voyageurs ne voyagent-ils alors que dans l'espace de l'Empire ? L'écriture du voyage ne semble pas pouvoir se débarrasser si facilement de l'impérialisme pour dire l'océan Indien. Et cependant, en même temps que les œuvres perpétuent des structures impérialistes de représentation de l'espace et des lieux, elles les fragilisent également. Cette distance critique amène au paradoxe de l'ici et de l'ailleurs et à la conscience que l'impérialisme est à la fois ce qui autorise le voyage et interdit le dépaysement.

Sur le plan du discours du voyage, c'est un *océan Indien voyagé* qui est fabriqué. L'unité et la cohérence de l'espace sont garanties par l'œil du voyageur et par le tracé de son voyage qui relie les lieux et balise l'espace ; cet œil du voyageur se confond alors avec l'œil de l'Empire et rappelle la perspective surplombante et hégémonique du cartographe : la carte est d'ailleurs, en interaction avec l'écriture du voyage, un outil de représentation et de l'espace de Empire et de l'espace du voyage. Au sein de ce paradigme discursif, les lieux sont fabriqués comme des escales et au sein d'une dialectique entre l'Ailleurs et l'Ici ; leur territorialisation est structurée par des mythes, notamment de fondation. L'étrangeté des lieux attendue dans l'écriture du voyage est bien *attendue*, déjà programmée, caractérisée et assignée à certain lieux : on se trouve dans une représentation exotique des lieux.

Mais cet océan Indien a un envers, que le discours du voyage se donne comme limite : *l'océan Indien habité*. Fabriquer un espace du voyage, pour le voyageur, c'est d'abord en évacuer les habitants ou les réduire au silence. On a pu ainsi voir que les textes comme *La Quarantaine* et *Lord Jim* signalaient un envers de la carte ; que dans *La Quarantaine* et *Michael K*, on pouvait lire la ville (habitée) comme l'envers de l'escale (voyagée) ; que, dans *Lord Jim*, l'exotisme du Patusan s'accompagne d'une hantise faisant signe vers ce qu'on pourrait appeler l'envers de la carte postale, pour céder à une métaphore populaire. Le fait

qu'aucun des personnages n'arrive jamais à la destination qu'il se donnait suggère un enfermement dans l'espace du voyage tel qu'il est dessiné par l'impérialisme.

Certains des textes proposent donc des lignes de fuite hors du paradigme impérialiste de représentation des lieux. Contrairement aux voyages de Jim, qu'on peut lire comme l'exil d'un *homeland* britannique et la tentative de fondation d'un comptoir indonésien, certaines œuvres remettent en question ces cristallisations de l'Ici et de l'Ailleurs que sont le *homeland* et la colonie ou le comptoir. Le deuil de l'origine qui est celui du Narrateur de *Voyage à Rodrigues*, de K ou de Léon le Disparu invite à lire le voyage non plus comme exil et (re)fondation, mais comme migration, c'est-à-dire défaut de lieu. On ne se demande alors plus quel lieu est à l'origine du voyage mais quelle origine est le voyage lui-même, et l'écriture du voyage se propose alors comme une pratique de l'espace indianocéanique et des lieux à partir de ce deuil premier. Ecrire l'océan Indien depuis le voyage, ce n'est donc pas seulement l'écrire depuis un Ici paradigmatique comme un Ailleurs attendu et prêt-à-conquérir ; c'est aussi l'écrire depuis le mouvement et la migration, depuis le dépaysement et le défaut de lieu, depuis la mise en suspens de l'habiter.

Après ce premier temps sur les lieux et les espaces du voyage, je vais à présent me pencher sur le mouvement du voyage en lui-même, sa trajectoire, son itinéraire, sa direction et son sens. J'ai parlé de l'Ailleurs comme lieu « prêt-à-conquérir » : est-ce à dire que le voyage est toujours une conquête ? Peut-il en être autrement ? Et si l'espace n'est pas structuré par l'impérialisme et par les mythes, le voyageur peut-il encore y voyager ?

Deuxième Partie : L'Envers de la conquête

“Cycling around the peninsula, weekend after weekend, taught me that what I have been taught to see, and what I expect to see, and what I have learned to name and connect, did not give me the tools to “think” the connections that my bicycle was making, slow spoke by slow spoke.”

L. Green, 2021.

Introduction

Définition de la conquête : voyage conquérant, écriture conquérante

Il s'agit dans les rapports entre conquête et écriture du voyage d'envisager la conquête au sens large de domestication ou familiarisation, d'annexion (territoriale, commerciale, politique ou intellectuelle), de ce qui amène dans le champ du connu et du praticable. Le voyage conquérant, ce serait donc le voyage qui installe une domination ou une maîtrise au moyen d'un parcours, d'un déplacement dans l'espace ; le voyage qui cherche à s'approprier l'ailleurs.

Les facettes intellectuelle et épistémologique de la conquête apparentent le discours du voyage au discours colonial : il s'agit d'inventer l'ailleurs comme différent mais connaissable. Grégoire Holtz et Vincent Masse remarquent ainsi que

lorsque Homi Bhabha affirme que « le discours colonial produit le colonisé comme une réalité sociale à la fois autre, mais pourtant entièrement connaissable et visible », suivant « un système de représentation [...] structurellement similaire au réalisme » (Bhabha, *The Location of Culture*, 1994 : 70-71, les auteurs traduisent), il serait tout à fait possible de remplacer « discours colonial » par « littérature de voyage » : « la littérature de voyage produit l'ailleurs comme une réalité à la fois autre », etc.⁵⁰⁶

Cette assimilation de l'altérité dans le discours renforce l'idée de conquête sur laquelle semble reposer le discours du voyage — contrairement aux auteurs que je viens de citer, il me semble important de comparer le *discours* colonial avec le *discours* du voyage, et non la littérature ou l'écriture du voyage, et de faire la différence entre discours et écriture. On peut relier cette rhétorique de l'altérité aux processus d'*othering* (altérisation) dont parle Spivak⁵⁰⁷ et au silence de l'Orient identifié par Said comme la condition de production du discours orientaliste⁵⁰⁸ : le discours sur ce/celui qui est autre passe par sa transformation en *objet* de discours, silencieux et intrigant, tel la peau de brontosaurus muséifiée dans *In Patagonia* de

⁵⁰⁶ HOLTZ Grégoire et MASSE Vincent, « Étudier les récits de voyage », *op. cit.*

⁵⁰⁷ Voir notamment « The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives », *History and Theory*, vol. 24, n° 3, 1985, p. 247- 272.

⁵⁰⁸ SAID Edward W., *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 238- 239.

Bruce Chatwin.⁵⁰⁹ Cette réification de l'autre est nécessaire à son assimilation dans le domaine du même et participe ainsi d'une forme de conquête présente dans le discours du voyage. Dans *L'Écriture de l'histoire*, Michel de Certeau identifie dans la gravure des *Nova reperta* de Jan Van der Straet représentant le face-à-face entre l'explorateur Amerigo Vespucci et l'Amérindienne nue « le commencement d'un nouveau fonctionnement occidental de l'écriture » :

ce qui s'amorce ainsi, c'est une colonisation du corps par le discours du pouvoir. C'est l'écriture conquérante. Elle va utiliser le Nouveau Monde comme une page blanche (sauvage) où écrire le vouloir occidental. Elle transforme l'espace de l'autre en un champ d'expansion pour un système de production.⁵¹⁰

L'écriture conquérante devient donc une forme d'écriture de l'histoire qui met en place une domination par la représentation qu'elle fait du monde. L'écriture du voyage, utilisée depuis l'Antiquité comme outil géographique et historique, en lien étroit avec les mythologies de fondation des nations, semble le lieu de déploiement idéal pour cette écriture conquérante.

Le voyage conquérant : un héritage littéraire

L'écriture conquérante naît lorsque l'écriture de l'histoire choisit de se faire dans la forme du récit de voyage, pour reprendre Michel de Certeau. Mais, même avant ce moment de la découverte de l'Amérique que l'historiographie européenne considère très souvent comme un basculement épistémologique, l'écriture du voyage, parce qu'elle est confrontation du Même et de l'Autre, parce qu'elle raconte l'histoire des peuples et la naissance des nations, est liée à la conquête. J'aimerais ici donner un bref aperçu de l'intertextualité de l'écriture du voyage et montrer l'existence en son champ de plusieurs types de récits conquérants ; à partir de cet aperçu, nous pourrions explorer dans les trois chapitres de cette partie l'hypothèse que cette intertextualité influence l'écriture en lui offrant des socles épistémologiques, des archétypes et des programmes narratifs.

Peut-être plus encore que toute autre forme de récit, la littérature de voyage « relève d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit ».⁵¹¹ La mise en récit des voyages remonte aux plus anciennes formes de littérature connues et, dès lors, constitue une bibliothèque immense et mondiale. On y trouve entre autres les voyages des épopées, les

⁵⁰⁹ BERNARD Catherine, « Figures de la reconnaissance nostalgique », *op. cit.*

⁵¹⁰ CERTEAU Michel de, *L'Écriture de l'histoire* (1975), Paris, Gallimard, 2002, p. 3- 4.

⁵¹¹ Michel FOUCAULT, cité par SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 97.

récits d'exode et de fondation, les quêtes initiatiques des romans de chevalerie, les errances picaresques, les romans d'aventure, les pèlerinages, les récits d'explorations, les voyages exotiques et coloniaux, les robinsonnades, les exils, les migrations pionnières ou forcées, les pérégrinations touristiques, les récits d'ascension ou de traversée, les fuites hors de la société moderne ou postmoderne, les reportages, les voyages extrêmes, les récits de migrants. Tous ces voyages ont été mis en récit à travers différents genres littéraires, du poème épique au récit autobiographique en passant par le roman. Cette riche bibliothèque constitue un héritage parfois lourd à porter mais avec lequel toute mise en récit d'un voyage doit composer ; c'est un héritage non seulement thématique et référentiel, qui superpose un paysage littéraire aux lieux (re)dités par le récit, mais aussi narratif et discursif.⁵¹² L'intertextualité viatique est paradigmatique, et toute mise en récit d'un voyage entretient avec la bibliothèque ce que Christine Montalbetti appelle une relation de médiation :

On appellera ainsi relation de *médiation* toute configuration dans laquelle la bibliothèque intervient comme intermédiaire entre la plume et le monde : commode, parce qu'elle propose des grilles pour la formulation du monde, problématique, parce qu'elle disjoint l'immédiateté de la relation de la plume et du monde en imposant un certain nombre de filtres [...].⁵¹³

Je souhaite d'abord revenir la deuxième partie de cette proposition : « l'immédiateté de la relation de la plume et du monde » est à mon avis une utopie digne du *Cratyle* de Platon. J'adhère pour ma part à l'idée que la littérature s'élabore à partir de (et revient sans cesse sur) la coupure entre la langue et le monde, cherchant à pallier la mallarméenne « absence de tout bouquet ». On considèrera ici que l'écriture littéraire formule toujours le monde grâce à des « grilles, » qu'elles soient d'ordre cognitif, politique, discursif, narratif, langagier ou poétique. J'ai d'ailleurs montré dans la première partie de ce travail le rôle paradigmatique que joue le discours impérialiste dans les récits que j'étudie. C'est à présent le rôle paradigmatique de la bibliothèque qui me préoccupe, la « grille » qu'elle constitue pour dire le déplacement vers l'ailleurs.

Je souhaite donc explorer ici la façon dont l'intertextualité influe sur l'écriture du voyage dans les textes du corpus. La mémoire littéraire peut en effet être programmatique et/ou paradigmatique, agissant dans les textes comme un ordre du discours. Je prends ici quelques

⁵¹² Voir notamment WEBER Anne-Gaëlle, « Le genre romanesque du récit de voyage scientifique au XIXe siècle », *Societes Representations*, n° 21, n° 1, 2006, p. 59- 77.

⁵¹³ MONTALBETTI Christine, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque », *op. cit.*

exemples d'intertextualités de l'écriture du voyage, qui seront convoqués à nouveau lors de mes analyses textuelles. Ces références intertextuelles ne se limitent pas forcément à l'espace indianocéanique, dans la mesure où les œuvres de Conrad, Le Clézio et Coetzee sont inscrites dans des cultures occidentales (ou du moins héritées de l'Occident pour le cas de l'Afrikaner qu'est Coetzee).

Les récits de découverte et d'exploration supposent une hégémonie de la pensée du voyageur et de sa parole, dans la mesure où la possibilité de ces récits repose sur le fait que tout est *connaissable* à défaut d'être déjà connu, comme le souligne Mary-Louise Pratt.⁵¹⁴ Ce présupposé empiriste et positiviste, ils le transmettent au genre du récit de voyage : en effet, pour écrire le voyage, il faut bien supposer qu'il y aura quelque chose à écrire, donc que le déplacement permet au voyageur une certaine expérience de l'étrangeté et que cette expérience peut être racontée. Ces présupposés sont effectivement à l'origine de nombre de productions littéraires, et ont été peu remis en question en France avant le mouvement du Nouveau Roman, mais ils sont particulièrement nécessaires au récit de voyage non-fictionnel.

Les récits de fondation diffusent dans la mise en récit des voyages l'idée que le voyage est un geste de territorialisation, qui permet d'installer, de légitimer et de raconter la présence d'un peuple dans un lieu. Cette territorialisation, déjà présente dans les voyages épiques, annonce la colonisation. Les récits racontant la prise de possession des terres et l'exploitation des ressources qui s'ensuit, mais aussi la « mission civilisatrice » ou l'évangélisation des populations, inscrivent l'écriture du voyage dans un paradigme impérialiste.

La tradition ethnographique d'écriture du voyage se fonde sur une dialectique du même et de l'autre qui entérine — sans forcément le vouloir — l'impérialisme et sa structuration du monde entre centre et périphérie. Ces récits impliquent aussi une méthodologie qu'Edward Said appelle l'orientalisme, fondée sur le silence de l'autre ethnologique, du « voyage » :

Je veux dire que, lorsqu'on discute de l'Orient, celui-ci est tout absence, alors qu'on ressent l'orientaliste et ce qu'il dit comme une présence ; mais il ne faut pas oublier que c'est justement l'absence de l'Orient qui rend possible la présence de l'orientaliste.⁵¹⁵

La modernité littéraire, telle qu'elle est définie par Michael Valdez Moses comme moment où l'Occident se trouve « désorienté », que cela soit par l'expérience baudelairienne des villes ou

⁵¹⁴ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 9.

⁵¹⁵ SAID Edward W., *L'Orientalisme, op. cit.*, p. 238- 239.

conradienne des voyages⁵¹⁶, semble imprégner l'écriture du voyage d'une certaine nostalgie : le sentiment de la fin des voyages, présent dans les romans crépusculaires que sont *Heart of Darkness* et *Lord Jim*, s'articule au désir de retour vers un âge d'or dans lequel on pourra lire une forme de nostalgie postcoloniale. J'analyserai également ce paradigme moderne de l'écriture du voyage dans les textes à partir des écrits de Cédric Chauvin sur la référence épique dans le roman moderne.⁵¹⁷

Enfin, l'écriture de voyages fictifs partage, on l'a vu, nombre de préoccupations avec l'écriture de voyages réels, notamment en ce qui concerne la poétique et la rhétorique de l'étrangeté, de l'autre, de l'ailleurs. La mémoire littéraire de l'écriture du voyage est donc aussi faite d'intertextualité avec des fictions. Or, lorsqu'il est fictif, le voyage a très majoritairement une fonction d'initiation (souvent corrélée avec la fondation) et/ou de *catharsis* : les épopées, les romans d'aventure en mer et même les contes tels que les voyages de Sinbad le marin racontés dans *Les Mille et Une Nuits* proposent une vision téléologique du voyage, c'est-à-dire que les voyages y sont dirigés vers des lieux ou des objets qui font fonction de but (*telos*) ultime du voyage et lui donnent un sens. Le récit de voyage lui-même apparaît comme ayant un but : il devient une façon pour un groupe humain de se raconter son histoire⁵¹⁸.

Si l'on reprend ce bref panorama de l'écriture du voyage dans l'espace indianocéanique, les épopées et les mythes de fondation précèdent les récits de navigations et d'exploration, les récits de voyages coloniaux, ethnographiques et missionnaires et finalement les romans d'aventure et d'errance. Toutes ces formes d'écriture du voyage semblent raconter une conquête ou se faire des écritures conquérantes ; même après la rupture de la Modernité, il y a toujours un retour au voyage conquérant qui se fait au moins sur le mode de la nostalgie. Est-ce à dire que l'écriture du voyage est forcément une écriture conquérante, et que voyage est synonyme de conquête ?

Voyager sans conquérir ? L'hypothèse d'un envers de la conquête

En 2017, Jean-Baptiste Frossard parle dans son analyse de *Heart of Darkness* de « l'envers de l'aventure » :

⁵¹⁶ MOSES Michael, « Disorientalism », *op. cit.*

⁵¹⁷ CHAUVIN Cédric, *Référence épique et modernité*, *op. cit.*

⁵¹⁸ L'origine orale de l'écriture du voyage, dans les épopées et les contes par exemple, serait en ce sens très intéressante à étudier.

L'aventure est un leurre. Explorateurs, colonisateurs, chercheurs d'or ou d'ivoire en quête d'Eldorado, tous cherchent à dissimuler en vain l'appétit de pouvoir et de prédation qui guide leurs pas. Sous les habits de l'aventure se cache la barbarie, et c'est cette barbarie qui fonde la culture occidentale, et connaît l'un de ses avatars dans l'entreprise coloniale que le roman de Conrad s'emploie à dénoncer et à déconstruire.⁵¹⁹

Le voyage est-il lui aussi « un leurre », l'autre nom d'une conquête ? Le voyageur est-il condamné à réduire au silence tous ceux qu'il croise, à effacer l'histoire de chaque terre qu'il foule afin d'y écrire la sienne — à l'instar de Jim au Patusan ? C'est sur ce questionnement que repose cette partie, focalisée non plus sur les lieux du voyage mais sur les déplacements, les parcours — et les espaces que ces pratiques dessinent.

L'intertextualité que j'ai soulignée me permet de formuler l'hypothèse d'un paradigme conquérant de l'écriture du voyage et qui ferait partie intégrante de son discours, lié à l'impérialisme. Dans la continuité de l'entreprise qui est la mienne dans ce travail, je postule en même temps que les textes du corpus donnent à lire un envers de ce discours de la conquête.

Le bref aperçu que j'ai pu donner des intertextualités qui sont à l'œuvre dans la mémoire littéraire de l'écriture du voyage esquisse les fonctions à la fois paradigmatiques et programmatiques que peut avoir une telle mémoire, pour laquelle je parlerai parfois d'héritage ; j'analyserai ses modalités de présence dans *Lord Jim*, *La Quarantaine*, *Voyage à Rodrigues* et *Life and Times of Michael K*. En retour, j'étudierai la façon dont les textes ont conscience de leur héritage intertextuel et jouent avec cette mémoire littéraire. Cette analyse inclura une réflexion sur les esthétiques modernes et postmodernes du voyage, sur le mode mineur et la parodie, mais aussi sur ce que Jacques Derrida appelle le mal d'archive. En effet, au sein de la mémoire littéraire du voyage est déjà opérée une sélection de ce qui relève ou non du voyage, de la littérature, du genre « récit de voyage » ; en ce sens, l'intertextualité peut faire signe vers l'archive mais aussi vers ses oublis et ce qu'elle passe sous silence.

L'objet du chapitre III est d'étudier comment la mémoire littéraire et l'intertextualité alimentent le paradigme conquérant du voyage. Dans le corpus, cette intertextualité

⁵¹⁹ FROSSARD Jean-Baptiste, « Au cœur des ténèbres. Conrad », *Hors collection*, 2017, p. 147- 192.

conquérante est particulièrement vive autour deux motifs embrayeurs d'intertextualité, la route et le fleuve. J'analyserai donc dans ce chapitre la récurrence de ces motifs dans les représentations indianocéaniques et occidentales du voyage afin de mieux comprendre leur portée intertextuelle et paradigmatique dans les textes. Ces motifs me permettront de parler de parcours linéaires et dirigés, soit vers l'océan, soit vers l'intérieur des terres.

L'intérieur des terres constitue l'objet du chapitre IV. Les termes d'avant-poste (*outpost*) ou de cœur du pays sont fréquents dans les récits de voyage de l'époque coloniale comme dans les récits ethnographiques et d'exploration scientifiques : ils donnent à penser l'intérieur des terres comme le lieu sacralisé de l'Ailleurs absolu. L'intérieur des terres devient un espace à atteindre et à conquérir, d'où le *topos* de la remontée du fleuve qu'on retrouve chez Conrad et revisité chez Le Clézio. Je montrerai dans ce chapitre que cette spatialisation de l'Ailleurs a des conséquences sur l'esthétique et la narration des voyages, et qu'elle constitue un paradigme à la fois discursif et épistémologique pour dire le voyage et le dire comme une conquête. Ce paradigme, je l'appellerai l'arrière-pays, reprenant le nom de cet espace mythique qui se situerait toujours « à l'arrière », derrière la ligne d'horizon — et qui comme elle reculerait sans cesse.

Enfin, dans le chapitre V, je parlerai des effets de ce paradigme sur la représentation de l'espace dans les œuvres, en m'intéressant aux espaces où aucun chemin, aucune ligne ne sont tracés : la mer, la jungle, le désert, la ville dans une certaine mesure. En opposant ces espaces labyrinthiques aux lignes de la route et du fleuve se posera la question non plus du parcours mais de la posture du voyageur dans l'espace : n'est-ce pas parce que le voyageur se veut conquérant qu'il invente un arrière-pays comme objet de sa conquête ? Ce serait donc le paradigme dans lequel est envisagé le voyage qui donnerait forme aux parcours et transformerait les espaces du voyage en lieux : on se penchera alors sur le rapport des différents récits aux mythes et aux discours qui sous-tendent l'écriture de l'espace voyagé.

Chapitre III : Lignes du fleuve et de la route

Introduction

Le voyage est conquérant lorsqu'il territorialise, qu'il prend possession, qu'il annexe l'étrange et l'autre. Cette conquête peut, je l'ai dit, se faire au niveau du corps du voyageur se déplaçant dans l'espace et apprivoisant un environnement plus ou moins hostile, d'un peuple domestiquant un lieu étranger pour en tirer des ressources ; mais aussi, sur un plan plus abstrait, il peut y avoir conquête scientifique ou culturelle de l'ailleurs. Lorsque je me demande si la conquête est nécessaire au voyage, je m'interroge entre autres sur les modalités d'accès à l'ailleurs : comment les voyageurs accèdent-ils aux autres lieux, par quels modes de déplacement y pénètrent-ils, par quels chemins — et sur quoi butent-ils ?

À cet égard, je vais dans ce chapitre III m'intéresser aux motifs de la route et du fleuve. À travers ces motifs, c'est aussi sur les lignes et les parcours linéaires que j'étudierai. Les fleuves et les routes sont en effet des espaces en forme de lignes qui, en figurant un sentier ou un chemin, invitent à les parcourir. Ils tracent, au sein d'espaces perçus comme infranchissables tels que la jungle ou le désert, des lignes de vie et de voyage : ils ouvrent des chemins dans les apories. Les fleuves et les routes constituent des lignes directrices dans tous les récits du corpus : Jim remonte le fleuve depuis l'embouchure de Batu Kring jusqu'au Patusan ; le narrateur de *Voyage à Rodrigues* remonte le lit de la rivière Roseaux jusqu'à la cachette supposée du trésor du Corsaire ; une partie de *La Quarantaine* suit la descente de la rivière Yamuna en Inde ; enfin, K suit la ligne de la route, du Cap jusqu'au Karoo, et retour. La remontée du fleuve Congo dans *Heart of Darkness*, devenu archétypale, ainsi que quelques passages sur la rivière de Sambir jalousement gardée par Tom Lingard dans *An Outcast of the Islands* seront intéressants à lire en dialogue avec le corpus, dans le cas du voyage fluvial.

Un voyage le long d'une ligne implique de parcourir cette ligne dans l'une ou l'autre direction. Le sens du courant des fleuves renvoie à cette idée directionnelle : soit le fleuve est remonté à contre-courant, depuis la mer vers l'intérieur du pays, soit il est descendu dans le courant, depuis l'intérieur, parfois depuis sa source souvent dans les montagnes, jusqu'à l'océan. Il est remarquable que la route, dans *Life and Times of Michael K*, se calque sur cette directionnalité : K l'emprunte depuis Sea Point, sur la côte, jusqu'aux montagnes du

Swartberg. La direction des voyages, vers la mer ou vers l'intérieur du continent, nous permet dès lors de distinguer deux types de voyage au sein des œuvres étudiées : alors que Jim, Willems, Marlow, K et le chercheur d'or remontent vers l'intérieur du pays⁵²⁰, Giribala et Ananta, ainsi que K à la fin de son voyage, descendent vers la mer. Cette dualité invite à imaginer une typologie des raisons du voyage qui seraient liées à sa direction. La remontée du fleuve est, depuis le 18^e siècle, un motif récurrent dans le récit d'exploration scientifique ou colonial : la source peut d'ailleurs être une représentation allégorique de la ressource, la richesse. L'avancée vers l'Ouest des routes et chemins de fer américains faisait sans cesse reculer la « frontière » et s'étendre le territoire de la nation. Le voyage vers l'intérieur semble se présenter comme un voyage de conquête, intellectuelle, géographique, commerciale ou politique, à la recherche de ressources exploitables. À l'inverse, la descente du fleuve suggère une fuite du pays : l'immensité de l'océan offre avant tout l'exil, parfois la liberté. Il est à noter cependant que, dans la tradition épique, l'exil précède souvent la fondation, dans l'*Énéide* latin comme le *Ramayana* hindou. Cette typologie invite à mettre les textes du corpus en relation avec leurs hypotextes, le récit d'exploration, l'épopée et, dans le cas du motif de la route dans *Michael K*, le *road novel*, afin d'interroger la pertinence de cette piste d'analyse.

1. Les fleuves, routes coloniales ?

Le fleuve a, dans l'histoire de la colonisation, une fonction primordiale :

*In 1806 Britain invaded both the Rio de la Plata and the Cape of Good Hope [...]. In 1799 the German Alexander von Humboldt and the Frenchman Aimé Bonpland were preparing to join a trip up the Nile, when they were thwarted by Napoleon's invasion of North Africa. They transposed their itinerary to South America and went up the Orinoco instead.*⁵²¹

La remontée du fleuve devient ainsi un geste d'exploration coloniale dès le milieu du 18^e, liée à une « *new territorial phase of capitalism propelled by searches for raw materials, the*

⁵²⁰ Cette dialectique de l'arrière-pays fait l'objet du chapitre suivant.

⁵²¹ « En 1806, la Grande-Bretagne envahit à la fois le Río de la Plata et le Cap de Bonne Espérance [...]. En 1799 l'Allemand Alexander von Humboldt et le Français Aimé Bonpland se préparaient à rejoindre une remontée du Nil quand ils furent contrariés par l'invasion napoléonienne de l'Afrique du Nord. Ils transposèrent leur itinéraire à l'Amérique du Sud et remontèrent l'Orinoco à la place. » PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*, p. 10, c'est moi qui traduis.

attempt to extend coastal trade inland »⁵²². Les fleuves, permettant de naviguer à l'intérieur des terres, constituent pour les Européens une porte d'entrée dans les continents. Le motif du fleuve devient alors capital dans l'écriture du voyage.

1.1. Le fleuve comme écriture

Le roman *Heart of Darkness* de Conrad invite dans ses premières pages à une réflexion sur les cartes comme matrice du voyage. Le passage, dans lequel Marlow se remémore la passion qu'il avait, étant enfant, pour les cartes, est fort connu. Il y trouve la raison qui le pousse à partir remonter le fleuve Congo :

« Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth [...]. But there was one yet — the biggest, the most blank, so to speak — that I had a hankering after.

« True, by this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery — a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness. But there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land. » (HOD : 40-42)⁵²³

À la source du voyage comme geste se trouve donc d'abord une contemplation (le sème du /regard/ est très présent dans ce passage), non pas de l'espace du voyage mais d'une représentation cartographique de cet espace. À l'origine du voyage il y a donc un langage, le

⁵²² « nouvelle phase territoriale du capitalisme, encouragée par les recherches de matériaux bruts et les tentatives d'étendre à l'intérieur des terres le commerce côtier », *Ibid.*, p. 9, c'est moi qui traduis.

⁵²³ « Il se trouve que, quand j'étais gamin, j'avais une vraie passion pour les cartes géographiques. Je passais des heures à contempler l'Amérique du Sud, ou l'Afrique, ou l'Australie, et à m'absorber dans toutes les splendeurs de l'exploration. À l'époque, il y avait beaucoup d'espaces vierges sur les planches des atlas [...]. Mais il en restait un – le plus grand, le plus vierge, si je puis dire, après lequel je soupirais toujours.

« À ce moment-là, il est vrai, ce n'était plus un espace vierge. Depuis mon enfance, il s'était rempli de fleuves et de rivières, de lacs, de noms. Il avait cessé d'être un espace vierge au délicieux mystère – une tache blanche sur laquelle un petit garçon pouvait bâtir de lumineux rêves de gloire. C'était devenu un lieu de ténèbres. Mais il y avait là un fleuve en particulier, un fleuve énorme, que l'on voyait sur la carte, tel un immense serpent délové, la tête dans la mer, le corps au repos s'incurvant longuement par une vaste contrée, la queue perdue dans les profondeurs du continent. » (HOD : 41-43).

code cartographique⁵²⁴. À l'origine du voyage de Marlow, il y a un signe particulier de ce code, la ligne bleue du fleuve : elle permet à l'enfant d'accomplir le geste du voyage dans l'espace de la carte, suivant la ligne du regard ou du bout du doigt.

Le langage cartographique est constitué de trois signifiants de base : le point, la ligne, la surface. Or les surfaces, dans la citation précédente, sont caractérisées par leur vacuité : « *blank space* », « *white patch* » ; et de toutes, l'Afrique est la plus vide, « *the most blank* ». Cette vacuité peut par la suite être « remplie », à la fois par de l'eau « *rivers, lakes* » et des noms : dans les deux cas il s'agit de lignes, soit dessinant les fleuves, soit écrivant les mots. Autrement dit, les signifiants écrits des toponymes et les signifiants cartographiques des fleuves sont des lignes.

Or j'aimerais faire une petite digression du côté des théories du romantisme allemand, et inviter le lecteur à considérer ces lignes comme des arabesques, à la lumière des réflexions de Novalis⁵²⁵. Pour le poète romantique allemand, les lignes de l'art grotesque, les lignes de l'écriture, et les lignes de la nature, que l'on peut voir dans le sable ou sur les feuilles des arbres, ont une parenté commune : elles participent toutes d'un langage. Il y a pour Novalis un langage originel qui s'écrit dans les lignes de la nature, et vers lequel tendent toutes les autres formes d'écritures, qui sont dès lors à considérer comme des arabesques. Le concept d'arabesque permet à Novalis de dire que les lignes tracées de la plume du poète, du pinceau de l'artiste, et les lignes des feuilles sont du même ordre. Autrement dit, l'arabesque donne une matérialité au signifiant écrit, elle le ramène du côté des choses, elle répare la coupure entre les mots et les choses. L'intérêt de cette idée est ici qu'à l'origine de tout langage Novalis pose la matérialité du signifiant, la ligne qui trace une arabesque.⁵²⁶ Cette théorie me permet de considérer que la ligne du fleuve sur la carte est une écriture, autant que les toponymes qu'elle côtoie.

⁵²⁴ BERTIN Jacques, *Sémiologie graphique: les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013.

⁵²⁵ Quoique cette brève convocation du romantisme allemand puisse paraître anachronique par rapport à mon corpus, elle n'est pas fortuite : mon cadre de réflexion général tient d'une phénoménologie qui s'est inspirée du romantisme allemand, chez Heidegger et Merleau-Ponty notamment. Voir VANDEVELDE Pol, « La Pensée de l'événement: Heidegger et le romantisme allemand », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 112, n° 2, 2014, p. 397- 410 ; Voir aussi MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2016.

⁵²⁶ Plus exactement, pour Novalis, l'écriture est « codée à l'intérieur de l'être humain » : c'est son imagination incarnée dans son corps humain qui fait de la nature entière une écriture. Voir WELSH Caroline, « La physiologie de l'imagination vers 1800. Du rapport entre la physiologie et l'esthétique de l'autonomie chez Tieck et Novalis », *Revue germanique internationale*, n° 16, 15 juillet 2001, p. 165- 184.

Or c'est la ligne du fleuve qui rend visible l'espace tout entier du Congo pour Marlow. Dans le « *blank space* » qu'est l'Afrique aux yeux de l'Occident, c'est cette ligne « *that you could see on the map* » : c'est par la ligne du fleuve que Marlow commence à écrire le Congo. C'est ensuite un trope, celui du serpent, qui continue à dire le fleuve comme entrée occidentale dans l'Afrique. La métaphore animale dessine un trajet de la mer (la tête du serpent) vers l'intérieur du pays (sa queue) ; le corps de l'animal se déroule « *over* » (« par-dessus ») le vaste pays. Le trope invite donc déjà à la double plongée qui fait l'objet du roman : à la fois dans les profondeurs du pays, en se jetant dans la gueule non pas du lion mais du serpent, mais aussi dans les profondeurs de l'âme humaine — car le serpent, dans le contexte occidental de la narration, ne peut manquer d'évoquer celui de la Genèse.

Tour à tour arabesque ou serpent métaphorique, le fleuve permet à Marlow d'écrire l'Afrique : le fleuve se métamorphose en écriture par son arabesque sur la carte ; puis la métaphore du serpent en fait un objet littéraire ; enfin le voyage de Marlow en fait l'objet de son récit. Le fleuve est donc dans *Heart of Darkness* une sorte de matrice de l'écriture qui s'oppose au vide, au « *blank space* ». Dans *La Quarantaine* également, Ananta n'a pas de nom avant que Giribala se baigne avec elle dans le fleuve : « Giribala a prononcé à haute voix le nom, comme si c'était le fleuve qui l'avait dicté, 'Ananta', l'Éternel, le serpent sur lequel Dieu se repose jusqu'à la fin du monde » (LQ : 199). C'est la baignade dans le fleuve qui déclenche l'acte de nommer, et Giribala a l'impression que c'est le fleuve qui lui a inspiré le nom. Enfin le fleuve permet l'écriture par l'intertextualité : face à l'aporie du « *dark continent* » qu'a longtemps été l'Afrique aux yeux des Occidentaux, les fleuves ont constitué des passages⁵²⁷ réels à travers le continent qui deviennent des lignes directrices et des *topoi* dans les récits de voyage. Ainsi, depuis *Through the Dark Continent* (Henry Morton Stanley, 1878) dans lequel la descente du Congo achevait la traversée de l'Afrique et auquel Conrad fait référence dans *Heart of Darkness*, s'ensuit un flot de réécritures, comme si dire l'Afrique, c'était dire le fleuve, et que dire le fleuve ne pouvait se faire sans référence à Conrad.⁵²⁸

La rivière est l'élément central de *An Outcast of the Islands*, comme elle l'était du roman suivant dans la diégèse mais écrit en premier par Conrad, *Almayer's Folly*, sous-titré

⁵²⁷ Le grec *poros* signifie « le passage », par extension « l'entrée, le chemin » et a donné *poreux* en français. C'est de ce substantif grec que vient ma distinction entre les passages qui sont la route et le fleuve et les espaces comme la jungle qui sont des apories, des espaces sans chemin, sans passage.

⁵²⁸ Voir la journée d'étude « Écrire le fleuve Congo après Conrad » qui a eu lieu le 9 juin 2018 au Musée du Quai Branly, Paris, consacrée notamment à la réception de Conrad par les auteurs et critiques africains et à la continuité du paradigme conradien dans des œuvres comme celles de Patrick Deville, Yannick Haenel ou encore Marie Darrieussecq.

significativement *A Story of an Eastern River*. L'histoire de Peter Willems est aussi l'histoire d'une rivière d'Orient ; elle s'écrit au fil de la rivière, du moment où Lingard l'emmène la remonter jusqu'à sa mort dans les hauts de cette même rivière. La rivière écrit son chemin de vie, sous la forme d'une enfoncée toujours plus lointaine dans les ténèbres ; elle est aussi au cœur de l'intrigue, secret bien caché de la fortune de Lingard, objet de la trahison de Willems ; elle procure enfin un havre, un espace presque utopique pour l'idylle de Willems et Aïssa⁵²⁹. Lorsque Joanna, la femme de Willems, apprend où se trouve son mari, c'est la rivière qu'elle blâme en même temps qu'Almayer : « *'You miserable man,' she yells, 'even this place is not safe, and you've sent him up this awful river where he may lose his head.'* » (PDI)⁵³⁰. Le fleuve fournit au récit un fil à suivre :

*The brown water was there, ready to carry friends or enemies, to nurse love or hate on its submissive and heartless bosom, to help or to hinder, to save life or give death ; the great and rapid river : a deliverance, a prison, a refuge or a grave.*⁵³¹

Le fil de l'eau dicte le cours des événements ; sa voix, « *the voice of the invisible river* », « *the selfish discourse of the river* »⁵³², semble même parfois dominer toutes les autres, comme si c'était elle la vraie instance de narration du récit.

Dans *Lord Jim*, c'est la rivière qui permet de faire entrer le Patusan dans le roman. La dernière demeure de Jim se profile en effet longtemps comme une rumeur dans le texte. Le Patusan apparaît d'abord sous couvert d'une question rhétorique que Marlow pose à son auditoire, « *-I don't believe any of you had ever heard of Patusan ?* » (LJ : 166)⁵³³. La question est posée dans une fausse nonchalance, précédée d'une pause dramatique durant laquelle Marlow, ménageant un silence, s'allume un cigare. Pourtant il a fallu attendre le chapitre XXI pour que le toponyme qui fait la célébrité du roman apparaisse dans le texte — et encore, sous la forme interrogative. « *Nobody, however, had been there* »⁵³⁴, ajoute Marlow, comme pour entériner l'utopie que constitue le Patusan : contrairement à Singapour,

⁵²⁹ Voir chapitre V.

⁵³⁰ « Misérable ! Même ici, on n'est pas en sécurité, et vous l'avez envoyé remonter cette horrible rivière, pour que peut-être il y perde la vie ! » (PDI : 220)

⁵³¹ « L'eau brune était là, prête à porter amis ou ennemis, à abriter l'amour ou la haine sur son sein patient et sans cœur, à aider ou à contrarier, à sauver la vie ou à donner la mort ; la grande rivière rapide : délivrance, prison, refuge ou tombe. » (PDI : 228)

⁵³² « voix de la rivière invisible » « discours égoïste de la rivière » (PDI : 228)

⁵³³ « -Je ne pense pas qu'aucun de vous ait jamais entendu parler du Patusan ? » (LJ : 271)

⁵³⁴ « Mais personne n'y était allé » (LJ : 271)

Batavia ou Bangkok, autres toponymes mentionnés dans le récit, aucun des auditeurs de Marlow n'a pu se rendre au Patusan, qui apparaît comme hors d'atteinte. Même dans le récit, le Patusan se dérobe : dans les pages suivantes, Marlow commence par rapporter sa conversation avec Stein à propos du Patusan, mais saute finalement aux impressions que Jim lui en confia quand il lui rendit visite, pour finir par laisser son propre avis sur la question prendre toute la place.⁵³⁵ En lieu et place de l'introduction du Patusan, qui ne dure finalement que quelques lignes, on lit une dissertation de Marlow sur le retour au pays — et, dans le cas de Jim, son impossibilité. Le fuyant Patusan se profile alors comme un l'inverse du pays natal, un lieu d'exil⁵³⁶.

S'il peine à entrer dans le texte, le Patusan ne peut non plus entrer dans la carte : quoique la critique l'ait souvent situé sur l'île de Bornéo⁵³⁷, par affinité avec les autres romans malais de Conrad, les indications spatiales au sein de la fiction indiquent plutôt la côte nord-ouest de l'île de Sumatra. Impossible à situer précisément (l'estuaire du Batu Kring n'existe pas), le Patusan est un flou qui ne vient s'inscrire précisément dans la spatialité de la fiction que lorsque le pirate Gentleman Brown s'y rend, depuis le Pacifique, en empruntant une des routes maritimes qui traversent l'océan Indien depuis le détroit de la Sonde jusqu'à Madagascar, « *a long passage across the Indian Ocean* » (LJ : 269)⁵³⁸. C'est donc une nouvelle fois une ligne, non pas celle du fleuve mais celle de la route maritime, qui permet de faire rentrer le Patusan dans le texte : « *in less than a week after clearing the Sunda Straits, he anchored off the Batu Kring mouth* » (LJ : 269)⁵³⁹.

Enfin, dans *Lord Jim*, c'est bien la ligne du fleuve qui va permettre de faire entrer véritablement le romanesque dans le roman. L'aventure arrive au Patusan et dans le roman sous les traits du vaisseau de Brown, un pirate, qui de surcroît va déclencher manipulations, meurtres et trahison, tout cela *via* le fleuve :

On that day Dain Waris's fleet of canoes stole one by one under the shore farthest from the creek, and went down to close the river against his retreat. Of this Brown was not aware, and Kassim, who came up the knoll an hour before sunset, took

⁵³⁵ Pierre Vitoux a remarqué que Marlow répugne à céder la parole et mélange, dans son récit, témoignages rapportés souvent au style indirect et commentaire. Voir VITOUX Pierre, « Le roman comme enquête », dans Joseph DOBRINSKY (dir.), *Lord Jim*, Paris, Autrement, 1998, p. 100- 119.

⁵³⁶ Voir chapitre II.

⁵³⁷ Voir le *Dossier* de notre édition française établi par André Topia, p. 499.

⁵³⁸ « la longue traversée de l'océan Indien » (LJ : 424)

⁵³⁹ « moins d'une semaine après avoir franchi les détroits de la Sonde, le navire mouillait au large de l'estuaire du Batu Kring » (LJ : 424)

*good care not to enlighten him. He wanted the white man's ship to come up the river, and this news, he feared, would be discouraging. (LJ : 277)*⁵⁴⁰

La bataille est imminente et le fleuve y joue un rôle central. Ici, dans un dramatique crépuscule précédant la noirceur de la nuit, propice à la violence, Dain Waris tend une embuscade et Kassim, en contact avec Brown, maintient ce dernier dans l'ignorance. On a bien basculé dans le temps de l'aventure (la traduction de Philippe Neel parle même d'« aventuriers » pour désigner l'équipage de Brown). Tout se passe comme si l'arrivée de Brown au Patusan, relatée par Marlow dans une lettre adressée à l'un de ses auditeurs, constituait un épisode distinct : contrairement au reste du roman, il est narré de façon linéaire et chronologique, sans rupture de la temporalité diégétique, et dans un style romanesque unique.

Les fleuves constituent aussi la matrice de l'écriture dans les œuvres de Le Clézio. Dans *La Quarantaine*, le récit inséré du voyage d'Ananta et Giribala depuis l'intérieur de l'Inde jusqu'à Maurice s'intitule « *La Yamuna* » (LQ : 184). La ligne de la rivière Yamuna dessine leur trajet à travers l'Inde et tisse un fil dans le texte, depuis les eaux de l'océan Indien autour de l'île Plate jusqu'aux eaux de la rivière qui se jettent dans cet océan :

C'est ici que ma grand-mère Giribala a été brûlée, quand elle est revenue de l'Inde, [dit Surya]. Quelqu'un a mis le feu à son bûcher, quelqu'un a balayé ses cendres dans la mer, pour qu'elle retourne à la Yamuna. (LQ : 190)

Dans *Voyage à Rodrigues*, le lit de la rivière Roseaux asséchée trace lui aussi une ligne dans l'île et sur la carte. C'est sur lui que s'ouvre le texte : « J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux » (VAR : 9) et c'est sur lui qu'il se referme : « J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux, vers l'estuaire, vers la mer qui est déjà dans la nuit ». Le sens, cependant, s'est inversé : au début du récit, le narrateur remonte le cours de la rivière ; à la fin, il le descend, vers la mer. Cette rivière-là est à sec, mais c'est cependant dans son lit qu'ont lieu la majorité des fouilles : le lit du fleuve trace un chemin dans le labyrinthe minéral et désertique de l'île, dans le « chaos de basalte ». Comme le fleuve Congo chez Conrad, il permet d'accéder à l'espace aporétique en y traçant un passage. Il trace aussi une ligne directrice dans le texte : le syntagme « rivière Roseaux » revient à vingt-trois reprises —

⁵⁴⁰ « Ce jour-là, les canots de Dain Waris quittèrent un à un la rive opposée au ruisseau et descendirent le courant pour couper la retraite des aventuriers. Brown ne savait rien et Kassim, qui gravit la colline une heure après le coucher du soleil, se garda bien de l'en informer. Il voulait que le navire des Blancs remontât la rivière et craignait qu'une telle nouvelle fût de nature à l'en dissuader. » (LJ : 436)

comme la rivière qui affleure dans chaque chapitre de *An Outcast of the Islands*. C'est dans la vallée de la rivière Roseaux, surtout, que le narrateur tente de déchiffrer l'écriture du mythe de son grand-père et du Corsaire avant lui : « La vallée tout entière est un langage » (VAR : 118).

1.2 Analyse du chronotope du fleuve

Lord Jim, *Heart of Darkness*, *An Outcast of the Islands* et *La Quarantaine* donnent à lire les récits de déplacements dans l'espace et le temps qui suivent la ligne du fleuve et son rythme, ses saisons et son courant. Le fleuve réalise, dans le cadre du récit d'un voyage, la « fusion des indices spatiaux temporels » qui est, selon Bakhtine, le propre d'un chronotope :

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret.⁵⁴¹

Le fleuve ne fait pas partie des chronotopes que Bakhtine étudie dans ses différents ouvrages critiques ; je reviendrai donc plus longuement sur cet appareil critique en abordant, dans la deuxième partie de ce chapitre, le chronotope de la route, lui bien documenté. Je me contente pour l'instant de cette première définition du chronotope, afin de m'interroger sur la fonction du chronotope du fleuve dans le corpus et sur son rapport à l'écriture du voyage. L'espace et le temps du fleuve s'opposent, chez Conrad comme chez Le Clézio, à ceux de l'océan, quoique selon des modalités différentes. Chez Le Clézio, l'opposition est particulièrement nette entre le chronotope du navire⁵⁴², associé au paradigme de la traite⁵⁴³, qui domine le voyage en mer, et le chronotope du fleuve. Celui-ci est parcouru au moyen de radeaux minimalistes propulsés à l'aide de perches, dont les voyageuses descendent souvent pour se reposer sur les rives abritées du soleil ou se baigner dans l'eau du fleuve. L'interaction avec l'eau est donc bien plus forte que sur l'*Ishkander Shaw* qui emmène les migrants à travers l'océan Indien. Alors que l'océan se fait oublier dans le « ventre » du navire, qui poursuit sa route coûte que coûte même à travers le gros temps, les radeaux dérivent au rythme du fleuve : la mousson les invite à faire une pause de plusieurs mois à Bénarès et, lorsque la Yamuna rejoint le Gange à Allahabad, les tourbillons des deux fleuves font tourner les

⁵⁴¹ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237.

⁵⁴² Voir GILROY Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press, 1993.

⁵⁴³ MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valerie, « Ethnicisation ou créolisation? », op. cit.

radeaux sur place, comme pour les enjoindre à s'arrêter à cet endroit. L'écoulement du temps, sur le fleuve, se mesure seulement à l'écoulement du courant :

Pendant des semaines, des mois, le radeau a dérivé le long des rives. Le temps était si long, si monotone, que Giribala ne se souvenait plus très bien comment cela avait commencé. (LQ : 217)

Giribala avait l'impression qu'elle était sur le radeau depuis toujours, à regarder glisser les rives, au rythme du vieux Singh appuyant sur la perche. (LQ : 272)

Le temps du fleuve s'étire comme le temps d'une vie entière, au point que Giribala devient comme l'une des Doms, rejoint ce peuple nomade qui s'occupe des bûchers pour les morts, et apprend cette tâche ainsi que le maniement du radeau. Le temps sur le fleuve opère aussi une métamorphose chez Ananta :

Maintenant, Ananta avait vraiment appris à danser, au rythme des tambours d'eau. Elle était devenue une fille élancée, sa peau couleur de terre cuite, comme une vraie Dom, mais elle avait gardé ses reflets d'or dans les cheveux et ses yeux transparents. (LQ : 273)

Giribala, quant à elle, commence par laver ses plaies dans la Yamuna (LQ : 200), avant d'embarquer sur les radeaux. Les bûchers pour les morts, dont s'occupent les Doms, fonction que reprendront Ananta puis Surya sur l'île Plate, renforcent l'idée de mort et de renaissance qui est liée à l'espace du fleuve. Dans la mythologie hindoue, la déesse Yamunâ est la sœur de Yama, le dieu de la mort. Le fleuve a donc une double symbolique de naissance et de mort, induisant un temps cyclique dans lequel tout part et retourne à la rivière.⁵⁴⁴

Chez Conrad, le temps du fleuve est un temps de l'attente, de l'immobilité — contrairement au temps de la traversée en mer qui est aussi celui des tempêtes et des épreuves (l'épave qui heurte le *Patna* dans *Lord Jim*, les tempêtes et voies d'eau dans *Youth*, la perte du *Flash* dans *An Outcast of the Islands*. Même la bataille finale de *Lord Jim*, lorsque les pirates de Brown traversent la rivière pour attaquer le camp des Bugis de Dain Waris, est caractérisée par l'immobilité :

⁵⁴⁴ MAUGUIERE Bénédicte, « Mythe et épopée de la descente du Gange. La Quarantaine », *op. cit.*

*Tamb' Itam told me the surprise was so great that, except for those who fell dead or wounded, not a soul of them moved for quite an appreciable time after the first discharge. (LJ : 303-304)*⁵⁴⁵

Le récit est d'ailleurs lui-même décalé hors du temps du fleuve : Tamb' Itam le fait à Marlow qui l'écrit ensuite dans la lettre à l'un de ses auditeurs. Tout se passe, sur le fleuve, soit par anticipation de ce qui doit arriver à la source, à l'embouchure, ou sur l'autre rive, ou rétroactivement depuis ces points-limites. Le temps du fleuve est ainsi celui d'une halte entre deux moments, celui de l'action et celui du récit. Cette mise en suspens ne contredit pas l'idée, que j'ai développée précédemment, du fleuve comme porte d'entrée de l'aventure dans le roman. « Aventure » vient en effet du latin *ad-venire*, « ce qui est à venir » : l'aventure se joue sur un fil entre présent et futur ; l'aventurier, c'est celui qui se tient sur le seuil et qui choisit d'ouvrir la porte à ce qui pourrait advenir. Dans mon exemple de *Lord Jim*, le voyageur qu'est Jim est, sur le fleuve, suspendu entre deux berges, entre deux lieux, entre deux peuples aussi, ouvert à l'aventure, à ce que le courant du fleuve va lui amener. Sur le plan narratif, le fleuve constitue à la fois l'intervalle entre l'action et le récit qu'en fait Tamb' Itam à Marlow, et l'intervalle entre les premiers tirs des pirates depuis le fleuve et la réaction des Bugis sur les berges. Le voyageur comme le récit se tiennent alors sur le fleuve comme ils se tiendraient sur un seuil. Cette métaphore du seuil n'est évidemment pas fortuite et nous amène à questionner le rapport entre le chronotope du fleuve et celui du seuil. Dans le chapitre I, j'ai développé l'idée d'un chronotope de l'escale à partir de celui du seuil, que Bakhtine définit comme l'espace-temps du passage, entre deux lieux, deux états, deux temps, deux chronotopes : le seuil est littéral chez Bakhtine, il désigne le seuil de la porte comme espace-temps narratif récurrent dans les romans de Dostoïevski notamment. C'est le chronotope de la crise, écrit Bakhtine.⁵⁴⁶

Le chronotope du fleuve semble ainsi parfois coïncider avec celui du seuil. Dans *Heart of Darkness*, dès le début du récit, Marlow et son auditoire se trouvent sur l'estuaire de la Tamise qui est le seuil du fleuve, avant l'océan ; c'est le crépuscule, le seuil de la nuit ; et Marlow se trouve au seuil de son récit. Les indices spatio-temporels semblent ainsi fusionner pour former un chronotope du seuil qui serait celui du récit de Marlow — indice qu'il faudrait peut-être l'entendre comme un récit de la crise.

⁵⁴⁵ « Telle fut la surprise, me racontait Tamb' Itam, qu'en dehors de ceux qui tombèrent morts ou blessés, aucun des Bugis ne fit un mouvement, pendant un temps appréciable, après la première décharge. » (LJ : 473)

⁵⁴⁶ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 389.

*Light came out of this river since — you say Knights ? Yes ; but it is like a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds. We live in the flicker — may it last as long as the old earth keeps rolling ! (HOD : 32)*⁵⁴⁷

Dans cette réplique de Marlow, la lumière est caractérisée par sa fugacité : « *a running blaze* », « *a flash of lightning* », « *the flicker* »⁵⁴⁸. L'homme n'a pour espace-temps que celui de la crise, un éclair. « *We live in the flicker* », dit Marlow, et cette « lueur fugitive » constitue également l'espace-temps du récit qu'il fait dans *Heart of Darkness*. Le chronotope du fleuve, de la Tamise au Congo, nous invite ainsi à considérer ce qui s'y passe comme des crises : crise du récit, crise du voyage, crise de l'Empire, crise éthique de l'homme occidental.⁵⁴⁹

L'espace de l'estuaire, seuil du fleuve, revient dans plusieurs romans : *Heart of Darkness*, on vient de le voir, mais aussi *Lord Jim* et *La Quarantaine*. C'est depuis l'estuaire de Batu Kring que Marlow aperçoit pour la première fois le Patusan où il a envoyé son protégé :

*The coast of Patusan is straight and sombre, and faces a misty ocean. [...] Swampy plains open out at the mouth of rivers, with a view of jagged blue peaks beyond the vast forests. In the offing a chain of islands, dark, crumbling shapes, stand out in the everlasting sunlit haze like the remnants of a wall breached by the sea. (LJ : 184)*⁵⁵⁰

C'est un espace où se confondent l'eau et la terre dans les « plaines marécageuses », toujours dans la brume d'un « *misty ocean* » où jouent à la fois la lumière (« *everlasting sunlit haze* ») et les ombres de la côte et des îles. Il n'y a aucune démarcation évidente entre terre et mer, toutes les limites sont brouillées (*misty, jagged, crumbling, haze, remnants, breached*), comme si l'estuaire était figé au moment du passage entre les deux éléments, qui figure aussi un passage entre deux chronotopes, celui de l'océan Indien où temps s'écoule pour Marlow au

⁵⁴⁷ « Une lumière a rayonné à partir de ce fleuve depuis – des chevaliers, dites-vous ? Oui ; mais elle ressemble à un incendie qui galope sur une plaine, à un éclair jaillissant d'entre les nuages. Nous vivons dans cette lueur fugitive, puisse-t-elle durer aussi longtemps que la vieille terre continuera de rouler ! » (HOD : 33)

⁵⁴⁸ Claude Maisonnat remarque, à partir d'une réflexion de Marlow dans *Lord Jim*, que le monde chez Conrad semble souvent être vu à travers un « *damaged kaleidoscope* », tourbillon de couleurs et de formes, d'ombre et de lumière. Voir MAISONNAT Claude, *Lord Jim, Joseph Conrad, op. cit.*, p. 9.

⁵⁴⁹ La critique hésite entre le terme de crise et celui d'énigme pour parler du récit dans *Heart of Darkness*. Voir par exemple FROSSARD Jean-Baptiste, « Au cœur des ténèbres. Conrad », *op. cit.* ; GUILLAUME Isabelle, « Les prophéties dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad », *Babel. Littératures plurielles*, n° 4, 1 mars 2000, p. 165-187.

⁵⁵⁰ « La côte du Patusan (je la vis près de deux ans plus tard) est droite et sombre, et borde un océan brumeux. [...] Des plaines marécageuses, ouvertes à l'embouchure des rivières, laissent entrevoir, par-delà les vastes forêts, des pics déchiquetés et bleuâtres. Au large, une chaîne d'îlots se dresse, sous l'éternelle brume lumineuse, leurs ombres noires et croulantes, comme les ruines d'un mur battu en brèche par la mer. » (LJ : 297)

rythme dicté par l'impérialisme britannique, et celui du Patusan, espace-temps du mythe, hors du monde et du temps.⁵⁵¹ L'espace-temps particulier de l'estuaire situe alors le regard porté par Marlow sur le Patusan dans un moment de crise, annonçant un changement.

Comme le rappelle Claude Cavallero⁵⁵², l'estuaire est un espace liminaire chez Le Clézio : espace de transition entre la terre, le fleuve et l'océan, mais aussi entre le rêve et la réalité. Le fleuve Yamuna semble effectivement relever d'un chronotope différent lorsque Giribala se plonge dans ses eaux :

Alors il lui a semblé qu'elle entrait dans un autre monde, et la petite fille qui riait et s'agitait contre elle était l'entrée de ce monde, le monde du fleuve où tout était paisible, où il n'y avait plus ni guerre ni sang, ni haine ni peur [...]. (LQ : 198)

L'espace-temps du fleuve est assimilé à l'espace-temps du rêve ; ainsi, lorsque l'*Ishkander Shaw* arrive en vue de l'archipel mauricien : « Il y avait si longtemps qu'elles n'avaient pas vu la terre que ces îles leur paraissaient irréelles, inaccessibles comme l'embouchure d'un fleuve gigantesque. » (LQ : 402) Le camp de Bhowanipore, dans l'estuaire de l'Hughli, où les engagés attendent de partir pour Maurice, relève bien lui du chronotope du seuil : le temps y est comme suspendu, car si le départ vers Maurice n'a pas eu lieu, le retour sur l'engagement n'est plus possible, dès lors que Giribala et Ananta ont été « vendues » (LQ : 331).

« Quand partons-nous ? » demande la petite Ananta. [...] « Je ne sais pas. Tout à l'heure, demain, à l'aube peut-être. » Ananta montre la fumée qui sort en tourbillonnant des hautes cheminées des navires. « Regarde, est-ce qu'ils vont partir sans nous ? » Giribala garde la main d'Ananta bien serrée dans la sienne, jusqu'à lui faire mal, parce que c'est sa seule certitude, *tout le reste n'étant que le néant de ce canal et de ce fleuve, cette rive où les hommes et les femmes inconnus attendent indéfiniment de partir vers un pays qui n'existe pas.* (LQ : 186, c'est moi qui souligne)

Le temps (« indéfiniment »), l'espace (« néant », « pays qui n'existe pas »), l'identité (« inconnus »), tout est suspendu dans l'espace de l'estuaire.⁵⁵³ Il fait aussi office de seuil

⁵⁵¹ J'y reviens chapitre V.2.2.1, p. 306

⁵⁵² CAVALLERO Claude, *J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman, sous la direction de Francine Dugast, op. cit.*, p. 46-47.

⁵⁵³ Namrata Poddar remarque notamment dans *Ceux qu'on jette à la mer* de Carl de Souza que les espaces du navire et du port sont des espaces d'inertie et d'attente où le temps semble suspendu. PODDAR Namrata, « La Poétique du bateau dans la fiction mauricienne », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, vol. 2009/2, n° 276, 2009, p. 77- 91.

entre l'espace sacré du Gange et l'espace des Kala pani, les « eaux sombres » de l'océan Indien, tabou dans la mythologie hindoue car elles conduisent à une perte de l'identité, notamment de la caste, de la filiation et de la mémoire.⁵⁵⁴ Cette opposition entre les eaux bienfaites du fleuve et les eaux malfaisantes de l'océan peut être rattachée à la fois à la mythologie hindoue et à l'opposition entre eau douce et eau salée qui parcourt le paradigme de la traite.⁵⁵⁵ Il est donc assez étonnant de voir que cette opposition est aussi structurante dans *Lord Jim* : Dobrinsky relève en effet que la rivière de Patusan constitue le seuil d'une métamorphose pour Jim qui, s'enfuyant de la prison où l'a jeté le rajah Tunku Allang, répète le « saut » fatidique qui l'a plongé dans le malheur. Il doit ensuite s'extraire des berges boueuses du fleuve, « [reproduisant] une étape de l'évolution des espèces en gravissant l'échelon qui mène de l'humble forme de la vie aquatique au stade évolué des créatures de la terre ferme ». ⁵⁵⁶ À l'inverse du premier saut qui avait eu lieu dans l'océan et qui avait déchu Jim de son honneur, un peu à l'image des Kala pani, le deuxième saut, au-dessus du fleuve cette fois, vient comme réparer la faute du premier par l'énorme effort qu'il demande au jeune homme, et que Dobrinsky décrit comme « un accouchement physique et affectif d'où naît le nouvel avatar de Jim en homme courageux »⁵⁵⁷.

Le chronotope du fleuve permet ainsi de structurer les voyages et d'articuler entre eux les espaces réels et symboliques et les étapes de vie des personnages. Il permet aussi de relier les textes entre eux et d'esquisser un cadre d'interprétation indianocéanique qui par exemple offre la possibilité de lire le fleuve comme l'espace-temps d'une métamorphose autant pour Jim que pour Ananta. Il semble donc intéressant d'interroger une certaine mémoire du fleuve à travers sa récurrence, des épopées indiennes et récits d'exploration jusqu'à la période correspondant aux œuvres de mon corpus.

1.3 Mémoire littéraire du fleuve

Le fleuve Congo, on l'a vu, est une entrée littéraire majeure dans l'Afrique ; le paradigme conradien informe — même s'il est parfois bien sûr parodié ou récusé — toute une littérature du continent africain. À cet égard, le fleuve relie, tisse, fait texte : il fonctionne comme lien à

⁵⁵⁴ CARTER Marina et TORABULLY Khal, *Coolitude: an Anthology of the Indian labour Diaspora*, Londres, Anthem, coll. « Anthem South Asian studies », 2002., p. 164.

⁵⁵⁵ Yvan Exposito a montré que dans les récits de l'océan Indien et du Pacifique, l'eau douce bienfaites des sources ou des rivières s'oppose à l'eau salée très souvent perçue comme malfaisante, comme si le paradigme de la Traite (et donc de l'océan des navires négriers) « l'emportait sur tous les autres » (citant Valérie Magdelaine). EXPOSITO Yvan, « *Pina* de Titaua Peu », communication orale, Université de Polynésie Française, 2018.

⁵⁵⁶ DOBRINSKY Joseph, « Notre semblable », *op. cit.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

la fois au niveau métatextuel et au niveau diégétique, reliant les histoires et les paroles entre elles. Alors que Meg Samuelson postule une « pensée du littoral » dans les littératures côtières de l’océan Indien⁵⁵⁸ (reprenant l’idée des « sociétés littorales » de Michael Pearson⁵⁵⁹ liées par un même océan et un même mode de vie marqué par la côte), peut-être faut-il examiner le pendant fluvial de cette pensée : imaginer le fleuve comme lien, entre ses rives, entre les temps, entre terre et mer, et entre les textes.

1.3.1 La remontée du fleuve chez Conrad et Le Clézio

La remontée du fleuve est un *topos* des récits d’exploration depuis ce que Mary-Louise Pratt identifie comme « l’âge des explorations intérieures », par opposition aux explorations maritimes.⁵⁶⁰ Ce *topos* littéraire inscrit les romans de Conrad dans une tradition occidentale, coloniale, à la fois scientifique et littéraire : la remontée du fleuve, à titre d’exploration scientifique ou en vue de l’établissement d’un comptoir, repose sur un même paradigme, que Pratt appelle « la conscience planétaire européenne »⁵⁶¹. L’expédition, scientifique ou coloniale, se donne un but de classification des ressources découvertes qui présuppose une intelligibilité de l’ailleurs. C’est donc un héritage idéologique et épistémologique, impérialiste et capitaliste, que porte le fleuve remonté. La représentation du fleuve est aussi marquée par un héritage littéraire. La lutte contre le courant, par exemple renvoie la remontée du fleuve à la topique gréco-latine de la potamomachie ou « combat contre le fleuve », scène caractéristique de l’épopée. Pratt souligne aussi la récurrence de la remontée du fleuve dans les récits d’exploration à partir du 18^e siècle, puisque le fleuve, on l’a vu, trace un chemin sans pareil à travers le continent et ses jungles impénétrables (pour l’Amazone par exemple). *Heart of Darkness* fait ainsi référence à *Through the Dark Continent* de Stanley ; aujourd’hui, aucun écrivain ne semble pouvoir mentionner le fleuve Congo sans prendre en compte l’intertextualité conradienne.⁵⁶²

Cet héritage est déjà mis au jour, dénoncé, déconstruit ou détourné dans *Heart of Darkness*, *An Outcast of the Islands* et *Lord Jim*. Nous l’avons dit, le récit de remontée du fleuve ne peut faire fi de ses hypotextes, les récits d’exploration. Il s’agit là de ce que j’appelle des récits de

⁵⁵⁸ SAMUELSON Meg, « Coastal Form: Amphibian Positions, Wider Worlds, and Planetary Horizons on the African Indian Ocean Littoral », *Comparative Literature*, vol. 69, n° 1, mars 2017, p. 16- 24.

⁵⁵⁹ PEARSON Michael N., « Littoral Society: The Concept and the Problems », *Journal of World History*, vol. 17, n° 4, 2006, p. 353- 373.

⁵⁶⁰ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 9.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 9, c’est moi qui traduis.

⁵⁶² La dimension de *Ur-text* de *Heart of Darkness* pour dire le fleuve Congo a fait l’objet de la journée d’étude « Écrire le fleuve Congo après Conrad » qui a eu lieu le 9 juin 2018 au Musée du Quai Branly, Paris, cf. *supra*.

conquête : l'exploration scientifique vise une conquête intellectuelle ; l'exploration missionnaire, une conquête religieuse⁵⁶³ ; l'exploration coloniale, une conquête commerciale. Ces conquêtes, je l'ai dit, présupposent une fonction fondatrice du récit de voyage, qui est aussi celle de l'épopée ; une « conscience planétaire européenne » ; une intelligibilité de l'autre et de l'ailleurs ; une parfaite adéquation entre le monde et l'esprit humain ; socle épistémologique qui se traduit narrativement sous la forme d'un holisme épique⁵⁶⁴. Or, de même que les romans de Conrad viennent après ces récits d'exploration, les remontées du fleuve effectuées par ses personnages viennent aussi après un premier voyage. Les embarcations de Jim, Marlow et Willems succèdent sur les rivières à celles de Stein, Kurtz et Lingard : ce sont ces personnages secondaires qui sont les premiers explorateurs de l'intérieur du Congo, du Patusan et de Sambir, et ils en sont les conquérants. Les comptoirs sont les leurs ; les protagonistes principaux ne font que leur emboîter le pas. Or, si leur voyage répète le geste conquérant, il en découvre aussi la superficialité, la vacuité. Les récits que j'étudie s'inscrivent, de manière moderne ou postmoderne, dans une postérité de cet héritage épique qui est le leur.

Tout se passe en effet comme si l'Empire, en tant qu'espace conquis et pacifié, n'était qu'une illusion, construite par les présupposés sur lesquels repose la conquête : la seconde remontée du fleuve, celle des héros de nos romans, au lieu de confirmer la prise de possession, la fait vaciller en découvrant justement sa qualité illusoire. Les fleuves menant au Patusan et à Sambir sont d'ailleurs perpétuellement nimbés de brume, comme si les pays auxquels ils mènent étaient impossibles à voir, à appréhender. J'analyse dans le chapitre suivant la question de la brume et de l'illusion ; pour l'instant, disons déjà que la brume masque la destination du voyage, supposée être un espace conquis. Quelque chose dans la destination du voyage est remis en question par cette brume : l'existence du comptoir, de l'espace soi-disant conquis — et donc le succès de cette conquête supposée — ne sont plus évidents. Traverser la brume ressemble à entrer dans un rêve : la brume signalerait, alors, la dimension illusoire du comptoir, le rêve colonial que demeure le fait de conquérir un lieu.⁵⁶⁵ Le Patusan en est le plus flagrant exemple, puisque c'est cette même brume flottant sur le fleuve qui va empêcher Jim de voir que les pirates de Brown débarquent du fleuve, et ainsi provoquer la mort de Dain

⁵⁶³ Le thème religieux étant presque absent des textes du corpus, je ne creuserai pas ici l'hypotexte du récit missionnaire dans lequel le fleuve est également un chemin tracé vers l'ailleurs et l'autre, mais aussi vers les ténèbres. Voir par exemple le film *The Mission* (Roland Joffé, 1986).

⁵⁶⁴ Voir MOUTON Marguerite, « Redéfinir le holisme épique », *op. cit.*

⁵⁶⁵ Je reviens sur cette fonction métatextuelle de la brume dans le chapitre suivant.

Waris et mener « Lord Jim » à sa perte. La brume empêche les desseins de Jim de se réaliser : sa quête d'un havre de paix au sein de l'espace conquis de la colonie ne peut aboutir précisément parce que la conquête est une illusion et que l'espace soi-disant conquis est en fait impossible à appréhender en tant que tel.

Les deux autres remontées du fleuve chez Conrad sont également les répétitions d'un premier voyage, qui semblent défaire ce que celui-ci avait construit. Dans *An Outcast of the Islands*, Willems tente d'outrepasser Lingard pour s'approprier le comptoir et, ce faisant, amène les Arabes sur la rivière et met en péril les positions d'Almayer et de Lingard et l'existence même du comptoir. Dans *Heart of Darkness*, ce qui devait être un voyage de découverte pour Marlow se mue en cortège funèbre, puisque Kurtz, soupçonné d'avoir provoqué le déclin du comptoir, en sus d'actes innommables, mourra à bord de son vapeur. L'avant-poste, dans l'intérieur des terres, qui fait affluer l'ivoire jusqu'aux côtes, n'est qu'un mirage : ce que Marlow découvre tout au long de sa remontée du fleuve, depuis le village où meurent par dizaines les Africains employés pour construire le chemin de fer⁵⁶⁶ jusqu'à l'avant-poste de Kurtz, c'est quelque chose qui tient de l'horreur, selon les mots de Kurtz (HOD : 300-301), quelque chose qui n'a rien de « conquis », de maîtrisé ni de pacifié — et que Marlow soupçonne de tenir de la nature humaine. J'en conclus que la remontée du fleuve ne réitère pas la conquête chez Conrad ; elle la déconstruit en découvrant les illusions et l'horreur sur lesquelles elle repose.⁵⁶⁷ Le non-dit qu'est cette horreur, non-dit autour duquel se bâtit tout le récit de *Heart of Darkness*, est à la fois une nécessité discursive pour raconter la conquête et un pilier de sable sur lequel repose ce récit et qui le mine de l'intérieur. *Heart of Darkness* repose sur ce paradoxe : on ne peut pas dire l'horreur sur laquelle repose la conquête, mais du coup on ne peut pas dire la conquête sans ce non-dit, et donc le récit de conquête se fait et se défait dans un même mouvement. L'horreur apparaît alors comme un envers de la conquête, pour reprendre le titre de cette partie.

Dans *Voyage à Rodrigues*, le narrateur remonte le lit de la rivière Roseaux jusqu'au comble du Commandeur, arpentant la vallée à la recherche du trésor du Corsaire inconnu. L'hypotexte du récit d'exploration est là aussi présent : la remontée du fleuve sert une exploration à la recherche du « cœur » du pays, de quelque chose de secret, de caché — ici

⁵⁶⁶ Le chemin de fer constitue une ligne que j'aurais pu analyser conjointement à celles du fleuve et de la route, mais elle n'apparaît que très brièvement dans le corpus, et seulement en construction (dans *Life and Times of Michael K*).

⁵⁶⁷ Voir par exemple PACCAUD-HUGUET Josiane, « Conrad et Simon : une question de poét(h)ique », *Cahiers Claude Simon*, n° 1, 30 juin 2005, p. 37 - 45.

métaphorisé par le trésor. *A priori*, la recherche de richesses dans l'intérieur du pays s'inscrit aussi dans une dialectique coloniale et dans une idéologie capitaliste.⁵⁶⁸ Mais il ne s'agit pas ici de fonder un comptoir pour piller les richesses de l'île : le trésor, en partie métaphorique, n'est surtout qu'un prétexte pour « revivre dans le corps de [son] grand-père » (VAR : 124) : « Ce que je suis venu chercher à Rodrigues m'apparaît maintenant clairement. Et m'apparaît aussi clairement l'échec de cette enquête. J'ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps, dans un autre monde » (HOD : 122). D'ailleurs, la rivière Roseaux est à sec : le lit du fleuve est vide, comme si le *topos* littéraire était, lui aussi, vidé de son sens.

Pour finir, si le fleuve remonté fait le lien avec un héritage littéraire, repris et déconstruit, il le fait aussi, sur le plan métadiégétique, entre les différents récits emboîtés :

Ce qui fait fleuve, chez Conrad, c'est d'abord un emboîtement, lui-même dédoublé à l'infini. Au reste, en anglais, le lit du fleuve se dit *bed*, à l'image des montages narratifs savamment imbriqués (*embedded*) qui deviendront la marque de fabrique du romancier moderniste avant l'heure. Au début du *Cœur*, un premier fleuve, la Tamise, « ouverte vers la mer comme au commencement d'un chemin d'eau sans fin » (83). Dans ses eaux plongées dans la pénombre du soir qui tombe et du soleil qui meurt, se reflète un deuxième fleuve, en abyme donc, la Tamise avant la Tamise, remontant à des temps très anciens, lors de la première arrivée des Romains. Au milieu du *Cœur* — « Au milieu coule une rivière » —, un troisième fleuve, en miroir des deux précédents. Le Congo, depuis la Tamise, et vice versa. Deux fleuves, une même *Darkness*. Ancienne, pour le fleuve britannique, mais son assombrissement à la fin du récit (« et le tranquille chemin d'eau qui mène aux derniers confins de la terre coulait sombre sous un ciel couvert » 202), à rebours du jour naissant, laisse la porte ouverte au retour, sur le sol britannique, de la barbarie de futurs envahisseurs. Présente et immémoriale, archaïque et sans âge, dans le cas du fleuve africain (jamais nommé comme tel), par où transite la sauvagerie coloniale dont il est le témoin, et pour laquelle il tient lieu de sauf-conduit, lui servant, à son corps défendant, d'opportun « laissez-faire, laissez-passer ».⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Voir VAUTERIN Thomas, « L'Île et le trésor, piraterie et légitimité », dans Mustapha TRABELSI (dir.), *L'Insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 105- 116.

⁵⁶⁹ POREE Marc, « La fabrique d'un fleuve », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 11, 2018.

Le jeu sur le lit (*bed*) du fleuve comme lieu où se rejoignent les récits emboîtés (*embedded*) fait de lui un lien entre ces différents récits et leurs conditions de production : le lit de la Tamise accueille le récit des aventures d'un Marlow plus jeune sur un autre fleuve et, à travers son prisme narratif, la voix de Kurtz. Le lit sec de la rivière Roseaux, dans *Voyage à Rodrigues*, contient aussi une mémoire : la vallée devient une ruine pour le narrateur qui s'y fera archéologue, cherchant à y lire les inscriptions schématisées sur les papiers de son grand-père, à y déchiffrer un langage.

La vallée tout entière est un langage. Ce sont les mots rêvés de mon grand-père, les signes jetés çà et là, par le Corsaire inconnu, points de repère mouvants comme des mirages, lignes fugitives qui se croisent et se répondent comme les fils d'une trame [...]. (VAR : 118)

Asséché, le fleuve invite non plus à voyager vers un ailleurs à conquérir mais, au contraire, à s'immobiliser pour plonger dans le texte du paysage.

Chez Conrad comme chez Le Clézio, la remontée du fleuve est donc l'objet d'une double répétition : d'une part, reprise du *topos* du récit d'exploration ; d'autre part, répétition, au sein même de la diégèse, d'un premier voyage vers les hauts de la rivière. Cette double répétition est le lieu d'une mise à distance critique : sur le plan diégétique, Jim ne confirme pas l'établissement du comptoir de Stein, il le met plutôt en péril ; le Narrateur ne confirme pas les découvertes de son grand-père, attestant plutôt que le trésor est une chimère. Le parcours vers le haut du fleuve amène donc non pas à une conquête mais à un deuil. Peut-être faut-il transposer ce deuil sur le plan métadiégétique, et dire que le *topos* de la remontée du fleuve n'est convoqué que pour être mieux abandonné. Dans le chapitre IV, je réfléchirai aux implications épistémologiques de cet arrière-pays vidé de sa substance auxquels mènent *in fine* les voyages de Jim et du Narrateur. Mais avant cela, il me faut d'abord me pencher sur le voyage d'Ananta et Giribala, non plus en remontant le fleuve, mais en le descendant.

1.3.2 La descente de la Yamuna

Le voyage en mer de Léon, Jacques et Suzanne, dans *La Quarantaine*, se fait dans le sens de la conquête, c'est-à-dire depuis l'Europe vers les colonies, reproduisant les voyages d'exploration et les voyages coloniaux. Cependant, cette dimension conquérante du voyage est déjà remise en cause par l'exil premier qui a eu lieu : Léon et Jacques sont nés à Maurice, Suzanne à la Réunion. Les parents des deux frères ont été expulsés de l'île par leur oncle et ont dû fuir vers la France, d'où l'on voit que le rapport entre les lieux traditionnels du récit de

voyage est inversé, puisque c'est la colonie qui est le pays natal et l'Europe qui est l'Ailleurs au bout du voyage. Or, cette remise en cause de la dialectique des lieux dans le récit de voyage est renforcée dès lors que le voyage est partagé, à partir de l'île Plate, avec celui des immigrants indiens. Leur voyage à eux n'est pas un voyage de conquête, mais d'exil : c'est la guerre civile qui contraint Giribala à fuir son pays, puis à accepter un contrat d'engagée qui l'emmène loin de tout ce qu'elle connaît, au-delà de l'océan, jusqu'à l'île Maurice. Le sens du voyage sur le fleuve est alors inversé : contrairement aux explorateurs et aux conquérants qui remontaient le fleuve, Giribala et Ananta descendent la rivière Yamuna jusqu'à la mer.

1.3.2.1 Exil et catastrophe

En inversant le sens du voyage le long d'un espace linéaire comme celui du fleuve, on inverse supposément sa logique. Alors que la remontée du fleuve amène vers l'exploration de terres inconnues dans un but de découverte, d'appropriation et de commercialisation des ressources trouvées, la descente du fleuve emmène loin des terres connues, vers l'océan. La destination du voyage est aquatique et lui confère bien cette dimension d'exil : Giribala et Ananta, descendant la Yamuna, savent bien d'où elles partent mais pas où elles vont.

« Où vas-tu maintenant ?

-Je ne sais pas, a dit Giribala.

-Nous allons à Viranasi, a dit Lil.

-Moi je vais le plus loin que ce fleuve peut aller », a dit Giribala.

Lil s'est mise à rire.

« Alors tu vas jusqu'à la mer. C'est ça le plus loin que va le fleuve. » (LQ : 201)

La descente du fleuve se fait ainsi une fuite sans destination. Le voyage vise non pas à s'approcher d'un point mais à s'éloigner de quelque chose — le plus souvent, d'une catastrophe. Le voyage de Giribala et Ananta est ainsi une double fuite, géographique et temporelle. Il s'agit d'abord de s'éloigner de Cawnpore et de sa région où fait rage la guerre civile liée à la révolte des Cipayes. Mais pour Ananta, la fuite est aussi celle d'un événement, la catastrophe : petite fille européenne que Giribala a trouvée couchée sur le cadavre de sa nourrice à Cawnpore, il est probable que ses parents ont été tués dans le massacre qui a eu lieu au bord de la Yamuna, alors que les Européens assiégés à Cawnpore devaient être évacués vers Allahabad et que les choses ont tourné au drame.⁵⁷⁰ La descente du fleuve

⁵⁷⁰ FREMONT-BARNES Gregory, *The Indian Mutiny, 1857-58*, Oxford ; New York, Osprey, coll. « Essential histories », 2007., p. 49.

devient ainsi une métaphore de l'écoulement du temps depuis un point d'origine qui est aussi une catastrophe. Cette catastrophe qui est à l'origine de l'histoire d'Ananta est aussi à l'origine de l'histoire d'Amalia, la défunte mère de Léon : « Eurasienne », portant un nom anglais mais probablement d'origine métissée, elle vivait avec son père au bord de l'Hughli au moment de la révolte des Cipayes. Le frère du major William l'avait trouvée « pendant la guerre des Sepoys, errant dans la forêt autour d'Allahabad », et l'avait recueillie. La mère de Léon et celle de Surya ont donc été toutes les deux rendues orphelines par la guerre civile, et toutes les deux coupées de leurs origines déjà mêlées, emmenées loin de leur pays d'origine, à l'île Maurice, puis à Paris pour Amalia où elle tombe malade et décède. La descente du fleuve semble alors amener les personnages à une autre catastrophe, la traversée des « eaux sombres » de l'océan, les *Kala pani*. Le fleuve, en amenant au bout de sa route à la mer, rajoute une dimension à la fois sociale et mythique à l'exil géographique, comme si l'appartenance symbolique au pays de ses ancêtres était perdue pour quiconque franchit l'océan.

Il est intéressant de constater que, dans *La Quarantaine*, cet exil dont la dimension est spécifique à la culture hindoue est redoublé et transposé dans la culture européenne de la famille Archambau : lorsqu'Amalia, Antoine et leurs deux fils Jacques et Léon sont expulsés du domaine d'Anna par le frère d'Antoine et forcés de quitter l'île Maurice, ils perdent à la fois leur appartenance sociale au cercle de la Synarchie (qui se rapproche d'ailleurs d'une caste indienne) et leur appartenance symbolique au pays mauricien, perte redoublée par la mort de leur mère peu après leur arrivée en France. La catastrophe de la coupure des origines, géographique et généalogique, est répétée, et Léon et Jacques grandiront eux aussi en exil. Il s'agit bien alors pour le fils d'Amalia comme la fille d'Ananta de conjurer l'exil, le manque qu'ils ont pour héritage. Il leur faut reconstruire l'île Plate non plus comme lieu d'exil, quarantaine ou lieu de transit, mais comme *lien*,⁵⁷¹ lieu de mémoire. Si la Yamuna emmène loin des origines, si elle se jette dans les *Kala pani* de l'océan, son eau alimente cet océan qui relie les continents et les îles, l'Inde, Maurice, Plate, Aden. Le récit de la descente du fleuve peut alors être ce qui fait le lien entre les histoires.

⁵⁷¹ MARIMOUTOU Carpanin, « Le Lieu et le lien : à propos de la littérature réunionnaise », *Hermès*, vol. 2002/1, n° 32- 33, 2002, p. 131- 139.

1.3.2.2 Récit de l'origine, filiation et créolisation

Le fleuve devient dans *La Quarantaine* une représentation du lien, à la fois entre les lieux et entre les textes. La symbolique de la rivière Yamuna est omniprésente sur l'île Plate, à travers les yeux de Suryavati. Elle permet d'inscrire le couple de Surya et Léon dans une généalogie qui les rattache aux migrants indiens :

Nés à nouveau, dans l'eau courante du lagon, sans passé et sans avenir.

La mort n'était rien. Juste le souffle de la déesse froide qui passe sur l'île. À un moment, Surya a dit : « C'est comme la rivière où ma mère est née. » (LQ : 326)

Ananta, la mère de Surya, est née à nouveau dans la Yamuna, lorsque sa mère adoptive Giribala l'a plongée dans la rivière après l'avoir recueillie, et que le fleuve lui a inspiré son nom (LQ : 198 ; 322) ; ce baptême est répété par Léon et Surya qui « naissent à nouveau » dans l'eau du lagon de Plate qui est « courante » comme une rivière. C'est aussi à la Yamuna que retournent les morts :

Surya avait une voix étrange, rauque et basse. Elle a dit : « Ma mère s'en va à la Yamuna. » Comme je la regardais sans comprendre : « Chez nous, on ne dit pas mourir. On dit qu'on va à Vindavan, le pays de la rivière Yamuna. » (LQ : 317)

L'espace sacré de la rivière fait le lien entre les deux lieux de Plate et de l'Inde, mais aussi entre les croyances rattachées à ces lieux. Dans la « légende indienne », dit Bénédicte Mauguière, « le fleuve assure le lien entre le Ciel et la Terre, le passage d'une rive à l'autre, le transit entre la vie et la mort ».⁵⁷² L'exil peut alors être conjuré : la Yamuna, dont « l'eau boueuse » peut suggérer une sorte de « terre » natale, coule symboliquement jusqu'à l'île Plate ; ceux qui meurent sur l'île reviennent au pays originel du fleuve. La Yamuna est à la fois l'origine et la destination du voyage qu'a été la vie entière d'Ananta.

La Yamuna fait aussi lien entre les différentes histoires des personnages de *La Quarantaine* et les différents récits qu'intègre le roman. On l'a dit, le récit-cadre (comprenant les parties « *Le voyageur sans fin* », « *L'empoisonneur* » et « *Anna* ») reprend les codes et le sens du voyage colonisateur, mais en y intégrant un exil originel qui fait du voyage de conquête un voyage de reconquête dont le but est non plus de prendre possession mais de réparer une dépossession. La partie « *La Quarantaine* », dont la narration intradiégétique est attribuée à Léon « le Disparu », entérine cette dépossession en emprisonnant les voyageurs dans le chronotope de

⁵⁷² MAUGUIÈRE Bénédicte, « Mythe et épopée de la descente du Gange. La Quarantaine », *op. cit.*

l'escale⁵⁷³, comme si la terre natale à reconquérir n'était plus qu'un mirage, une ligne de « montagnes merveilleuses perdues dans les nuages » (LQ : 484), impossible à atteindre. Les voyageurs européens partagent alors le sort et la terre des migrants indiens, dont « *La Yamuna* » (LQ : 184) vient dire l'histoire. Ce dernier récit se présente au sein de la partie comme un récit inséré, différencié par une grande marge à gauche du texte. On y retrouve le narrateur du récit-cadre imaginant, pour combler les vides de sa propre histoire, les autres récits de voyage dont elle est faite : celui de ses ancêtres et celui des ancêtres de Surya : « C'est comme si j'avais vécu cela, comme si je l'avais rêvé hier » (LQ : 184). Le récit revendique sa fictionnalité comme manière de combler les vides de l'histoire, démarche qui n'est pas étrangère à celle de l'œuvre mauricienne de Le Clézio.

Je pense à Ananta comme à quelqu'un que j'aurais connu, une aïeule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi. Je ne sais d'elle que ce nom, et qu'elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys en 1857. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu. (LQ : 329)

« *La Yamuna* » vient mettre en dialogue l'histoire de Léon et celle de Surya, l'histoire d'Ananta et celle d'Amalia. Bénédicte Mauguière observe que *La Quarantaine* est structuré comme un mandala, comme pour proposer une sorte de somme de tous les lieux et de tous les récits :

La Quarantaine est un livre structuré comme un mandala — à savoir la quadrature d'un cercle — puisqu'il est construit en quatre parties et que la narration est cyclique, comme l'indique le dernier chapitre intitulé « Anna ». Léon [...] a choisi sa renaissance dans une chaîne d'existences, une sorte de fusion alchimique qui lie la généalogie de Surya avec la sienne tout comme la Yamunâ et le Gange mêlent leurs eaux et se jettent dans l'océan pour aller jusqu'à Mirish Desh. On retrouve ici le principe de l'interdépendance de toutes choses et le motif du mandala multidimensionnel qui représente la somme des expériences humaines.⁵⁷⁴

La structure en mandala du roman relie ainsi les histoires et les lieux, les généalogies qui se mêlent comme les eaux du Gange et de la Yamuna. Le récit de voyage principal, celui du

⁵⁷³ Voir chapitre I.

⁵⁷⁴ MAUGUIÈRE Bénédicte, « Mythe et épopée de la descente du Gange. *La Quarantaine* », *op. cit.*

retour à Maurice, est ainsi remis en perspective : avec le voyage de Léon, de Jacques et de Suzanne est ainsi mis en dialogue un autre voyage, celui-là ni de conquête ni de reconquête. C'est ce voyage-là, pourtant voyage d'exil, qui permet au narrateur de s'inscrire dans une filiation, dans une généalogie, et dans le lieu de l'île Plate — c'est ce voyage-là qui permet de réparer la dépossession. La descente de la Yamuna, du fleuve vers la mer, donne une origine aux voyageurs, une terre natale ; à Léon, elle offre un pays rêvé :

Comme elle avait demandé pour Londres, je lui ai dit : « Tu m'emmèneras avec toi jusqu'à la Yamuna ? » Elle a mis ses mains chaudes sur mon visage. Peut-être qu'elle voulait me dire que tout cela n'était que des mots, des contes sans vérité. (LQ : 327)

Léon demande-t-il à Surya de l'emmener avec elle jusqu'en Inde, ou jusqu'au pays des morts, ou jusqu'à cet endroit où elle serait chez elle ? La Yamuna, lieu originel, est tout cela à la fois — et en même temps, pour les deux jeunes gens qui ne l'ont jamais vue, « que des mots, des contes sans vérités ». L'origine est une fiction, mais cette fiction donne un sens au voyage, le sens du courant du fleuve, de la Yamuna vers l'océan, vers Maurice. « C'est la prise en compte de la mythologie hindoue qui permet la reconstruction symbolique de l'origine », dit encore Bénédicte Mauguière.⁵⁷⁵ L'île Plate, au bout de la descente du fleuve, est le lieu qui à la fois achève « l'abandon de la culture d'origine, de l'autochtonie et du discours identitaire »⁵⁷⁶ et à la fois permet une reconstruction des origines, ou plutôt une créolisation des origines⁵⁷⁷ qui passe par la prise de conscience d'une mémoire fragmentée, d'une filiation mêlée, et qui amène à devenir autre : « Je n'étais plus le même. J'étais un autre, j'étais elle et avant elle, j'étais Giribala qui fuyait le long du fleuve » (LQ : 322). L'amour de Surya et Léon agit bien comme une « sorte de fusion alchimique », entre leurs corps mais aussi entre leurs mémoires. Le passage sur l'île Plate répète la catharsis de la descente du fleuve en dépouillant Léon de son identité d'Archambau via un « processus radical de créolisation »⁵⁷⁸ et le fait devenir autre, advenir dans une identité mêlée, créolisée.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.* En cela, ce voyage qui est vers le sud est bien un voyage vers une mort à sa patrie ; comme dans les mythes hindous où le sud est le lieu de la mort.

⁵⁷⁷ MARIMOUTOU Carpanin, « Le lieu et le lien : à propos de la littérature réunionnaise », *op. cit.*

⁵⁷⁸ Carpanin Marimoutou, cité par MAUGUIÈRE Bénédicte, « Mythe et épopée de la descente du Gange. La Quarantaine », *op. cit.*

1.3.2.3 Récit de voyage, récit de fondation et paradigme de la Traite

Si la descente du fleuve est bien un voyage d'exil, on voit que cet exil peut être conjuré sur l'île Plate, grâce au récit d'une créolisation des origines. D'autre part, en s'inscrivant dans le contexte de la mythologie indienne, *La Quarantaine* s'inscrit aussi dans la lignée de textes épiques racontant la descente du Gange, comme la première partie du *Ramayana* qui suit la jeunesse du roi Râma.⁵⁷⁹ Récit de voyage, épopée et exil sont ainsi intimement liés : tout récit de fondation épique, comme l'*Enéide* en occident, passe par un exil premier et un long voyage au terme duquel un pays, une nation peuvent être fondés. Or les îles des Mascareignes (La Réunion, Maurice et Rodrigues) étaient inhabitées avant la colonisation : Carpanin Marimoutou remarque à ce sujet qu'il n'existe aucun récit de fondation dans la littérature réunionnaise.⁵⁸⁰ Le roman de *La Quarantaine* cherche-t-il à s'inscrire dans ce vide et, en proposant une fiction des origines mêlées, à écrire un récit de fondation créole ?

Peut-on parler de fondation sur l'île Plate ? La Quarantaine et le camp de Palissades ne sont *a priori* que des lieux de transit, pas des pays. Mais les cultures, les jardins autour de la ville des coolies métaphorisent un enracinement, un rapport au sol proche de l'habitat et qui leur permet de vivre et de se nourrir. À l'inverse, les voyageurs européens sont coupés du sol : comme le remarque Rachel Bouvet, le botaniste semble incapable d'utiliser sa connaissance des plantes ni pour soigner, ni pour nourrir.⁵⁸¹ Abrisés dans des bâtisses insalubres, piégés dans une attente perpétuelle du départ, ils ne fondent rien sur l'île ; Véran seul entretient l'illusion de la conquête, recouvrant le paysage de frontières imaginaires comme pour mieux se l'accaparer, à l'image de la « flamme rouge de l'empire britannique » qui flotte en haut du mât de Gabriel (LQ : 430). Le narrateur imagine l'île, à l'arrivée de Giribala et Ananta, comme un espace pacifié, à partir de la carte de Corby qui se trouve reproduite au début du roman — avant de se demander :

Mais peut-être que rien de tout cela n'a vraiment existé ? Peut-être que cela n'aura été qu'un dessin sur les papiers d'un certain Corby, géographe du gouvernement, pour chasser l'image terrible des hommes et des femmes abandonnés sur l'île un an auparavant ? (LQ : 430)

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ MARIMOUTOU Carpanin, « La Réunion, alchimie des cultures », *op. cit.*

⁵⁸¹ BOUVET Rachel, « Le botaniste et la guérisseuse : figures de l'imaginaire végétal dans La Quarantaine de Le Clézio », *Recherches sémiotiques*, vol. 30, n° 1-2- 3, 2014, p. 179- 188.

La carte, exercice de pacification de l'espace, tente de « chasser » quelque chose, une terreur qui est pourtant inscrite dans le paysage⁵⁸² :

Quand Giribala a-t-elle compris ce qui s'était passé ? [...] Avec Ananta, Giribala parcourait le rivage, traversait les broussailles par les sentiers. Il y avait des traces de bûchers partout, le long des plages, jusqu'au nord de l'île, et dans les anciennes plantations on marchait sur des bouts d'os. (LQ : 431)

L'île Plate est marquée par une catastrophe première, l'abandon des immigrants de l'*Hydaree* en 1856 (soit un avant la carte de Corby, datée de 1857, année de la révolte des Cipayes et de l'arrivée de Giribala à Plate), presque tous morts du choléra sur l'île, attendant un sauvetage qui ne viendra que bien trop tard. Comment dire de ce paysage qu'il est un *locus amoenus* propre à la fondation d'un nouveau pays ?

De plus, les coolies indiens sont destinés à partir, ils sont « engagés » et non, à l'instar d'Énée, maîtres de leur destin. Sur l'hypotexte des récits de fondation, occidentaux ou orientaux, l'emporte alors le paradigme de la traite, pour reprendre les mots de Valérie Magdelaine à propos des romans francophones mauriciens et réunionnais contemporains :

Le paradigme de la traite l'emporte sur les autres référents convoqués parmi lesquels on retrouve l'odyssée, les Enfers, le vaisseau fantôme, ou surtout, les kala pani, les « eaux noires » maudites de l'hindouisme.⁵⁸³

L'isotopie du navire, que Gilroy a largement explorée dans *Black Atlantic* (1993), le voyage infernal à fond de cale, la promiscuité, la terreur d'une destination inconnue sont repris dans la deuxième partie de « *La Yamuna* », à partir du moment où Giribala et Ananta arrivent à l'estuaire du fleuve. Ce paradigme de la traite renvoie à une autre histoire, celle de l'esclavage dans les Amériques, à laquelle les littératures contemporaines de l'océan Indien ont systématiquement recours pour dire les diasporas indianocéaniques :

À travers cette production romanesque contemporaine, s'élabore donc une représentation intertextuelle des diverses diasporas qui ont fondé l'île. Or, paradoxalement, son hypotexte fondateur est absent dans la littérature de l'Océan Indien. [...] L'histoire des diasporas de l'océan Indien restructurée sur un hypotexte qui est celui de l'histoire de l'esclavage américain n'est-elle pas un

⁵⁸² Voir l'analyse que fait MARIMOUTOU Carpanin, « Le paysage réunionnais et les énigmes du rapport au lieu colonial et postcolonial », *op. cit.*

⁵⁸³ MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valerie, « Ethnicisation ou créolisation? », *op. cit.*

redoublement de ce silence qui pour Hubert Gerbeau caractérise le sort des esclaves noirs ?⁵⁸⁴

Le problème est ici que le récit fondateur qui est convoqué n'est pas celui d'une nation créole indianocéanique, qu'il ne dit pas la diaspora indienne. Valérie Magdelaine rajoute que l'hypotexte de la traite dans l'océan Atlantique est lui-même structuré sur les récits de la diaspora juive : c'est donc un double silence qui se trouve au cœur de ce qui pourrait être un récit de fondation dans *La Quarantaine*. En convoquant le paradigme de la traite et la fiction des origines, il devient un récit de l'impossible fondation.

On voit donc ici le paradoxe du choix narratif qu'est l'exploitation du paradigme de la traite : il se donne pour gage de construction d'une créolisation, alors même que le retour de la structuration et du discours de la diaspora revient à un retour aux patries imaginaires des origines.⁵⁸⁵

S'il y a créolisation des origines sur l'île Plate, *via* le récit de la Yamuna notamment, cela ne permet pas pour autant de faire du récit d'exil un récit de fondation. Peut-être faut-il admettre que le discours du récit de fondation, fondamentalement épique, ne peut pas fonctionner dans les îles créoles de l'océan Indien ?⁵⁸⁶ Malgré tout, en inversant le sens de parcours du fleuve par rapport aux récits d'exploration coloniaux, *La Quarantaine* donne à voir l'envers de ces récits, leur face cachée, ce sur quoi reposent non seulement les récits de conquête mais aussi les récits d'exil, et qu'ils ne disent pas — ou qu'ils ne savent pas dire.

2. La route

2.1 La route, la carte, l'écriture

Comme le fleuve, la route dessine une ligne dans les espaces vierges de la carte. La ligne de la route prolonge celle de la côte, rendant l'espace explorable : la route de K dans *Life and Times of Michael K* commence d'ailleurs à Sea Point où se trouve la résidence où il vit avec sa mère, et la première route qu'il emprunte pour quitter Sea Point se nomme Ocean Boulevard. La route se profile donc dans la lignée de la côte, comme si elle la prolongeait vers l'intérieur du pays. Elle fait ainsi reculer la première frontière, celle de la côte, vers

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ À la Réunion, le conte peut venir prendre la place du récit de fondation pour dire l'origine. Voir MARIMOUTOU Carpanin, « Le Lieu et le lien : à propos de la littérature réunionnaise », *op. cit.*

l'intérieur. Or, dans le cadre du récit de la route, genre né aux États-Unis, il faudrait envisager la frontière dans son sens américain, celui de frontière de peuplement⁵⁸⁷ : la frontière incarne un horizon, celui de territoires vierges et inexplorés. L'histoire de la colonisation des Boers en Afrique du sud — qui deviendront les Afrikaners — correspond à cette notion de frontière : la première frontière est celle de la côte, lors de l'arrivée des colons boers par la mer ; puis, lorsqu'ils sont chassés par les Anglais de la péninsule du Cap, ils prennent la route vers l'intérieur du pays, idéalisé comme une sorte de terre promise où ils pourront fonder une nouvelle société, et la frontière recule.

On voit comment, du paradigme américain de la Frontière⁵⁸⁸ lors de la conquête de l'Ouest jusqu'à la colonisation sud-africaine, la route est profondément liée à l'écriture. Elle est une ligne sur la carte et le vecteur d'un imaginaire de la Frontière qui permet l'écriture à la fois du voyage et de l'intérieur du pays. Un ouvrage classique sur le récit de la route américain s'intitule d'ailleurs *La Grand' Route. Espace et écriture en Amérique* (Pierre-Yves Pétillon, 1979) : tout se passe comme si la route incarnait la ligne sinueuse de l'écriture, qui permet de faire entrer les espaces dans les textes. La route, enfin, se donne au niveau métatextuel comme un fil conducteur dans *Life and Times of Michael K* : entre les différentes étapes du voyage de K, de Sea Point à Stellenbosch, de Stellenbosch à Prince Albert puis aux montagnes du Karoo, et enfin de retour au Cap, la route *relie*. Le titre, très descriptif, du roman de Coetzee semble annoncer une succession de tableaux⁵⁸⁹, une vue globale qui ne tient que par ce lien de la route. Or, lorsqu'il présente les caractéristiques du chronotope de la route, Mikhaïl Bakhtine parle de sa représentation métaphorique du « chemin de vie »⁵⁹⁰ : il me semble alors plus que pertinent d'étudier le chronotope de la route comme la fusion de la *vie* et du *temps* de Michael K, sous la forme de son parcours spatial.

⁵⁸⁷ « Pour les Américains, la frontière est plus une frontière de peuplement qu'une frontière politique de type européen ». TURNER Frederick Jackson, *La Frontière dans l'histoire des États-Unis*, trad. Annie RAMBERT, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1963, p. 35, cité par BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 ; Université de Montréal, 2013, p. 290.

⁵⁸⁸ À partir de maintenant, j'écris Frontière avec une majuscule pour désigner le concept tel qu'il découle du paradigme américain de la conquête de l'Ouest.

⁵⁸⁹ La traduction française d'un autre texte de Coetzee, *Boyhood* (1997), est parue sous le titre à nouveau très descriptif *Scènes de la vie d'une jeune garçon* (alors qu'« Enfance » s'impose *a priori* comme une traduction plus évidente du titre anglais).

⁵⁹⁰ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 269.

2.2 Analyse du chronotope de la route dans *Life and Times of Michael K*

Dans sa thèse intitulée *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route* (2013), Jenny Brasebin commence par rappeler en quoi la route est un chronotope selon Bakhtine, avant de démontrer l'importance structurelle de ce chronotope au sein des récits de la route, et d'en analyser les caractéristiques. Elle rappelle en effet que la route, induisant un parcours de l'espace dans un laps de temps déterminé, réalise la « fusion des indices spatiaux et temporels » dont parle Bakhtine⁵⁹¹. La route constitue donc à la fois un espace et un temps, un lieu et un moment et, à ce titre, se prête à l'analyse chronotopique. Pour Bakhtine, le chronotope de la route est l'un des plus importants en littérature⁵⁹² ; Brasebin ajoute que toute une tradition des récits d'errance, depuis les romans de chevalerie jusqu'au *road novel* en passant par les romans picaresques, en est tributaire.⁵⁹³ Le théoricien russe remarque en effet que la route, « particulièrement propre à la représentation d'un événement régi par le hasard », possède dès lors une grande importance thématique dans l'histoire du roman⁵⁹⁴ : lieu propice à la rencontre et à l'aventure (qui vient du latin *ad-venire*, « ce qui va se passer »), la route devient aussi le lieu polyphonique où se mêlent les voix, tandis que le héros recueille les histoires des autres au fil de ses rencontres :

Sur « la grande route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées.⁵⁹⁵

Lieu romanesque donc par excellence, la route incarne aussi métaphoriquement un « chemin de vie » :

En premier lieu, un roman se signale par la fusion entre le cours d'une vie humaine (de ses principaux moments de crise) et sa route spatiale réelle, c'est-à-dire ses pérégrinations. Ici se réalise la métaphore du « chemin de la vie ». [...] On peut

⁵⁹¹ BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 89.

⁵⁹² BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. p. 249.

⁵⁹³ BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 94-95.

⁵⁹⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 385.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

affirmer que dans le folklore la route n'est jamais une simple route, mais toujours une partie ou la totalité du chemin de la vie.⁵⁹⁶

La route est alors à la fois dans le roman un parcours spatial réel et un parcours personnel métaphorique ; selon Bakhtine, le roman peut difficilement faire l'économie de cette dimension métaphorique essentielle de la route. C'est dans ce sens que l'analyse chronotopique de *Life and Times of Michael K* fait sens.

2.2.1 Indices temporels

Le temps de la route est bien dans *Michael K* un temps biographique, ainsi que l'annonce le titre « *life and times* » traduit par « sa vie, son temps ». Le récit de la route est chronologique : le temps de la narration coïncide avec celui de la diégèse, et les deux suivent le fil de la route. En cela, *Michael K* se distingue des récits de navigation du corpus, dont la particularité est de se composer de récits enchâssés et d'analepses : *Lord Jim* et *La Quarantaine* en sont très représentatifs. La route, à l'inverse, se comprend sur le plan métatextuel comme un fil chronologique que suit la narration, et qui matérialise le temps : le futur se trouve devant, le passé derrière. Jenny Brasebin cite le *road novel* fondateur qu'est *On The Road* (Kerouac, 1957) pour en donner l'exemple : « *I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future* »⁵⁹⁷. Malgré tout, là où le temps est linéaire, le parcours sur la route est souvent cyclique et ramène les personnages, au terme de leur voyage, à leur point de départ : « Quitter sa maison natale, s'en aller sur la route pour revenir au pays, représente d'habitude *les âges de la vie* : le jeune homme s'en va, l'homme mûr revient »⁵⁹⁸. *Michael K* n'échappe pas à cette distance qui se creuse entre la temporalité de la route et sa spatialité : s'il ne passe que quelques mois sur la route, ce temps semble condenser sa vie entière. Il est « *in the thirty-first year of his life* » (MK : 4)⁵⁹⁹ lorsqu'il décide de quitter le Cap ; quelques semaines, peut-être quelques mois plus tard, lorsqu'il rentre au camp de Jakkalsdrif, on écrit sur le registre qu'il a quarante ans (MK : 70)⁶⁰⁰ ; puis, encore quelques semaines plus tard, au camp de Kenilworth, K est qualifié de « *little old man* » (MK : 129)⁶⁰¹ : le temps de la route semble avoir été le temps de sa vie, dont on devine qu'elle se termine à la

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 269

⁵⁹⁷ « J'étais à mi-chemin de ma traversée de l'Amérique, à la frontière entre l'Est de ma jeunesse et l'Ouest de mon avenir », cité par BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, *op. cit.*, p. 98 (c'est moi qui traduis).

⁵⁹⁸ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

⁵⁹⁹ « dans sa trente et unième année » (MK : 13)

⁶⁰⁰ « âge apparent : 40 » (MK : 93)

⁶⁰¹ « petit vieux » (MK : 167)

fin du roman. Là, dénutri et très affaibli, K se couche dans le petit réduit où habitait jadis sa mère, sous l'escalier de la résidence de Sea Point — c'est-à-dire l'océan, là où commence et finit la route. Le temps passe inexorablement et la route tourne en rond : une sorte de temporalité tragique se conjugue finalement avec le parcours cyclique et dit une finitude du monde et du « chemin de vie ».

Le récit de la route n'est pas, cependant, parfaitement linéaire. La deuxième partie de *Michael K*, sur les trois qui le constituent, est en rupture entre les deux autres : alors que celles-ci sont dites par un narrateur extra-diégétique qui adopte la focalisation interne de K, dans la deuxième partie le narrateur est intra-diégétique : il s'agit du médecin du camp de Kenilworth, où K est interné. Toute cette partie se déroule dans le camp, ce qui constitue un « hors-route », une escale dans le récit de la route. S'il y a des « hors-route » dans le récit, certains parcours sur la route sont de même « hors-récit ». On constate ainsi plusieurs ellipses des voyages de K, de plus en plus importantes au fur et à mesure de l'avancement du récit : le premier voyage de K, qui l'emmène depuis Sea Point jusqu'aux montagnes du Swartberg, est décrit tout au long, dans le moindre de ses bégaiements tels que le faux départ de Sea Point, la longue escale à Stellenbosch ou le détour par la voie ferrée de Touws River, jusqu'à ce point dans les montagnes « *as far as man can come* » (MK : 66)⁶⁰². Les trajets suivants ne constitueront, en quelque sorte, que des répétitions ou des marche-arrière sur ce trajet initial ; pour cette raison, ils sont décrits de manière de plus en plus elliptique. Ainsi, le retour du Swartberg jusqu'à Prince Albert est résumé par « *it took him all of day to creep down the mountainside* » (MK : 69)⁶⁰³. On l'emmène ensuite au poste de police, puis à l'hôpital, puis au camp de Jakkalsdrif — et c'est bien là une différence majeure avec les précédents trajets : K n'est plus acteur de son voyage, il est passif, emmené vers une destination qu'il n'a pas choisie. Lorsqu'il s'échappe du camp pour retourner sur le domaine des Visagie, le trajet est une nouvelle fois longuement suivi par la narration ; en revanche, quand les militaires l'en délogent pour le conduire à Kenilworth, le récit de la première partie s'achève sur une ellipse : « *The truck picked up speed, the tyres began to hum, the soldiers relaxed, and the dust blew away to reveal behind them the long straight line of the road to Prince Albert.* » (MK : 126)⁶⁰⁴ On ne connaîtra rien du voyage entre le domaine et Kenilworth, au sein de la ville du Cap, où la narration reprend. Le texte ne donne que l'indice que, puisque la route de

⁶⁰² « aussi loin que l'homme peut arriver » (MK : 88)

⁶⁰³ « il mit un jour entier à descendre de la montagne » (MK : 92)

⁶⁰⁴ « Le camion accéléra, les pneus se mirent à ronfler, les soldats se détendirent, et la poussière se dissipa pour révéler derrière eux la longue ligne droite de la route de Prince Albert. » (MK : 161)

Prince Albert se trouve derrière eux, c'est qu'ils n'y retournent pas : l'espace-temps du Karoo se termine à la fin de la première partie, il est « derrière » et appartient au passé.

La temporalité de la route correspond aussi, selon Bakhtine, à des « âges de la vie »⁶⁰⁵ : la route coïncide avec des temps forts de l'existence comme le passage à l'âge adulte, et à ces temps forts répondent des genres littéraires spécifiques. Brasebin rappelle ainsi que les romans d'errance dans lesquels le chronotope de la route est aussi primordial, comme le roman picaresque ou le *Bilddungroman*, se situent systématiquement au moment du départ du jeune homme sur la route et constitue une sorte d'affranchissement parental et d'accès à la vie d'adulte ; dans le *road novel*, le départ sur les routes a lieu bien après l'affranchissement parental et la conquête de la maturité : les héros sont déjà adultes et installés dans leur vie.

Bien plus, le récit de la route présente une forme d'inversion par rapport aux autres récits d'errance : alors que ces derniers témoignent d'un mouvement de déprise par rapport au domicile parental, on observe, dans le *road novel* et le *road movie*, une forme de régression vers les origines, qu'accompagne un sentiment de perte et de nostalgie. La route mène alors bien souvent les personnages sur les traces de leurs ancêtres et de leurs racines, ce qui les conduit parfois à renouer des liens, souvent distendus, entre les membres d'une même lignée.⁶⁰⁶

Comme dans les récits dont parle Brasebin, la route n'est pas une épreuve de maturité pour K : il part à trente-et-un an, alors qu'il vit déjà seul et qu'il a un emploi depuis longtemps. Les raisons de son départ ne sont pas de l'ordre du commencement ou de la formation, comme c'est le cas dans les récits d'errance traditionnels : la guerre rend la vie impossible au Cap, K a perdu son emploi et sa mère est malade. La migration est bien plus forcée que volontaire et, en ce sens, le roman se rapproche plus de ce que Brasebin appelle les récits d'exil⁶⁰⁷. Si le trajet se fait bien dans le sens d'une « régression vers les origines, qu'accompagne un sentiment de perte et de nostalgie », puisque c'est bien la nostalgie de la mère de K pour le Karoo de son enfance qui les pousse sur la route, « renouer des liens » s'avérera impossible. Brasebin remarque dans son corpus de *road novels* et de *road movies* que, si le parcours spatial des personnages correspond à un parcours mnésique, il ramène sur les lieux de leur enfance où les emmène à la recherche d'un ancêtre tutélaire dans le but d'opérer une

⁶⁰⁵ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

⁶⁰⁶ BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 107.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 263.

réconciliation avec un passé douloureux.⁶⁰⁸ Le parcours sur la route prend donc la forme d'une *catharsis*. Il n'en est rien dans *Life and Times of Michael K*, car le voyage ne fait que confirmer que K n'a pas de passé avec lequel se réconcilier : « *my mother was the one whose ashes I brought back, he thought, and my father was Huis Norenus.* » (MK : 104)⁶⁰⁹ Si la route retisse une filiation dans le *road novel*, dans *Michael K*, elle l'effrite, métaphorisant alors une déconstruction de soi plus qu'une construction : lorsque sa mère meurt en route, « *he did not miss her, he found, except insofar as he had missed her all his life* » (MK : 34)⁶¹⁰ ; une fois à Prince Albert, il n'est même pas certain que le domaine qu'il trouve est celui où sa mère a grandi, car elle ne se souvenait plus du nom des propriétaires. Contrairement aux récits d'exploration et de fondation, qui reposent sur une dialectique de l'appropriation et dans lesquels le voyage — en mer ou vers l'intérieur des terres — se dit comme une conquête et au terme duquel un territoire est établi, dans le récit de la route rien n'est fondé ni approprié : au contraire, la route dépossède, déconstruit, défait les fondations et les croyances. K part avec sa mère en direction de sa ville natale : il revient seul et sans-abri. Il part avec une brouette et des bagages et revient à pied, nu sauf pour une salopette volée. Il part avec une place dans la société (celle de jardinier, échelon 1, au département des Parcs et Jardins de la municipalité du Cap) et revient étiqueté comme « vagabond », évadé d'un camp de haute sécurité. Le récit de la route devient la forme d'un récit de la dépossession et, en ce sens, vient s'inscrire à l'envers de l'héritage intertextuel du récit de voyage.

2.2.2 Indices spatiaux

Dans les études rassemblées dans *Formes du temps et du chronotope dans le roman*, la troisième partie d'*Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine se sert notamment de la notion de chronotope pour définir les genres littéraires. Le chronotope du « monde des merveilles dans le temps de l'aventure », par exemple, caractérise selon lui le roman de chevalerie.⁶¹¹ Le chronotope de la route peut ainsi permettre d'identifier un genre regroupant des « romans de l'errance », selon Brasebin : elle construit ainsi dans sa thèse un vaste corpus comparatiste, littéraire et cinématographique, comprenant les romans de chevalerie qu'étudie Bakhtine, les romans picaresques, le *Bildungsroman*, et une tradition américaine du roman ; c'est à partir de

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁰⁹ « ma mère est la femme dont j'ai ramené les cendres, pensa-t-il, et mon père, c'est Huis Norenus » (MK : 135).

⁶¹⁰ « [K] s'aperçut qu'elle ne lui manquait pas, sauf dans la mesure où elle lui avait manqué toute sa vie » (MK : 49)

⁶¹¹ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 300.

ce corpus des récits de l'errance qu'elle étudie les spécificités du *road novel*.⁶¹² Or, dans ces récits de l'errance, Brasebin n'inclut pas les récits de voyage, et pour cause : « *La route traverse le pays natal* », dit Bakhtine, « *et non un monde exotique et inconnu* »⁶¹³. La particularité du chronotope de la route est de s'inscrire dans un espace familier, ou du moins dont la dimension exotique n'est pas l'objet du récit : l'objet du voyage sur la route n'est pas l'ailleurs ni l'altérité mais soi-même. Pourtant, les spécialistes de littérature viatique considèrent bien *On The Road*, aux côtés de *L'Usage du monde* (Bouvier, 1963) par exemple, comme un récit de voyage. Le chronotope de la route y est également important mais aurait peut-être, alors, une fonction différente ? Il y a une ambiguïté, ou une incomplétude, du chronotope de la route, que Bakhtine ne fait qu'effleurer dans ses « Observations finales »⁶¹⁴ ; à propos des récits de voyage, il distingue seulement les « récits de voyage centrés sur la vie politique ou sociale », dans lesquels la route a une fonction similaire à celle des roman en ce qu'elle révèle un « exotisme social », des « pérégrinations » dans lesquelles « un 'monde étranger' a une fonction analogue à celle de la route : c'est un monde séparé du pays natal par la mer et la distance ».⁶¹⁵ Pour Bakhtine, le chronotope de la route n'est pas celui d'un ailleurs. Il se réalise tout entier dans le parcours de la route elle-même et dans le temps qui est mis à la parcourir, et non dans la destination, éventuellement exotique, à laquelle mène la route. Le chronotope de la route se conjugue alors avec celui de l'escale, dont j'ai déjà parlé, lieu de passage qui n'a de sens que par rapport au parcours, à la route.⁶¹⁶ Si un roman tel que *On The Road* peut être lu à la fois comme un *road novel* et comme un récit de voyage, le chronotope de la route, lui, va plutôt à l'encontre du paradigme viatique : certes, il y a déplacement dans l'espace, mais ce déplacement routier est vecteur de familiarisation des espaces traversés — « la route traverse le pays natal ». L'esthétique de la route permet alors au roman de Coetzee de dire l'espace tout en se déprenant des écueils de l'héritage viatique : du point de vue de K, et à travers le prisme de la route, l'Afrique du Sud est bien un ici, un « pays natal ».

The sun was declining as he climbed the last hills outside Laingsburg ; by the time he crossed the bridge and reached the wide central avenue the light was a murky

⁶¹² BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 58 ; 101.

⁶¹³ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. p. 386.

⁶¹⁴ Les « Observations finales », datant de 1973, ont été rajoutées tardivement à l'étude « Formes du temps et du chronotope dans le roman », écrite entre 1935 et 1937. On peut y lire que Bakhtine choisit de conclure « [s]ans aborder le problème du changement des fonctions de la « route » et de la « rencontre » dans l'histoire du roman [...] ». *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 387

⁶¹⁶ Voir chapitre I.

*violet. He passed filling stations, shops, roadhouses, all closed. A dog began barking and, having begun, went on. Other dogs joined in. There were no street lights. (MK : 47)*⁶¹⁷

L'arrivée à Laingsburg, où K ne s'est pourtant jamais rendu, ne joue pas sur l'exotisme. Les articles définis (« *the bridge* », « *the wide central avenue* »), en sous-entendant la prédication existentielle (« *there is a bridge* », « il y a un pont »), semblent faire référence à des endroits déjà connus, à un savoir géographique présupposé, qui donnent à la ville un aspect familier. On y retrouve les *topoi* du récit de la route, stations-services et *roadhouses*, et les chiens ; on imagine sans peine, avec le « *murky violet* » et l'absence de lampadaires, l'atmosphère crépusculaire des *road movies* américains, lorsque les voyageurs font escale dans un motel en bord de route à la tombée de la nuit. Tout se passe comme si le chronotope de la route construisait effectivement l'espace d'un « pays natal », connu — à l'inverse du voyage en bateau.

La remontée de la route se distingue ainsi de celle du fleuve et de l'océan. Lorsque Marlow, Jim et Willems remontent le Congo ou la Pantaï, ils ne traversent pas un pays natal. Comme K sur la route, ils avancent, depuis l'océan et la côte, vers l'intérieur des terres ; mais eux pénètrent au fil du fleuve un *arrière-pays*, inconnu, incommensurable. Le fleuve s'inscrit dans une dialectique entre la côte et l'intérieur, entre la ligne bien dessinée et le grand espace vide. Quoique la route empruntée par K parte également de la côte, au Cap, pour s'enfoncer dans l'intérieur du pays, dans les plaines du Karoo puis dans les montagnes, l'arrière-pays reste un horizon dans *Life and Times of Michael K* : le protagoniste rêve de « *forgotten corners and angles and corridors between the fences* »⁶¹⁸ qui n'appartiendraient à personne (MK : 47), mais qu'il cherchera en vain. La route décrit une boucle qui le ramène à son point de départ, et non une ligne qui s'enfonce dans l'inconnu : chez Conrad, nous l'avons vu, le fleuve, comme le voyage vers l'Orient, est à sens unique : il se remonte jusqu'aux « ténèbres » — jusqu'à la mort.⁶¹⁹ Si la remontée du fleuve est un *topos* du récit d'exploration, la route, elle, est un lieu proprement romanesque.

⁶¹⁷ « Le soleil baissait quand il gravit les dernières collines avant Laingsburg ; le temps qu'il passe le pont et qu'il atteigne la large artère centrale de la ville, la lumière était d'un violet brouillé. Il vit des stations-service, des magasins, des restaurants, tous fermés. Un chien se mit à aboyer et ne s'arrêta pas. D'autres chiens se joignirent à lui. Les rues n'étaient pas éclairées. » (MK : 65)

⁶¹⁸ « entre les clôtures, des recoins, des couloirs, des angles oubliés » (MK : 65)

⁶¹⁹ Seul Marlow échappe à la mort qui attend tous les autres personnages au bout du fleuve, puisqu'il revient toujours pour raconter son histoire, en raison de son statut particulier de narrateur.

2.2.3 Rencontre et solitude

Bakhtine associe le chronotope de la route à celui de la rencontre, et donc à des figures de l'altérité. Le personnage va y recueillir les récits de ceux qu'il rencontre et la route devenir véritablement un espace polyphonique. Cependant, dans *Michael K*, la route est souvent synonyme de solitude. Si quelques rencontres faites en chemin, lors d'escales, le font parler d'amitié, les dialogues ont principalement lieu là où s'arrête la route — les camps, les villes, les hôpitaux, le domaine des Visagie. « Sur 'la grande route' [...] peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. »⁶²⁰ Dans le chronotope de la route s'abolissent les hiérarchies sociales, les distances réelles ou abstraites — les normes finalement : Jenny Brasebin extrapole à ce sujet que le chronotope de la route relève, dans le *road novel*, du renversement ponctuel du quotidien que Bakhtine appelle le carnavalesque.⁶²¹ Cette abolition des normes et des distances privilégie la polyphonie romanesque. Cependant, dans *Michael K*, il n'en est rien : les rencontres sur la route sont faites presque exclusivement avec des militaires qui profitent de leur autorité pour humilier K et, surtout, lui interdire de poursuivre son voyage. La rencontre avec le premier convoi militaire, à la sortie du Cap, peut se résumer par ces quelques citations : « *No stopping along the expressway* », « *You can't travel outside the Peninsula without a permit* », « *I don't care who you are, who your mother is, if you haven't got a permit you can't leave the area, finished* » (MK : 22-23)⁶²²; puis, après Stellenbosch, K croise un autre convoi : « *'So who are you ? said the soldier. 'Where do you think you are going ?' About to reply, K was cut short. 'Show me,' said the soldier. 'Come. Show me what's in there.'* »⁶²³ Ces échanges montrent que les rapports d'autorité ne sont ni inversés, ni abolis par la route : au contraire, la violence de la société, déjà ressentie en ville, s'y perpétue. La route n'est donc pas polyphonique dans *Michael K*, mais elle ne devient pas non plus le vecteur d'un monologue : la caractéristique principale de K est d'être silencieux. Il parle très peu et jamais pour exprimer un point de vue

⁶²⁰ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 385

⁶²¹ BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 352

⁶²² « Il est interdit de stationner le long de la voie express », « Vous n'avez pas le droit de franchir les limites de la péninsule sans permis », « Peu m'importe qui vous êtes, vous ou votre mère, si vous n'avez pas de permis, vous ne pouvez pas quitter le secteur » (MK : 34-35)

⁶²³ « 'Qui êtes-vous ? dit le soldat. Et où allez-vous comme ça ?' K allait répondre, mais l'autre l'interrompt. 'Montre-moi. Allez, montre-moi ce que tu as là-dedans.' » (MK : 52)

idéologique. La route, parcourue par la figure muette du subalterne⁶²⁴, se mue alors en espace de solitude et de silence.

La route non plus comme lieu de rencontre mais, au contraire, de solitude : c'est ce que voit l'anthropologue Marc Augé lorsqu'il remarque que, sur les routes de France, les échangeurs remplacent peu à peu les carrefours, où l'on se croisait.⁶²⁵ Denis Delbaere reprend ces remarques dans son ouvrage *La Fabrique de l'espace public. Ville, paysage et démocratie* pour analyser le parcours d'un homme, résident urbain, qui va rendre visite à un ami : « Le parcours a duré quarante-cinq minutes, au cours desquelles [l'homme] a traversé une série impressionnante de sas articulants autant de couloirs de vie aussi étanches que possible les uns aux autres ». ⁶²⁶ On peut en arriver au même constat pour le tronçon de route qui conduit, dans *Michael K*, au camp de Jakkalsdrif : « *It no longer seemed an accident that the camp lay out of sight of the town on a road that led nowhere else.* » (MK : 94)⁶²⁷ Jamais, sur cette route, K ne fera de rencontres de gens qui ne soient « *neither locked up nor standing guard at the gate* » (MK : 182)⁶²⁸ : le chronotope de la route s'efface, se vide de sa polyphonie, il est assimilé dans celui du camp.

À cet égard, la route constitue bien un paradoxe dans la lisibilité qu'elle donne au paysage : elle invite au déplacement, ouvre l'horizon et en même temps le dirige, le cloisonne. Elle ne propose finalement qu'une liberté de mouvement relative, illusoire :

« *And listen to me : you want to stop on the expressway, you pull fifty meters off the roadside. That's the regulation : fifty meters either. Anything nearer, you can get shot, no warning, no questions asked. Understand ?* » (MK : 22)⁶²⁹

Pour récupérer son droit à simplement « stationner » — à être là, finalement, à exister — il faut s'éloigner de la route : espace de non-droit, de danger de mort, la route se teinte ici d'une

⁶²⁴ SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary NELSON et Lawrence GROSSBERG (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271- 313.

⁶²⁵ AUGE Marc, *Non-lieux, op. cit.*, p. 121 ; 135.

⁶²⁶ DELBAERE Denis, *La Fabrique de l'espace public: ville, paysage et démocratie*, Paris, Ellipses, 2010., p. 17-22.

⁶²⁷ « Ce n'était sans doute pas par accident qu'on ne pouvait voir le camp de la ville, et que la route qui y conduisait ne menait nulle part ailleurs. » (MK : 122)

⁶²⁸ « qui ne soient ni enfermés ni chargés de surveiller la porte » (MK : 228)

⁶²⁹ « Écoutez-moi bien : si vous voulez stationner le long de la voie express, vous faites cinquante mètres pour vous éloigner du bord de la route. Si vous êtes plus près, on peut vous tirer dessus, sans sommation, sans rien vous demander. Vous comprenez ? » (MK : 35)

absurdité post-apocalyptique⁶³⁰. Espace emblématique de liberté dans le contexte du *road novel* américain des années 1960, la route est resignifiée par sa déterritorialisation dans l'espace sud-africain et dans l'horizon de réception postcolonial. Le récit se détache du trope de liberté qu'est la route dans le contexte du *road novel* pour montrer à quel point cette liberté — et donc la représentation littéraire de la route — est réservée à quelques-uns et n'a rien d'évident pour d'autres, comme Michael K.

2.2.4 La route comme seuil / au-delà de la route

La route, dans *Michael K*, demande à être dépassée : parce que les oppressions sociales s'y prolongent, K prendra rapidement l'habitude de cheminer hors des routes. Il devait déjà s'en éloigner pour stationner, et passe plusieurs nuits dans des buissons, à l'écart ; par la suite, il évite les ponts, les viaducs, les tunnels, car ce sont des points stratégiques où sont posés des barrages routiers ; enfin, après le dernier barrage, à l'entrée de Worcester, qui lui vaut deux jours de travail forcé sur une voie ferrée, K décide de quitter la route.

When dusk fell he broke from the road, crossed a fence, and found a place for the night in a dry river-course. [...] Having once crossed the fence into the veld, he found it more restful to walk across country. (MK : 46)⁶³¹

Ce passage marque bien une rupture par le franchissement de la clôture, qu'appuie l'anglais « *he broke from the road* » qui se rapproche du lexique de l'évasion (en anglais, *break out*) ; cette rupture (*break up* en anglais) est soulignée par le temps du crépuscule, frontière entre le jour et la nuit. La route devient ici elle-même un chronotope du seuil⁶³² : frontière entre le veld sauvage et la société, K s'y trouve suspendu entre plusieurs mondes, la ville et le camp, le camp et le veld, le veld et les montagnes. Seuil spatial, mais aussi temporel : le temps passé par K sur la route n'est mesurable qu'en jours et nuits qui deviennent impossibles à comptabiliser au fur et à mesure qu'avance le roman (« *[he did not] keep a record of the passage of days* » « *he had kept no tally of the days nor recorded the changes of the moon* »

⁶³⁰ On ne peut s'empêcher de penser à la représentation de la route dans le film *Mad Max* de George Miller, sorti en 1979, cinq ans avant le roman de Coetzee, et que Julien Jeusette qualifie d'« anti-road movie qui signale le potentiel d'oppression propre à la vitesse et à l'industrie automobile : la route n'y est plus vecteur de liberté, mais espace de violence débridée, où toute loi est abolie ». Voir JEUSETTE Julien, « Le Chronotope de la « route moderne »: Octave Mirbeau et les road movies », *Études françaises*, vol. 53, n° 3, 4 décembre 2017, p. 169- 180.

⁶³¹ « Le crépuscule venu, il quitta la route, franchit une clôture, et trouva comme bivouac pour la nuit le lit asséché d'une rivière. [...] Une fois enjambée la barrière qui le séparait du veld, il trouva plus reposant de passer par la campagne. » (MK : 63)

⁶³² BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 238.

MK : 68, 114)⁶³³. Ce n'est que lorsque K rentre dans un camp, un poste de police, ou à l'hôpital qu'on lui attribue un âge — comme si, une fois quitté l'entre-deux de la route, le temps le rattrapait.

Le chronotope de la route est donc important dans *Life and Times of Michael K* ; la route constitue le fil conducteur du roman et y matérialise le déroulement de l'espace et du temps. Le chronotope de la route construit l'espace du pays natal et se profile également comme un seuil entre les différents espaces-temps du roman. Cependant, faut-il pour autant qualifier *Michael K* de *road novel* ?

2.3 Un road novel ?

Jenny Brasebin définit le *road novel* comme un récit dans lequel « la route n'est plus seulement une thématique mais devient un élément structurant, dans la mesure où son tracé et les péripéties qu'elle génère modèlent le déroulement de l'intrigue » :

Walter Moser pose la route comme un fondement essentiel du road movie mais aussi de son pendant littéraire : « Le chemin, la route, the road, élément constitutif du road movie ainsi que du road novel, est à la fois une figure très ancienne et sa réalisation matérielle et technique dans le contexte de la civilisation de l'automobile. » Cette définition permet d'ancrer le récit de la route dans un contexte précis, marqué notamment par le développement de l'industrie. Enfin, c'est encore la route — en creux, cette fois, par l'intermédiaire de la voiture — qui semble primordiale dans la détermination de ce que Ronald Primaux nomme plus largement « road narrative ». ⁶³⁴

Le *road novel* semble ainsi se définir par rapport à une figure, cette route, à la fois « chemin de vie », fil de l'intrigue et de la narration, matrice spatio-temporelle, et fil thématique du roman. Cependant, à ces premiers éléments de définition se rajoute aussi un contexte, celui de l'industrialisation automobile, et un espace, l'Amérique du Nord. Si c'est là l'origine du genre, la perspective postcoloniale implique que les genres puissent être repris, transformés, interrogés — c'est d'ailleurs déjà, selon Bakhtine, le principe du roman. Plutôt donc de vérifier si *Michael K* se conforme à cette définition théorique du *road novel*, il me paraît plus intéressant de le replacer dans une histoire du *road novel* : comment se positionne le roman de

⁶³³ « Il ne tint aucun décompte des jours qui s'écoulaient » « Il n'avait ni tenu le compte des jours ni pris note des phases de la lune » (MK : 90, 147)

⁶³⁴ BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 88.

Coetzee par rapport à l'architexte⁶³⁵ du récit de la route et à la mémoire littéraire des voyages sur les routes ?

Si l'on reconnaît généralement *On the Road*, publié en 1957, comme l'œuvre fondatrice du *road novel*, les œuvres où le chronotope de la route est fondamental remontent, on l'a vu, aux récits d'errance comme le roman picaresque. Le *road novel*, lui, est tributaire d'un contexte bien particulier, américain : culture de l'automobile, immensité du territoire et de ses infrastructures routières ; ce paradigme de la route découle aussi de l'histoire de la conquête de l'Ouest par les pionniers et se place, en ce sens, dans la filiation du western⁶³⁶, qui est une filiation épique. C'est l'histoire de la conquête de l'Ouest qui, avec l'idéologie de la Frontière sur laquelle elle repose, met en place les présupposés au fondement du *road novel*, notamment la liberté individuelle et la liberté de déplacement. Cependant, Brasebin note que le récit de la route succède au western au sens où la Frontière y est fermée : le Pacifique est atteint, l'Ouest est peuplé, il n'y a plus de terre à conquérir et l'utopie le cède peu à peu à la désillusion. Le voyage du *road novel*, au contraire de celui des pionniers, n'a plus de but de fondation, n'est plus un geste collectif, et fait référence à la conquête de l'Ouest avec une certaine nostalgie ; l'espace du western était ouvert, celui du *road novel* est un espace de la finitude.⁶³⁷ L'épique ne peut alors être présent dans le *road novel* que sous forme de référence (par exemple aux westerns), de nostalgie ou de hantise.⁶³⁸

Life and Times of Michael K fait référence à des hypotextes qui sont aussi des récits de conquête : en Afrique du Sud, la colonisation s'est faite depuis la péninsule du Cap vers le Nord, jusqu'au Karoo, dans un voyage que les Boers ont nommé le « Grand Trek » et qui suit le même parcours que celui de K dans le roman. Le Grand Trek est une épopée, geste collectif de fondation que le roman pourrait sembler reproduire⁶³⁹ : K et sa mère partent bien vers le Karoo, en direction de l'utopie rurale de la ferme, où ils pourraient échapper à la guerre et subvenir à leurs besoins en créant leurs propres ressources. Reposant sur une idéologie libérale, le geste semble reproduire celui des pionniers Boers. Cependant, tout comme dans les *road novels* américains, l'espace du Karoo n'est plus une Frontière et renvoie K à sa

⁶³⁵ Je rappelle que chez Genette, l'architexte est un texte fictif emblématique d'un sous-ensemble de textes, par exemple un genre, et que modifie les textes réels en permanence. Voir GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, op. cit.

⁶³⁶ BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 246 sq.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 292.

⁶³⁸ CHAUVIN Cédric, *Référence épique et modernité*, op. cit., p. 34 sq.

⁶³⁹ COQUEREL Paul, « Les Mythes afrikaners », *Politique Africaine n°25 : Afrique du Sud ambiguë*, n° 25, 1987, p. 7- 13.

propre finitude. Les caractéristiques épiques de l'hypotexte sont déconstruites : le voyage de K est solitaire, il ne fonde rien ; pire, lorsque le petit-fils Visagie trouve K à la ferme et le prend aussitôt pour un domestique, K est renvoyé à la catégorisation dont il a voulu se défaire en prenant la route. Enfin, la terre du Karoo est inhabitable, parce qu'elle est hantée : « *If this house were to be abandoned as a home for the ghosts* »⁶⁴⁰, pense K, cela ne lui importerait pas, car il n'habitera pas dans la maison (MK : 98). Les fantômes qui hantent la maison et qui en font un lieu inhabitable, ce sont les ancêtres Visagie, leurs ancêtres Boers avant eux — mais aussi ceux qui étaient là avant les Boers et qui ont été massacrés, les Khoïkhoï (aussi appelés Hottentots), les Xhosas, les Ndebele, les Zulus⁶⁴¹. Les récits de conquête tels que les westerns ou le Grand Trek s'écrivent sur un oubli, un déni premier des cadavres sur lesquels marchent les pionniers, et qui reviennent dans le *road novel*.⁶⁴² L'autre hypotexte possible au voyage de K est celui de la fuite des marrons vers les montagnes — les montagnes du Swartberg étaient un haut lieu du marronnage durant l'esclavage⁶⁴³ — objet de mythologie surtout dans les Caraïbes⁶⁴⁴ mais aussi dans l'océan Indien⁶⁴⁵. Il y a un mythe du marronnage comme récit de conquête des Hauts qui est produit par un certain pan de la littérature. Ici, cet hypotexte n'est repris que pour être déconstruit, dans la mesure où les Hauts sont inhabitables pour K : « *But now he ceased to make an adventure of eating and drinking. He did not explore his new world. He did not turn his cave into a home or keep a record of the passage of the days* » (MK : 68)⁶⁴⁶; grâce à la référence évidente à *Robinson Crusoë*,⁶⁴⁷ le mythe du marronnage en tant que robinsonnade épique s'effondre. K n'est pas Robinson, et la vie dans les montagnes n'a rien d'une aventure ; encore une fois, il est seul et ne fondera pas de *homeland*. Le séjour de K dans les montagnes révèle une autre histoire, une histoire de solitude, de faim et de mort.

⁶⁴⁰ « si cette maison devait être concédée comme demeure aux fantômes » (MK : 127)

⁶⁴¹ COQUEREL Paul, « Les Mythes afrikaners », *op. cit.*

⁶⁴² Voir l'ouvrage JOSEPH-VILAIN M. et MISRAHI-BARAK J. (dir.), *Postcolonial ghosts : Fantômes post-coloniaux*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009, notamment le chapitre de Gerry TURCOTTE, « First Nation Phantoms & Aboriginal Spectres : The Function of Ghosts in Settler-Invader Cultures », p. 87-111.

⁶⁴³ Pour une histoire spécifique de l'esclavage en Afrique du Sud, voir WORDEN Nigel, *Slavery in Dutch South Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

⁶⁴⁴ ROCHMANN Marie-Christine, *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000.

⁶⁴⁵ « Le marronnage de ce Câpre [...] se mue en robinsonnade dans un monde des hauts décrit comme un univers primitif et prodigue », dit Martine Mathieu à propos des *Marrons* de Louis-Timagène Huat (1844). MATHIEU Martine, « Mythologie du marronnage dans les littératures de l'océan Indien », in Marie-Christine ROCHMANN, (dir.), *Esclavage et abolitions*, Karthala, 2000, p. 163-173.

⁶⁴⁶ « Mais peu à peu, il cessa de vivre comme une aventure la recherche de la nourriture et de la boisson. Il n'explora pas son nouvel univers. Il ne transforma pas sa grotte en maison, il ne tint aucun décompte des jours qui s'écoulaient » (MK : 90)

⁶⁴⁷ Coetzee est familier du roman de Daniel Defoe dont il propose une réécriture, *Foe*, en 1986.

Si *Michael K* semble, comme le *road novel* convoque le western, convoquer les récits de conquête qui sont à l'origine du pays — comme le *road novel*, il en souligne les limites et finalement ne prend acte de son héritage littéraire que pour mieux s'en démarquer. Le roman de Coetzee s'inscrit alors dans un rapport de parodie avec son héritage littéraire. Il faut rappeler que pour Bakhtine, la parodie n'est pas la satire : elle est un procédé de distanciation critique, profondément dialogique et polyphonique.⁶⁴⁸ Linda Hutcheon appréhende la parodie comme un geste critique structurel et fonctionnel dans les textes et, en ce sens, éminemment postmoderne.⁶⁴⁹ À partir de ces propositions théoriques sur le concept de parodie, Brasebin observe que le récit de la route

semble donc reposer sur un principe d'imitation, puisqu'on redouble à plusieurs années d'intervalle le trajet effectué par un personnage issu de la sphère familiale, historique ou fictive servant de modèle. Cependant, les récits d'errance originels sur lesquels s'appuient le *road novel* et le *road movie* semblent faire l'objet d'une forme d'édulcoration, dans la mesure où les conditions mêmes du voyage sont dépourvues de cette urgence et de cette nécessité qui caractérisaient la première expédition (le geste initial est alors, en quelque sorte, vidé de sa substance). Ils donnent lieu par ailleurs à l'établissement d'un discours critique : rappelons-le, des films tels qu'*Easy Rider* ou *Alice in den Städten*, par exemple, prennent le contre-pied de la conquête de l'Ouest, exposant de la sorte l'envers du rêve américain.⁶⁵⁰

Ce qu'identifie Brasebin entre le récit de la route et les récits d'errance auxquels ils font référence, comme le western, c'est un rapport d'imitation mais aussi de déconstruction : parce que les conditions du voyage sont différentes, « le geste initial est vidé de sa substance ». *Life and Times of Michael K* va similairement imiter les voyages des Voortrekkers et des Marrons pour en fait en révéler les points aveugles.⁶⁵¹ L'impossibilité de K de s'établir dans le Karoo ou dans les montagnes met en lumière les silences sur lesquels étaient construites les utopies Boers et marronnes : elle révèle qu'il y a au cœur du pays un tombeau, celui des peuples autochtones et des esclaves, qui le rend inhabitable.

C'est principalement par sa dimension postmoderne, ses procédés de citation, de parodie et de déconstruction des hypotextes que *Life and Times of Michael K* s'apparente au *road novel*. Si,

⁶⁴⁸ BAKHTINE Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 267.

⁶⁴⁹ HUTCHEON Linda, « Modern Parody and Bakhtin », in Saul MORSON, Caryl EMERSON, (dir.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989., p. 87-88.

⁶⁵⁰ BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, op. cit., p. 347.

⁶⁵¹ ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back*, op. cit., p. 175 sq.

on l'a vu, le chronotope de la route y est présent et construit notamment l'espace du pays natal, ce pays y apparaît comme inhabitable. Le genre du *road novel* est bien déterritorialisé, au sens où Deleuze et Guattari l'entendent pour les littératures mineures⁶⁵² : s'il y a arrachement du *road novel* à son pays natal de l'Amérique, il n'y a pas simple relocalisation en Afrique : il y a remise en question du territoire, jamais nommé dans *Michael K*, et qui à bien des égards échoue à la fois comme pays et comme lieu du récit de la route — il y a remise en question de la possibilité même du territoire. Ce qui advient alors dans la déterritorialisation du *road novel* dans *Michael K* alors c'est bien un manque du lieu. C'est ce manque du lieu qui déconstruit les attentes du récit de la route et de son héritage épique et viatique. Que signifie alors le parcours d'un individu à travers l'Afrique du sud, s'il ne peut dire ni l'exploration et la conquête, ni l'exil et la fondation, ni l'affranchissement et l'apprentissage, ni la réconciliation et la catharsis ? Peut-être simplement poser cette question. La reprise et déterritorialisation du genre, en réinventant un parcours cyclique sur une route vide et silencieuse, dit au moins tout ce que ne peut pas, ou plus, être le roman en Afrique du sud. Le roman ne propose peut-être alors rien d'autre qu'un espace où le voyage n'a plus rien à signifier, un « arpent de silence ».

Conclusion du chapitre III

Au début de cette deuxième partie de ma thèse, je me demandais si parcourir, c'est forcément conquérir. Les parcours routiers et fluviaux, étudiés dans ce chapitre, semblaient confirmer cette hypothèse. Les mémoires littéraires qu'ils convoquent sont celles de récits d'annexion et de conquête, des récits d'exploration du 18^e siècle au récits de la Frontière. Cependant, on a pu voir que les textes étudiés entretiennent avec cette mémoire et ses paradigmes des rapports de déconstruction, voire de parodie.

J'ai ainsi montré que, dans les romans de Conrad, les voyages des protagonistes sont des répétitions de premiers parcours : les voyages pionniers de Kurtz, Stein ou Lingard, fondateurs des comptoirs au Congo, au Patusan, à Sambir. Marlow, Jim et Willems n'explorent pas, ne fondent pas : ils viennent après, ils emboîtent le pas. Ces voyages répétés fonctionnent comme des mises à distance critiques et amènent à des désillusions sur les supposées conquêtes des prédécesseurs. On peut comprendre en ce sens le suicide final de

⁶⁵² DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, op. cit.*

Jim : si être un héros colonial n'est plus possible, il préfère mourir, ce dernier geste le plaçant au moins du côté des héros tragiques.

Dans *Voyage à Rodrigues*, le voyage du Narrateur répète également un voyage antérieur, celui de son ancêtre, et provoque un similaire désenchantement. L'écriture du journal du Narrateur gravite autour des notes de son ancêtre qui agissent comme le récit cryptique d'un autre voyage et d'un âge d'or dont ce voyage était le témoin. Le Narrateur, lui en remontant à son tour la rivière Roseaux, ne peut que constater qu'elle ne le mène plus nulle part : l'assèchement du fleuve fait bien écho à la fin d'une époque. Dans *Voyage à Rodrigues*, le voyage d'exploration, celui qui mène à des trésors cachés, est ainsi mis en évidence comme ce dont le récit ne peut que porter le deuil.

Life and Times of Michael K répète également plusieurs voyages. On a pu analyser l'intertextualité avec le *plaasroman*, les récits afrikaners du Grand Trek, ou même les récits du marronnage : tous ces récits sont ceux de voyages vers l'intérieur des terres, des plaines du Karoo aux montagnes du Swartberg, dans un but de fondation. J'ai montré que le roman de Coetzee interroge ces supposées fondations et conquêtes en les rejouant sur un mode mineur : la route de K ne l'amène ni à l'utopie fermière des pionniers afrikaners, ni à celle des royaumes marrons dans les montagnes. Pour déconstruire ces héritages littéraires et questionner leur récit de conquête, le voyage de K se fait sur le mode du *road novel* ; mais même ce genre américain, déterritorialisé en Afrique du Sud, ne parvient plus à accomplir son programme de voyage initiatique ou cathartique. Finalement, si le paradigme conquérant de l'écriture du voyage est convoqué chez Coetzee, c'est dans un mode mineur ou parodique.

La Quarantaine, pour finir, conjugue la répétition d'un voyage de colonisation, c'est-à-dire des métropoles européennes vers les colonies, avec une intertextualité avec des mythes indianocéaniques. Tandis que la conquête coloniale avorte sur l'île Plate pour les voyageurs européens, quelque chose d'autre se construit à côté, non plus sur le mode de la conquête mais sur celui de l'hybridation ou de la créolisation. Ce n'est pas le drapeau britannique flottant sur l'île Plate qui permet d'y fonder un habitat, mais la répétition des rituels hindous, des gestes culinaires d'Ananta ; le récit qui fait fondation n'est pas celui des Archambau mais celui des engagées indiennes. En ce sens, *La Quarantaine* est le plus optimiste des textes du corpus, car si comme les autres il déconstruit le paradigme conquérant de l'écriture du voyage, il n'en reste pas là. Quand *Lord Jim* et *Michael K* concluent à l'inhabitabilité des lieux pour le voyageur dont le voyage le mène à la mort, *La Quarantaine* propose la créolisation comme une autre possibilité d'habiter l'île, à l'envers de la conquête. La créolisation est bien pour

moi un envers de la conquête, en ce sens qu'elle se tisse en elle, à partir d'elle, et la défait en même temps : c'est parce qu'il y a eu colonisation qu'il peut y avoir créolisation.

La présence des tropes du discours du voyage que sont la route et le fleuve est donc bien liée à un paradigme de la conquête. Cependant, le voyage conquérant n'est répété que pour mieux être subverti, interrogé, sapé, mis en échec. Finalement, les voyages qui sont ici racontés disent plutôt la vanité des conquêtes, ou le deuil d'un « pays conquis », nommé colonie ou île au trésor, qui n'a jamais existé. À la question « voyager, est-ce toujours conquérir ? », ma lecture des textes répond que la conquête est une illusion ; que le voyage aboutit parfois à l'extrême dénuement, au deuil ; mais que lorsqu'il amène le voyageur à quelque chose comme un habitat, cet habitat ne se conquiert pas, il se construit avec l'autre, par hybridation, par créolisation par exemple.

Chapitre IV : Dialectique(s) de l'arrière-pays

Introduction

De même que les fleuves trouvent leurs sources dans les terres et se jettent dans l'océan, la route telle que je l'ai étudiée dans *Life and Times of Michael K* relie également la côte à l'intérieur du pays. Ni les routes ni les fleuves parcourus par nos personnages et qui matérialisent leurs parcours ne longent les côtes. Leurs lignes produisent une dialectique entre l'espace littoral et l'intérieur du pays. On a pu voir, en effet, que la remontée du fleuve est un *topos* des récits d'exploration depuis le 18^e siècle et que, à l'inverse, la descente du fleuve prend plutôt la forme d'un exil. L'hypothèse que je formulerai dans ce chapitre est que l'avancée dans l'intérieur des terres informe l'écriture du voyage en tant que paradigme épistémologique. Lorsque les expéditions scientifiques et coloniales se donnent pour objet l'intérieur des terres, qu'y projettent-elles ?

Dans cette hypothèse, l'intérieur des terres, que j'appellerai l'arrière-pays à la suite d'Yves Bonnefoy⁶⁵³, devient l'objet d'une conquête physique, scientifique, intellectuelle ou encore commerciale et/ou coloniale. Mais comment cet objet de conquête est-il fabriqué, de quoi est-il fait ? De quoi l'arrière-pays est-il le nom ? À travers ces questions, c'est l'idée même du voyage comme conquête que je veux chercher à déconstruire, en me demandant ce qui est réellement conquis, approprié *via* le voyage — ou encore si le but que se donne le voyage conquérant n'est pas fabriqué de toutes pièces par le discours du voyage. C'est cela qui m'amène à penser l'arrière-pays comme un paradigme épistémologique du voyage qui produit une dialectique dans l'écriture du voyage. Mettre à jour cette dialectique serait une manière de lire l'envers de la conquête.

Dans son ouvrage *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Mary-Louise Pratt identifie un moment charnière dans l'âge des explorations européennes. Les expéditions, qui se contentaient jusque-là de longer les côtes, vont s'attaquer à un nouvel espace : l'intérieur des terres.

⁶⁵³ Le curieux objet littéraire dont Yves Bonnefoy est l'auteur dit une mise en garde contre l'illusion du « là-bas » plein de promesses et reculant toujours, au détriment de l'ici et du maintenant. BONNEFOY Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 1972.

The [La Condamine expedition] is an early instance of a new orientation toward exploring and documenting continental interiors, in contrast with the maritime paradigm that had held center stage for three hundred years. By the last years of the eighteenth century, interior exploration had become the major object of expansionist energies and imagining. [...] For the English prefacer to Ulloa's account [in 1745], interior exploration is the essential next step : « What idea can we form of a Turkey carpet', he asks, 'if we look only at the border, or it may be, at the selvage ?'»⁶⁵⁴

Ce mouvement vers l'intérieur constitue pour l'auteure un véritable changement de paradigme, comme si la côte et le continent supposaient deux épistémologies de l'exploration fort différentes. Car c'est bien de production de savoir qu'il s'agit, « [by] *exploring and documenting continental interiors* », et ce savoir s'inscrit dans un « imaginaire expansionniste ». Ces quelques lignes tracent déjà les contours de quelque chose d'essentiel : l'intérieur des terres, l'arrière-pays, est d'abord une représentation. Longtemps aperçu seulement depuis les côtes, cet espace a été le réceptacle d'un imaginaire expansionniste ainsi que du rêve scientifique d'une connaissance encyclopédique, universelle. Tout se passe alors comme si l'essence du lieu résidait dans son intérieur. La métaphore utilisée par le préfacier du récit de voyage d'Ulloa en est révélatrice, comparant le lieu à un tapis turc : si les côtes correspondent aux franges du tapis, c'est bien à l'intérieur qu'on pourra voir le motif. Cette métaphore met en place une dialectique de l'arrière-pays, au-delà de la côte, qui contiendrait les secrets du lieu (les motifs du tapis). Pour « se faire une idée » du lieu, c'est-à-dire appliquer une méthode empirique de production du savoir *via* l'expédition scientifique, il faut remonter « au cœur du pays » : il y a là une spatialisation de la connaissance. Le lieu se dit alors dans une dualité entre la côte, le contour — *l'apparence* — et le cœur, l'intérieur — *l'essence*.

In 1822 Alexander von Humboldt affirmed, « It is not by sailing along a coast that we can discover the direction of chains of mountain and their geological

⁶⁵⁴ « [L'expédition La Condamine] est l'un des premiers exemples d'une nouvelle orientation vers l'exploration et la documentation de l'intérieur des continents, par opposition avec le paradigme maritime qui avait monopolisé l'attention depuis trois cents ans. Dans les dernières années du 18^e siècle, l'exploration intérieure était devenue la préoccupation principale des motivations expansionnistes et de leur imaginaire. [...] Pour l'Anglais qui rédige la préface du récit d'Ulloa [en 1745], l'exploration intérieure est la prochaine étape essentielle : 'Que pouvons-nous nous faire comme idée d'un tapis turc,' demande-t-il, 'si nous ne regardons que son rebord, ou plutôt, ses franges ?' » (c'est moi qui traduis) PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 24.

constitution, the climate of each zone, and its influence on the forms and habits of organized beings. »⁶⁵⁵

Cet autre explorateur dénonce lui aussi la navigation côtière comme une exploration de surface qui ne pourrait véritablement comprendre le lieu et son fonctionnement. L'attention à la « constitution géologique » dénote encore une fois une idée de profondeur, par opposition à la surface à laquelle condamne le regard depuis la côte. Les discours que relève Mary-Louise Pratt construisent ainsi un paradigme du « cœur secret » qui informe par la suite non seulement la littérature de voyage mais son pendant ethnographique.

Vincent Debaene remarque ainsi que, pour se distinguer des touristes, les ethnographes français revendiquent un accès à l'intimité du lieu de la culture : « si les autres voyageurs ont la surface, les ethnographes auront le cœur », ce qui a une « conséquence épistémologique, que l'on pourrait qualifier de *spatialisation* de la culture ».⁶⁵⁶ C'est bien la même dialectique entre contour et intérieur, entre surface et cœur, qui se retrouve des explorateurs du 18^e jusqu'aux ethnographes français, « chez Griaule en particulier, [...] l'idée que la différence est *logée* quelque part, dans une caverne ou un bois sacré »⁶⁵⁷. Marcel Griaule ne fait finalement que reprendre le paradigme de l'exploration scientifique pour l'appliquer à la culture ; lui comme Alexander von Humboldt sont à la recherche d'une « vérité cachée »⁶⁵⁸. Pour produire des connaissances sur l'ailleurs, qu'elles soient d'ordre scientifique ou culturel, il donc faut se déplacer jusqu'au fin fond de ces territoires, quitter les côtes, remonter les fleuves, s'enfoncer dans les forêts et les montagnes. L'arrière-pays devient donc dans ce paradigme de conquête l'Ailleurs ultime, une spatialisation de l'étrangeté que le voyageur veut comprendre.

Ce tournant vers l'intérieur constitue l'avènement de ce qui deviendra rapidement « *one of Europe's proudest and most conspicuous instruments of expansion, the international scientific expedition* »⁶⁵⁹ — dont il est important de ne pas perdre de vue l'enjeu impérialiste. Le voyage scientifique repose sur deux postulats épistémologiques : la *localisation* du savoir dont est tributaire une conception de l'espace en termes de surface, ou de contour, et de

⁶⁵⁵ *Ibid.* « En 1822 Alexander von Humboldt affirmait que 'ce n'est pas en naviguant le long d'une côte que l'on peut découvrir la direction d'une chaîne de montagnes et leur constitution géologique, le climat de chaque zone, et son influence sur les formes et les habitudes des êtres organisés. » (c'est moi qui traduis)

⁶⁵⁶ DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage, op. cit.*, p. 220- 221.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁵⁹ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 23. « l'un des plus fiers et des plus remarquables instruments expansionnistes de l'Europe, l'expédition scientifique internationale » (c'est moi qui traduis)

profondeur ; et la compréhensibilité du monde, traduite notamment par le *Systema Naturae* de Linné, « *a descriptive system designed to classify all the plants on the earth, known and unknown, according to the characteristics of their reproductive parts* »⁶⁶⁰. Cette encyclopédie part bien du postulat positiviste que le monde est entièrement connaissable, autrement dit que l'esprit humain est en adéquation parfaite avec le réel. Le *Système* ne tolère pas d'étrangeté irréductible, puisque ce qui est « inconnu » peut déjà être « classifié ». La classification est le « fil d'Ariane » en botanique, dit Linné, sans lequel tout est chaos⁶⁶¹. Comme le fleuve et la route peuvent jouer le rôle de fil d'Ariane de la conquête territoriale, le *Système* trace une ligne directrice qui ordonne le chaos du réel et permet la conquête scientifique. L'arrière-pays devient ainsi le lieu d'une double conquête, territoriale et scientifique, dépositaire d'un savoir bien caché ; le paradigme de l'arrière-pays est donc à la fois empiriste et positiviste.

« J'avais voulu aller jusqu'à l'extrême pointe de la sauvagerie », dit Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques*, selon une formule qui fait probablement référence à *Heart of Darkness*.⁶⁶² Ethnographes ou explorateurs, les voyageurs savent ce qu'ils cherchent en remontant vers l'intérieur des terres. Mais que trouvent-ils réellement ? Jim et Willems trouvent la mort en haut du fleuve, K la frôle dans les montagnes, le Narrateur du *Voyage à Rodrigues* cherche en vain un trésor dont la certitude même qu'il existe s'effrite à mesure qu'il avance. Même dans *La Quarantaine*, les voyageurs européens dépérissent lentement retranchés à l'intérieur de l'île, tandis que dans le campement côtier de Palissades la vie continue. Le voyage vers l'arrière-pays se profile alors dans le corpus étudié⁶⁶³ comme un voyage vers les « ténèbres ». L'étymologie du mot est à cet égard intéressante : l'arrière-pays est ce qui se trouve à l'arrière, derrière le pays — voire à l'envers du pays, alors entendu comme territoire familiarisé⁶⁶⁴. Or, depuis la côte, l'intérieur du pays est invisible : tout se passe alors comme si la familiarité du littoral était construite par sa visibilité et, qu'à l'inverse, l'arrière-pays était la partie du territoire qui est invisible et donc infamilière. Il y a alors un lien à creuser entre arrière-pays et dépaysement : s'il y a quelque chose comme un processus de conquête ou de compréhension (*cum-prehendere*, « prendre avec soi ») qui œuvre dans la représentation du littoral pour fabriquer un espace familier — un « pays » — y

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 24. « un système descriptif conçu pour classer toutes les plantes de la terre, connues et inconnues, selon les caractéristiques de leurs organes reproducteurs » (c'est moi qui traduis)

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶² DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage, op. cit.*, p. 232.

⁶⁶³ Je poursuis dans ce chapitre une lecture des œuvres de Conrad en dialogue avec *An Outcast of the Islands* et *Heart of Darkness*, à la suite de celle du chapitre III.

⁶⁶⁴ Voir chapitre II.

a-t-il de même un processus de défamiliarisation à l'œuvre dans la représentation de l'arrière-pays qui fabrique un ailleurs ? Peut-on appeler ce processus un dépaysement ? Le dépaysement serait alors ce qui œuvre contre le pays en tant que sentiment d'être chez soi ; voire, par extension, ce qui dénonce la familiarité du territoire comme une construction.

La question de ce chapitre va alors être de savoir, dans une première partie si l'arrière-pays est bien un lieu étrange, un ailleurs ; ou, dans une deuxième partie, si l'arrière-pays n'est pas plutôt le nom de quelque chose qui est à l'œuvre au sein même du pays. Dans la lignée du chapitre précédent, je commencerai par montrer que l'arrière-pays est bien distinct du littoral, en y mettant en évidence des dialectiques du seuil séparant l'espace familier de l'espace étrange. Il s'agira ensuite d'analyser les représentations de l'arrière-pays comme un « monde à l'envers ». Cette possibilité de lecture de l'arrière-pays comme un renversement carnavalesque du « pays conquis » m'invitera alors à penser une continuité entre la côte et l'arrière-pays. La deuxième partie de ce chapitre s'attachera à lever le voile, à la fois celui du paysage comme construction esthétique et de l'arrière-pays comme illusion épistémologique qui ne peut conduire le voyage qu'à manquer toujours son objet. C'est la notion de dépaysement qui me permettra de déconstruire la spatialisation de l'étrangeté que constitue l'arrière-pays.

1. Voyage vers les ténèbres

1.1 À travers, à l'envers : dialectiques du seuil

Le chapitre précédent montrait que par leur tracé en ligne, la route et le fleuve traversent le « *blank space* » (HOD : 42) qui porte, sur la carte, le nom du pays. Mais qu'est-ce qui est traversé, exactement ? Car *traverser* signifie bien « passer à travers » : traverser un espace, ce n'est pas seulement le parcourir de long en large, mais aussi de part en part. Le verbe *traverser* suppose d'envisager l'espace comme une feuille de papier à deux faces, que l'on va traverser comme pourrait la transpercer un crayon trop bien taillé. « Traverser » suppose un endroit et un envers. Faut-il alors dire que quand on traverse le continent on arrive « au cœur des ténèbres », dans un envers du monde connu et normé qu'est l'espace côtier ?⁶⁶⁵ Le fleuve et la route, qui peuvent avoir des fonctions de seuils dans le récit, comme nous l'avons vu,

⁶⁶⁵ L'étude des cartes montre que les cartes maritimes et de navigation étaient extrêmement nombreuses et précises en Orient comme en Occident, faisant de l'océan un espace connu et bien documenté, au contraire de l'intérieur des terres. Voir VAGNON E. et VALLET E. (dir.), *La fabrique de l'océan Indien, op. cit.*, p. 55 sq.

seraient alors les lieux d'un passage entre l'endroit et l'envers, entre la côte et l'arrière-pays, entre la lumière et les ténèbres.

Remonter le fleuve ou la route, ce serait donc passer un seuil — mais le seuil de quoi ? « *Now surely I have come as far as man can come* », dit K au bout de la route, dans les montagnes (MK : 66)⁶⁶⁶. Les formules « cœur des ténèbres », ou « cœur du pays » que Coetzee utilise pour son premier roman *In the Heart of the Country* (1977)⁶⁶⁷, comme « l'extrême pointe de la sauvagerie » que se donnait pour but Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques*⁶⁶⁸, semblent spatialiser une limite que l'être humain ne peut pas dépasser. L'avancée vers cette limite pousse le voyageur dans ses retranchements : à la fois physiques, puisque K meurt presque de faim sur la montagne ; éthiques, dans les trois fictions de Conrad où ce qui se passe en haut du fleuve tient de « l'horreur » ; et épistémologiques, car si l'ethnographe parvient à « l'altérité pure »⁶⁶⁹ dont il rêve, il la découvre aussi comme inconnaissable. L'image des ténèbres illustre alors cette frontière qui oppose au voyageur l'invivable, l'intolérable, l'inconnaissable. Le cœur du pays est un lieu funeste chez Conrad : « *The land devoured the sunshine* », dit Marlow à propos du Patusan lorsqu'il y rend visite à Jim (LJ : 201)⁶⁷⁰. « *And all this line of dwellings, revealed in patches by the swaying flames, seemed to flicker tortuously away up-river into the gloom at the heart of the land* » (LJ : 281)⁶⁷¹ : ces derniers mots, que Philippe Neel traduit par « jusqu'au cœur d'ombre du pays », produisent l'impression que la ligne de lumière des maisons vacille comme la flamme d'une bougie au fur et à mesure qu'elle remonte le fleuve, pour peu à peu s'enfoncer dans les ténèbres qui semblent toujours régner au-delà de la rivière. Mais les ténèbres ne sont pas l'apanage de l'Afrique ou de l'Orient : « *'And this also [...] has been one of the dark places of the earth.'* », dit Marlow en désignant l'estuaire de la Tamise où il se trouve (HOD : 30)⁶⁷². Le personnage établit un parallèle entre le Congo au temps du récit et l'Angleterre au temps des Romains, les décrivant tous deux comme des « *dark places* », c'est-à-dire, pour reprendre la

⁶⁶⁶ « Je suis arrivé aussi loin que l'homme peut arriver » (MK : 88)

⁶⁶⁷ *Au Cœur de ce pays*, 1981, pour la traduction française de Sophie Mayoux.

⁶⁶⁸ LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1955, p. 355.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁷⁰ « La terre absorbait les rayons du soleil » (LJ : 321)

⁶⁷¹ « toute la rangée des maisons, illuminées par taches par des flammes dansantes, semblaient s'enfoncer tortueusement le long de la rivière, jusqu'au cœur d'ombre du pays » (LJ : 441)

⁶⁷² « Ici aussi, [...] ç'a été un des coins obscurs de la terre. » (HOD : 31)

métaphore freudienne du « continent noir »⁶⁷³, l'immense étendue de ce que l'homme ne peut ni connaître ni contrôler — l'incommensurable.

Imagine [a Roman commander] here — the very end of the world, a sea the colour of lead, a sky the colour of smoke, a kind of ship about as rigid as a concertina — and going up this river with stores, or orders, or what you like. Sand-banks, marshes, forests, savages, — precious little to eat fit for a civilized man, nothing but Thames water to drink. [...] Here and there a military camp lost in the wilderness, like a needle in a bundle of hay — cold, fog, tempests, disease, exile, and death — death skulking in the air, in the water, in the bush. (HOD 32-34)⁶⁷⁴

En bon conteur, Marlow produit une hypotypose qui fait voir à son auditoire l'Angleterre de jadis sous les traits de l'Afrique de son époque. Il orientalise sa description des rives antiques de la Tamise en insistant sur une topographie caractéristique des rivières de l'Orient : les bancs de sable, les forêts — et bien sûr en ajoutant des « sauvages » au tableau. L'abondance des couleurs, les énumérations des éléments du décor participent en effet de la création picturale du paysage, comme s'il s'agissait là d'une *ekphrasis* : Marlow semble décrire un tableau de l'Angleterre sauvage. Dans ce décor, il invente une histoire :

Land in a swamp, march through the woods, and in some inland post feel the savagery, the utter savagery, had closed round him, — all that mysterious life of the wilderness that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men. There's no initiation either into such mysteries. He has to live in the midst of the incomprehensible, which is also detestable. (HOD : 34)⁶⁷⁵

⁶⁷³ Freud parle de « continent noir » pour désigner la sexualité féminine, ce qui est évidemment contestable aujourd'hui mais a le mérite d'être une métaphore intéressante pour notre propos. Voir FREUD Sigmund, « La question de l'analyse profane », *Oeuvres complètes*, XVIII, Paris, PUF, 2002, p. 5- 92.

⁶⁷⁴ « Représentez-vous [un commandant romain] où nous sommes – vraiment le bout du monde, une mer couleur de plomb, un ciel couleur de fumée, une espèce de navire à peu près aussi rigide qu'un accordéon – et remontant ce fleuve avec des approvisionnements, ou des dépêches, ou tout ce que vous voudrez. Des bancs de sable, des marais, des forêts, des sauvages – pratiquement rien à se mettre sous la dent qui soit digne d'un civilisé, rien à boire que l'eau de la Tamise. [...] Ça et là, un camp militaire perdu dans la brousse, comme une aiguille dans une botte de foin – le froid, le brouillard épais, des tempêtes, la maladie, l'exil et la mort – la mort tapie dans l'air, dans l'eau, dans le taillis. » (HOD : 33-35)

⁶⁷⁵ « Débarquer dans un marécage, faire des marches à travers bois, et sentir, dans quelque poste de l'intérieur, que la sauvagerie, la sauvagerie absolue l'a encerclé – toute cette vie mystérieuse de la nature brute qui palpète dans la forêt, dans les jungles, dans le cœur des sauvages. Et il n'y a pas moyen non plus de s'initier à ces mystères-là. Il lui faut vivre au milieu de l'incompréhensible, ce qui est également détestable. » (HOD : 35)

La topographie de l'Angleterre antique est la même que celle de l'Afrique : il faut traverser (« *march through* »)⁶⁷⁶ l'arrière-pays pour fonder des « avant-postes »⁶⁷⁷. Cet « *inland* » est le lieu d'une sauvagerie qui imprègne le paysage, jusqu'au cœur des « hommes sauvages ». Le cœur des ténèbres serait donc à la fois celui du pays et celui des hommes. Ces ténèbres sont à la fois « *incomprehensible* » et « *detestable* » : on reconnaît là les caractéristiques du « continent noir » freudien, à la fois incommensurable et intolérable.

Les ténèbres semblent cependant autant liées à un lieu qu'à un temps, celui de la découverte : le soldat romain découvre un lieu de ténèbres en remontant la Tamise comme Marlow découvre un lieu de ténèbres en remontant le Congo. La remontée du fleuve s'apparente à une remontée du temps (« *We were wanderers on prehistoric earth* »⁶⁷⁸, dit Marlow au fur et à mesure qu'ils s'enfoncent plus loin sur le fleuve (HOD : 158)) qui découvre un monde à l'envers, où les Blancs sont les sauvages. Le rapport de miroir entre la Tamise et le Congo invite à lire le fleuve comme le seuil d'un envers du monde, un envers de ténèbres. L'avancée dans l'arrière-pays fait donc franchir un seuil spatio-temporel au-delà duquel l'espace perd toute familiarité : « mystérieux », « incompréhensible », « détestable », l'intérieur des terres est le lieu de la « *wilderness* » et de la « *savagery* ». Le seuil franchi serait-il alors celui de l'ailleurs ?

1.2 Un autre monde ?

On peut distinguer un arrière-pays d'un littoral en particulier dans les œuvres du corpus où le sens du voyage a été identifié comme de la côte vers l'intérieur des terres : *Voyage à Rodrigues*, *Life and Times of Michael K*, et *Lord Jim*, en dialogue avec *An Outcast of the Islands* et *Heart of Darkness*. J'ai parlé dans ces œuvres du fleuve et de la route à la fois comme chemins à suivre et comme seuils d'un arrière-pays. Peut-on dire que l'arrière-pays y fait figure d'autre monde ou de « monde à l'envers » ? En quoi diffère-t-il du littoral ?

⁶⁷⁶ Ce martial « *march through* » annonce la conquête coloniale comme le déchirement violent d'un voile qu'évoquent notamment les poèmes d'Elizabeth Bishop (*Questions of Travel*, 1964). Dans « Brazil, January 1, 1502 », les colons déchirant les voiles de mousse dans la forêt annoncent les viols des femmes. Voir OLLIER Nicole, « Elizabeth Bishop's Interior and Outer Border Crossings », Bordeaux, 2017.

⁶⁷⁷ Conrad a publié une nouvelle intitulée *An Outpost of Progress* en 1897 ; souvent comparée à *Heart of Darkness*, elle met en scène deux hommes qui se voient confier un comptoir dans l'intérieur de l'Afrique et qui vont lentement y sombrer dans les ténèbres. Le terme d'« *outpost* », qui comporte une signification d'avancée spatiale mais aussi temporelle, est utilisé avec beaucoup d'ironie.

⁶⁷⁸ « Nous avançons à l'aventure sur une terre préhistorique » (HOD : 159)

1.2.1 Un « monde à l'envers »

Dans *Voyage à Rodrigues*, le narrateur suit les traces de son grand-père le long de la rivière Roseaux, en direction du comble du Commandeur : c'est là que tous deux soupçonnent que le trésor du Corsaire a été caché. Le paysage de l'intérieur de l'île y est caractérisé par son aridité : « paysage durci, impénétrable au regard, presque mortel, hostile à toute vie humaine » (VAR : 81). Ce qui qualifie d'abord le paysage, c'est une résistance au voyageur : « Dès le commencement, quand j'ai aperçu la vallée de l'Anse aux Anglais, du haut de la Pointe Vénus, j'ai su que rien ne me serait donné », et plus loin « paysage d'éternel refus » (VAR : 77). Le narrateur comme son grand-père cherchent dans l'île quelque chose qu'ils ne pourraient trouver ailleurs, une vérité que métaphorise le trésor et qui est spatialisée dans l'arrière-pays insulaire — mais cette vérité se refuse, se dérobe. Le parallèle avec la quête ethnographique est intéressant : Lévi-Strauss dit être arrivé « à l'extrême pointe de la sauvagerie », le narrateur du *Voyage* rapporte : « il me semble avoir atteint une extrémité du monde, un cul-de-sac ». L'image de l'impasse est forte et figure l'impasse de la connaissance dans laquelle se trouvent l'ethnographe comme le chercheur d'or, car la vérité que tous deux recherchent se révèle, au fur et à mesure du parcours, comme inatteignable. Le trésor du Corsaire apparaît de plus en plus comme un « mirage » (78), tandis que la progression de Lévi-Strauss vers le cœur de l'Amazonie agit comme une révélation progressive que l'« altérité pure » est, elle aussi, un mirage. Ainsi l'arrière-pays semble résister à la conquête scientifique, défier l'intellect humain, comme s'il s'agissait là d'un autre monde qui n'obéit plus aux mêmes lois.

Les montagnes du Swartberg, terminus et point culminant du voyage de K vers l'intérieur des terres, sont un monde inhumain. La solitude y est absolue, au point que K oublie presque les hommes : « *Already it was hard to believe he had known someone called the Visagie grandson who had tried to turn him into a body-servant* » (MK : 65)⁶⁷⁹ ; « *everything else was behind him* » (MK : 66)⁶⁸⁰. K semble avoir pénétré dans un monde qui n'est pas fait pour les hommes, et où lui-même se déshumanise peu à peu. Il n'agit pas pour se nourrir, « *he felt hungry but did nothing about it* » (MK : 66)⁶⁸¹, ne mangeant à l'occasion que des larves de fourmis, comme un insecte : « *He thought of himself as a termite* » (MK : 66)⁶⁸². De l'animal,

⁶⁷⁹ « Il était déjà difficile de croire qu'il avait connu un homme qui se présentait comme le petit-fils Visagie et qui avait essayé de le transformer en domestique » (MK : 87)

⁶⁸⁰ « Tout le reste était derrière lui. » (MK : 88)

⁶⁸¹ « Il avait faim, mais ne fit rien pour soulager sa faim » (MK : 88)

⁶⁸² « Il se voyait sous l'aspect d'un termite » (MK : 89)

il glisse ensuite vers une immobilité presque végétale : « *He sat so still that it would not have startled him if birds had flown down and perched on his shoulders* » (MK : 66)⁶⁸³, comme s'il pouvait seulement vivre du soleil, de la pluie et de la terre. Mais K n'est pas une plante, et dépérit ; réalisant alors qu'il pourrait mourir, il fait demi-tour et redescend dans la plaine du Karoo. Là où l'arrière-pays est incompréhensible dans *Voyage à Rodrigues*, dans *Michael K* il est invivable.

Chez Conrad, on a affaire à un arrière-pays de ténèbres : « *'How dark it is,' [Lingard] muttered to himself, 'one would think the world has been painted black.'* » (PDI)⁶⁸⁴ Voilà la réflexion que le seigneur des mers, le *rajah laut*, se fait lorsqu'il arrive au campement de Babalatchi, plus haut sur la rivière ; il semble arriver dans un monde plongé dans les ténèbres où plus rien ne fait sens :

'Who speaks on the river?' asked Babalatchi, throwing a tone of surprise into his question.

'A white man,' answered Lingard from the canoe. 'Is there not one torch in rich Lakamba's campong to light a guest on his landing?'

'There are no torches and no men. I am alone here,' said Babalatchi, with some hesitation. (PDI)⁶⁸⁵

Remonter la rivière semble avoir amené Lingard dans un monde absurde : des voix résonnent dans le noir sans qu'on sache à qui elles appartiennent, son statut de Blanc ne lui est plus source d'aucun privilège, enfin les rives au-delà de la rivière sont vides d'hommes et de lumière. Les rapports entre les hommes perdent leur organisation habituelle, puisque dans les ténèbres, on ne distingue plus qui est blanc. Ce brouillage des identités et de la communication annonce le face-à-face avec Willems qui, de protégé de Lingard lorsqu'ils étaient en mer, est devenu traître dans l'arrière-pays. Marlow a lui aussi l'impression d'avoir pénétré dans un autre monde alors qu'il approche du comptoir de Kurtz, en haut du fleuve : « *'The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there — there you could look at a thing monstrous [sic] and free* »

⁶⁸³ « Assis, il bougeait si peu qu'il n'aurait pas été surpris de voir des oiseaux venir se percher sur ses épaules » (MK : 89)

⁶⁸⁴ « Qu'il fait sombre ! marmonna [Lingard] à part lui, on dirait que le monde a été peint en noir. » (PDI : 231)

⁶⁸⁵ « — Qui parle, sur la rivière ? demanda Babalatchi, en mettant une note de surprise dans sa question. — Un Blanc, répondit Lingard, de la pirogue. N'y a-t-il pas, dans le campong du riche Lakamba, une torche pour aider un visiteur à débarquer ? — Il n'y a ni torches ni hommes. Je suis seul ici. » (PDI : 231)

(HOD : 160)⁶⁸⁶. On voit comme l'arrière-pays signe une rupture avec ce qui est familier (« *we are accustomed to* »), l'espace conquis : « *a conquered monster* », « *shackled* ». Dans une dialectique de la conquête, Marlow oppose le territoire conquis de la côte au territoire libre de l'arrière-pays, filant la métaphore du lieu comme un monstre qu'il faut enchaîner.

Si le pays est un territoire conquis, maîtrisé, « enchaîné », qu'est-ce alors que l'arrière-pays ? Le mot semble porteur d'une dualité entre ce qui relève du pays, c'est-à-dire, si l'on reprend Marlow, de l'espace conquis, et ce qui le prolonge mais n'en relève plus tout à fait. Dans *Lord Jim*, ce « pays derrière la côte » qu'est le Patusan, loin dans les hauts de la rivière, se présente bien comme le seul endroit où il pourra se cacher aux yeux du monde : « *Thirty miles of forest shut it off from the sight of an indifferent world* » (LJ : 172)⁶⁸⁷. Tout se passe comme si le littoral était une zone exposée au regard et l'arrière-pays, un lieu où l'on disparaît. La focalisation de ce regard auquel Jim veut échapper semble alors être celle de l'océan, qui par métonymie désignerait le paradigme occidental, et surtout britannique, qui le domine⁶⁸⁸. En fait, c'est aux yeux de son pays que Jim veut échapper : il y a un esprit du pays qui est, pour Marlow, « *a mute friend, judge, and inspirer* » (LJ : 169)⁶⁸⁹. Jim ne pourra jamais rentrer au pays parce qu'il ne peut le regarder en face (« *we return to face* » LJ : 169⁶⁹⁰) ; mais même à l'autre bout du monde, il doit encore échapper à ce regard qui le renvoie à ses attentes et à ses défaillances. Dans cette idée, l'arrière-pays est ce qui échappe à l'Occident : le Patusan, supposé être sous le contrôle colonial de Batavia, est en fait auto-gouverné par un pouvoir réparti entre Tunku Allang, Doramin (avec la bénédiction de Stein, fondateur du comptoir) et Chérif Ali. Hors de vue, l'arrière-pays revêt un aspect infamilier pour le voyageur qui s'y aventure : le lexique du monstrueux employé par Marlow dans *Heart of Darkness* souligne une apparence différente (rappelons que le monstre vient du latin *monstrare*, « montrer, indiquer »). « *The earth seemed unearthly* », rajoute-t-il, soulignant encore une fois une apparence différente, inversée même. Le narrateur semble avoir pénétré dans un « monde à

⁶⁸⁶ « La terre paraissait un autre monde. Nous sommes accoutumés à regarder le corps entravé d'un monstre vaincu, mais là-bas – là-bas, on avait sous les yeux une chose monstrueuse, et en liberté. » (HOD : 161)

⁶⁸⁷ « Trente milles de forêt le cachaient aux yeux d'un monde indifférent » (LJ : 279)

⁶⁸⁸ Sugata Bose observe comment l'océan Indien en est venu à ressembler à un « British Lake » (un « lac britannique ») avec l'arrivée successive des lignes de vapeurs, des armées et de la marine britannique, du canal de Suez, du télégraphe et des technologies de communication : Lord Jim se situe en plein dans cette ère. Cité par HOFMEYR Isabel, « The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging New Paradigms of Transnationalism for the Global South – Literary and Cultural Perspectives », *Social Dynamics*, vol. 33, p. 3- 32.

⁶⁸⁹ « un muet ami, un juge et un inspirateur » (LJ : 275)

⁶⁹⁰ « Nous rentrons pour affronter » (LJ : 275)

l'envers »⁶⁹¹, où les normes sont inversées ou abolies : c'est précisément là la définition du carnavalesque.

Comme on l'a vu précédemment⁶⁹², Bakhtine propose, à partir de l'analyse du carnaval dans les sociétés médiévales, ce concept de renversement du quotidien le temps d'un « spectacle synchrétique à caractère rituel »⁶⁹³. Le carnavalesque est séparé spatialement et temporellement du quotidien, ainsi que c'est ici le cas pour l'arrière-pays dont la séparation est marquée, entre autres, par le chronotope du seuil que constitue la rivière. La structure du quotidien y est bien renversée. Chez Conrad en particulier, les hiérarchies s'y abolissent : Lingard perd son prestige de Blanc en débarquant dans les hauts de la rivière. L'arrivée de Jim au Patusan bouleverse également les hiérarchies existantes, pour Jim lui-même qui est jeté en prison et traité comme un criminel, comme pour le Rajah Tunku Allang : « *Wretched old Allang went nearly mad with apprehension and through the difficulty of making up his mind* » (LJ : 191)⁶⁹⁴. Marlow insiste sur l'étrangeté du royaume : « *The royal governor of Patusan had bizarre mannerisms* » (LJ : 191)⁶⁹⁵, tandis que Jim rapporte que les conseillers du Rajah lui firent subir des « *amazing interrogatories* » (LJ : 192)⁶⁹⁶. Le règne du Rajah semble ici relever du grotesque. Mais le carnavalesque est aussi, pour Bakhtine, un espace de plaisirs, de violence et de transgression. Or, c'est au Patusan que Jim tombe amoureux, et dans *An Outcast of the Islands*, c'est bien les hauts de la rivière qui seront le théâtre des amours de Willems et d'Aïssa, de sa trahison envers Lingard et, pour finir, de sa mort. Je dis le « théâtre » à dessein, car si le carnaval est un spectacle, l'arrière-pays possède également cette dimension théâtrale dans le premier roman de Conrad : les voix y résonnent sans se reconnaître, comme sur la scène d'un *quiproquo* de comédie. Ainsi, Babalatchi entend des voix sur la rivière sans voir à qui elles appartiennent :

'Do you think this is the place, Ali ? I can see nothing.'

'It must be near here, Tuan,' answered another voice. [...] I do not see any light.'

⁶⁹¹ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 472.

⁶⁹² Voir notamment chapitres I et III.

⁶⁹³ BAKHTINE Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 179.

⁶⁹⁴ « à moitié fou d'apprehension et d'incertitude » (LJ : 308)

⁶⁹⁵ « le gouverneur royal du Patusan avait de singulières façons » (LJ : 308)

⁶⁹⁶ « un interrogatoire stupéfiant » (LJ : 308)

'Nor I, » grumbled the first voice again, this time nearly abreast of the silent Babalatchi [...]. (PDI)⁶⁹⁷

Babalatchi va ensuite jouer un rôle, faisant comme s'il n'avait pas entendu les visiteurs arriver :

Babalatchi, to preserve appearances, ran with long but noiseless strides halfway up the courtyard, and only then shouted in answer and kept on shouting as he walked slowly back again towards the river bank. (PDI)⁶⁹⁸

Par ce manège, la rive de la Pantaï se transforme en scène de théâtre sur laquelle se déroulent des échanges absurdes.

Ces éléments du carnivalesque permettent de souligner l'inversion de l'espace familier du littoral que constitue l'arrière-pays chez Conrad notamment : le monde semble y devenir la scène monstrueuse d'une comédie absurde et parfois cruelle dans laquelle les hiérarchies ordinaires, la morale et la loi sont abolies. Ce qui relève du familier ou de l'ordinaire pour Marlow, Jim ou Lingard n'y a plus cours. L'arrière-pays se présente comme un autre monde, un « monde à l'envers » dans lequel tout est étrange. Il faut cependant se rappeler que le carnivalesque tel que le définit Bakhtine est un renversement du monde circonscrit dans le temps. Si ce terme peut s'appliquer à l'arrière-pays, cela ne serait que dans la mesure où le séjour dans l'arrière-pays est circonscrit au temps du voyage, pour le voyageur. Le renversement carnivalesque du monde n'advierait alors que depuis la perspective du voyageur, et le temps de son voyage.

1.2.2 Réversibilité de « l'autre monde » dans *Lord Jim*

Pourtant, Jim va établir sa résidence au Patusan, dans l'arrière-pays. Il est intéressant de constater que lorsque Marlow lui rend visite au bout de deux ans, c'est le reste du monde qui apparaît, depuis le Patusan, un « autre monde ». Cette inversion transparaît notamment à travers le point de vue de Jewel, l'amante et amie de Jim, qui n'a jamais connu rien d'autre que le Patusan : pour elle, Jim et Marlow viennent du « *outside world* » (LJ : 232)⁶⁹⁹, comme sa propre mère et son beau-père Cornélius, « *a betrayed woman and a sinister pantaloon* »

⁶⁹⁷ « – Tu crois que c'est là, Ali ? Je ne vois rien. – Ce doit être par là, tuan, répondit une autre voix. [...] Je n'aperçois pas de lumière. – Moi non plus, grommela de nouveau la première voix, cette fois presque devant Babalatchi [...] » (PDI : 230)

⁶⁹⁸ « Pour sauver les apparences, Babalatchi courut à longues enjambées, mais sans bruit, jusqu'au milieu de la cour ; et là seulement il cria en réponse, et continua de crier tout en redescendant lentement vers la rivière. » (PDI : 231)

⁶⁹⁹ « monde extérieur » (LJ : 368)

(LJ : 232)⁷⁰⁰. C'est la côte qui semble enfanter des personnages grotesques, et c'est elle qui devient source de crainte pour Jewel. Le monde à l'extérieur du Patusan, celui des côtes et des océans, est assimilé au monde des Blancs qui peut à tout moment les réclamer ; il est, pour Jewel, aussi incommensurable que l'arrière-pays l'est pour les voyageurs occidentaux, un « Inconnu » (LJ : 368).

De même qu'il fallait franchir un seuil pour entrer dans l'arrière-pays, le seuil du fleuve fonctionne aussi dans l'autre sens : « *The world did not want [Jim], it had forgotten him, it would not even know him* » (LJ : 240)⁷⁰¹, dit Marlow à Jewel. L'opposition que fait Marlow entre « le monde » et le Patusan assigne bien le Patusan hors du monde. Le seuil entre ces deux espaces est d'ailleurs devenu infranchissable pour Jim, qui ne pourra jamais « rentrer au pays », c'est-à-dire dans sa patrie britannique, « *because he is not good enough* » (LJ : 240)⁷⁰². Son dépaysement est alors achevé : de part et d'autre du seuil du fleuve, il n'a plus de pays auquel il appartienne, seulement des « autres mondes ». Jim ne considérera jamais le Patusan comme son pays, une part de lui étant toujours attachée à son appartenance à la classe coloniale, à la race blanche, à la patrie britannique : le Patusan est pour lui un moyen de devenir « Lord », héros de l'aventure coloniale. Pour en faire son pays, il aurait fallu qu'il devienne autre.⁷⁰³ Le temps vécu du voyage s'éternise alors et, avec lui, la perception du Patusan comme un arrière-pays carnavalesque.

La réversibilité entre ce qui est perçu comme un autre monde et ce qui tient du pays familier ne se fait donc pas du point de vue de Jim, ni des voyageurs en général ; elle est cependant construite par la polyphonie du texte et induit un rapport de miroir entre la côte et l'arrière-pays, entre le familier et le carnavalesque.

1.2.3 Continuité : indice que l'arrière-pays n'est pas un ailleurs mais le même monde dépouillé de ses illusions

Le carnavalesque ne constitue donc pas seulement un spectacle distrayant, le temps d'une exploration « au cœur du pays », dont les effets se dissiperont, aussitôt atteint le littoral. Ce spectacle tient plutôt en fait du miroir, d'un miroir qui peut sembler déformant. Mais Anne Ubersfeld souligne la continuité entre le carnavalesque et le quotidien chez Bakhtine, arguant

⁷⁰⁰ « une femme trahie et un bouffon sinistre » (LJ : 368)

⁷⁰¹ « Le monde n'avait nul besoin de lui ; il l'avait oublié et ne le reconnaîtrait même plus » (LJ : 380)

⁷⁰² « Parce qu'il n'est pas digne d'y rentrer » (LJ : 380)

⁷⁰³ Voir chapitre II.

que le carnaval fait partie de l'ordre social.⁷⁰⁴ Ainsi, le grotesque n'est pas tant une déformation du familier qu'une mise en lumière de ce qui est caché par la familiarité des choses. Le « monde à l'envers » fait bien partie du monde. Il faudrait alors dire, si l'arrière-pays relève du carnivalesque, qu'il n'est pas un autre monde mais un même monde dépouillé de ses oripeaux familiers.

Peut-être la terre ne se ressemble-t-elle plus, dans l'arrière-pays, parce que l'illusion familière qu'elle est conquise n'y tient plus. Une scène en particulier, dans *Lord Jim*, illustre la fragilité de l'illusion qui fait du monde un ensemble cohérent, familier et vivable : la mort de la mère de Jewel, qu'elle raconte à Marlow. La mourante est dans sa chambre, Cornélius se trouve sur le seuil et cherche à entrer, Jewel l'en empêche, arc-boutée contre la porte, et regarde sa mère expirer à quelques mètres d'elle. La scène présente un classique chronotope du seuil, tel que Bakhtine l'a théorisé à partir de l'œuvre de Dostoïevski⁷⁰⁵ : l'instant de la crise, la mort de la mère, est spatialisé sur le seuil d'une porte. Mais le seuil figuré ici n'est pas seulement entre la chambre et l'antichambre, ni entre la vie et la mort : le récit provoque chez Marlow « *a sudden dread, the dread of the unknown depths* » (LJ : 235)⁷⁰⁶, comme s'il représentait un seuil entre un monde familier, vivable, et un monde terrifiant. Marlow accuse « *the passive, irremediable horror of the scene* »⁷⁰⁷ (LJ : 236) — et l'on ne peut manquer de reconnaître là « *the horror* » qu'a vue Kurtz au Congo.

*It had the power to drive me out of my conception of existence, out of that shelter each of us makes for himself to creep under in moments of danger, as a tortoise withdraws within its shell. For a moment I had a view of a world that seemed to wear a vast and dismal aspect of disorder, while, in truth, thanks to our unwearied efforts, it is as sunny an arrangement of small conveniences as the mind man can conceive. (LJ : 236)*⁷⁰⁸

⁷⁰⁴ UBERSFELD Anne, « Le Carnaval de « Cromwell » », *op. cit.*

⁷⁰⁵ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 389.

⁷⁰⁶ « une crainte soudaine, la crainte des profondeurs inconnues » (LJ : 374)

⁷⁰⁷ « l'horreur passive et irrémédiable d'une telle scène » (LJ : 375)

⁷⁰⁸ « Cette émotion me frustrait de ma propre conception de l'existence, me chassait de l'abri que chacun de nous édifie pour s'y réfugier aux heures de danger, comme une tortue se retire sous sa carapace. Pendant un instant, j'eus la vision d'un monde qui prenait un énorme et lugubre aspect de désordre, alors qu'en réalité, nos inlassables efforts en font un composé aussi aimable de petites commodités que l'esprit humain puisse concevoir. » (LJ : 375) La traduction de Neel, pour éviter la répétition, ne rend pas totalement justice à la force de l'horreur dont parle Marlow. Littéralement, Marlow dit : « elle avait le pouvoir de me chasser de ma conception de l'existence ».

La scène trouble profondément Marlow parce qu'elle révèle quelque chose de terrifiant sur l'homme, une horreur qu'au prix de grands efforts il avait réussi à conjurer de sa vision du monde. Cet effort pour contenir le chaos pourrait tenir du refoulement en psychanalyse : comme l'inconscient freudien qui frappe à la porte⁷⁰⁹, l'infâme Cornélius incarne cette horreur incommensurable qui menace le monde ordonné. Il me semble que le même pouvoir réside dans cette scène et dans l'arrière-pays⁷¹⁰ : sortir le voyageur de sa conception de l'existence et de sa vision du monde, le déconcerter, le dépayser, quitte à le terrifier.

Il y a donc une continuité sous-jacente à observer, dans les œuvres, entre le monde familier et l'« autre monde » qu'on y a identifié. Si, dans *Lord Jim*, le Patusan semble échapper au pouvoir colonial et être gouverné par trois pouvoirs locaux, en réalité Doramin, Tunku Allang et Chérif Ali se disputent des enjeux commerciaux (LJ : 195-196) qui dépendent *in fine* des puissances coloniales. Dans *An Outcast of the Islands*, les dialogues de sourds qui ont lieu en haut de la rivière ne sont en fait que le miroir de la non-communication présente dans l'ensemble du roman.⁷¹¹ Dans *Michael K*, les montagnes semblent un espace inhumain où il est impossible physiquement de vivre ; mais K dépérira aussi dans les camps. L'impossibilité physique de vivre dans les montagnes ne fait finalement que rendre visible l'impossibilité éthique de vivre partout dans le pays, qui aboutit au même résultat pour K. Enfin, le parallèle entre *Voyage à Rodrigues* et *Tristes tropiques* m'amenait à observer que l'arrière-pays défie l'intellect humain. Mais peut-être que cet Ailleurs, lieu supposé d'une connaissance nouvelle, ne fait que révéler des limites qui existent déjà dans la science et le langage. L'arrière-pays ne constitue pas alors un renversement du monde mais un renversement du regard. Le voyageur y est dépaycé non pas parce que le lieu est essentiellement étrange mais parce que l'épreuve qu'il fait du lieu le fait sortir de son point de vue familier sur le monde.

La dimension théâtrale de l'étrangeté spatialisée est d'ailleurs un problème auquel se sont confrontés les ethnographes. Vincent Debaene observe ainsi comment, dans *l'Afrique fantôme* de Michel Leiris, « le rite — soit le moment où la différence pure, sous la forme du sacré,

⁷⁰⁹ FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1905, p. 26- 27.

⁷¹⁰ Le Patusan comme spatialisation de l'inconscient a par exemple été étudié par MELFI Mary Ann, « Conrad's "Lord Jim": Patusan as Psychological Landscape », *Conradiana*, vol. 47, n° 1, 2015, p. 43- 66.

⁷¹¹ Voir par exemple BENSON Stéphanie, *Les aventuriers de la langue fourchue: écriture multilingue et la désintégration de l'espace colonial*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-François Baillon, Université Bordeaux Montaigne, France, 2011. J'aurai l'occasion d'y revenir.

devait se donner dans l'expérience — devient théâtre, « comédie » ou « foire ». »⁷¹² Debaene interprète ce glissement grotesque de deux façons possibles :

Ou l'objet est factice, et cette différence que l'on croyait fondée en culture n'est qu'illusion [...] ; ou cette retombée dans la foire tient à cet observateur extérieur qui, par sa seule présence, transforme l'événement en spectacle « pour la galerie » [...] — c'est le fameux (mais trop séduisant) paradoxe de l'ethnographe qui, par son observation même, corrompt l'altérité pure et préservée à laquelle il prétendait accéder.⁷¹³

La spatialisation de l'étrangeté — que j'appelle arrière-pays dans le cas de l'écriture du voyage — met le voyageur devant le paradoxe de l'insaisissabilité de cette étrangeté. L'ethnographe est ainsi amené à se demander si ce n'est pas son propre regard qui produit l'altérité (« cette différence que l'on croyait fondée en culture n'est qu'illusion ») ou qui la théâtralise (« observateur extérieur qui, par sa seule présence, transforme l'événement en spectacle »). On peut se demander la même chose pour l'arrière-pays : n'est-ce pas *pour le voyageur*, à ses yeux et durant le temps vécu du voyage, que l'arrière-pays est étrange et grotesque ? N'est-ce pas parce qu'il se pose en observateur extérieur que les événements en deviennent théâtralisés ? L'arrière-pays n'est alors, ni pour l'ethnographe ni pour le voyageur, une nouvelle limite de l'intellect ; il est encore une fois un miroir qui renvoie ces deux personnages au fait que la limite, c'est eux. Autrement dit, c'est parce qu'il y a un voyageur qu'il y a un arrière-pays (tout comme c'est parce qu'il y a un ethnographe qu'il y a une altérité). On peut même rajouter que c'est pour le sujet-voyageur, c'est-à-dire depuis son point de vue extérieur au lieu et depuis le temps vécu de son voyage, que l'arrière-pays apparaît sous une forme carnavalesque.

Le carnavalesque, c'est bien l'envers du monde ; mais, si l'on reprend l'exemple de la feuille de papier que le fleuve traverse comme un crayon, il s'agit là de l'envers et l'endroit d'une seule et même feuille. L'arrière-pays n'est pas un autre monde, mais plutôt une autre dimension du même monde :

It was unearthly, and the men were — No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it — this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped, and spun, and made horrid faces ; but

⁷¹² DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage*, op. cit., p. 229.

⁷¹³ *Ibid.*

*what thrilled you was just the thought of their humanity — like yours — the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. (HOD : 160)*⁷¹⁴

Oui, la terre est l'inverse d'elle-même ; mais les hommes, eux ne sont pas inhumains — et c'est là, finalement, que résident les ténèbres, dans cette intuition d'une parenté (« *kinship* ») entre « *them* » et ce « *us* » si cher à Marlow. Le marin britannique et le « sauvage » du fin fond du Congo, l'homme blanc se félicitant de respecter un certain code d'honneur et celui qui a sombré dans une folie meurtrière — tous ne sont que des facettes de la même humanité. Ce que Marlow trouve dans l'arrière-pays n'est pas tant un Autre qu'un miroir. C'est la même chose qui arrive à Jim lorsqu'il se retrouve face à Gentleman Brown, pirate qui *a priori* est l'opposé monstrueux du jeune marin — et pourtant avec lequel il se reconnaît des similitudes⁷¹⁵ :

*And there ran through the rough talk a vein of subtle reference to their common blood, an assumption of common experience ; a sickening suggestion of common guilt, of secret knowledge that was like a bond of their minds and of their hearts. (LJ : 291)*⁷¹⁶

La même idée insupportable (« *sickening* ») de parenté (« *common blood* ») se retrouve ici. Est-ce cette idée qui pousse Jim à la pitié ? En voulant préserver la vie de Brown, il va se rendre indirectement coupable de la mort de Dain Waris. La culpabilité et le châtement que Jim accepte alors deviennent une forme d'« *assumption of a common experience* » avec Brown, le réel responsable de la mort de Dain Waris. Le geste final de Jim, accepter la mort, marque aussi la fin de sa fuite face à lui-même⁷¹⁷, l'acceptation de l'ensemble de son être. Le renversement du regard du voyageur dans *Lord Jim* et *Heart of Darkness* passe par la rencontre de son double (Kurtz, Brown), celui qui est à la fois le même et l'autre et qui, agissant comme un miroir, va permettre au voyageur de se voir à travers les yeux d'un autre.

⁷¹⁴ « C'était un autre monde, et les hommes étaient – non, ils n'étaient pas inhumains. Eh bien, voyez-vous, c'était ça le pire – se douter qu'ils n'étaient pas inhumains. Ça vous venait tout doucement. Ils hurlaient et bondissaient, et tournoyaient et faisaient d'horribles grimaces ; mais ce qui vous faisait frémir, c'était précisément l'idée de leur humanité – semblable à la vôtre – la pensée de votre lointaine parenté avec ce tumulte effréné et passionné. » (HOD : 161)

⁷¹⁵ Le parallèle entre Brown et Jim a été très étudié par la critique. Voir par exemple MELFI Mary Ann, « Conrad's "Lord Jim" », *op. cit.*

⁷¹⁶ « Dans la rude conversation passait une allusion subtile à leur sang commun, une affirmation de communes expériences, une odieuse insinuation de crimes communs, de souvenirs cachés qui liaient leurs esprits et leurs cœurs. » (LJ : 457)

⁷¹⁷ WEST Russell, *Conrad and Gide: Translation, Transference and Intertextuality*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 1996, p. 47.

Ce qui apparaît comme étrange, inconnu ou monstrueux alors, ce n'est rien d'autre que soi-même.

Le voyageur ne passe pas dans un autre monde en remontant le fleuve, il change son regard sur le monde, sur le pays — il est dépaycé. Le « *conquered monster* » des côtes et ce qui est « *monstruous and free* » à l'intérieur du pays ne font en fait qu'un. Le discours de Marlow dans *Heart of Darkness*, depuis l'analogie entre la Tamise et le Congo, trace une continuité entre le soi-disant « pays conquis » et l'arrière-pays sauvage. L'effet de cette réversibilité entre la Tamise et le Congo est une double construction discursive : la narration de Marlow dit la terre conquise (les rives de la Tamise) comme un lieu de ténèbres où rôde la sauvagerie et l'arrière-pays sauvage comme un lieu qui peut être dompté au même titre que la côte. Ce chiasme invite à repenser la dichotomie entre espaces sauvages et espaces civilisés, sur laquelle repose la dialectique de l'arrière-pays. Si l'espace conquis ne l'est finalement que dans le discours du colonisateur, le *wilderness* de l'arrière-pays est peut-être aussi une construction de ce même discours.

2.L'envers du décor

On vient de mettre en évidence une continuité entre la côte et l'arrière-pays, qui incite à penser que l'arrière-pays en tant qu'Ailleurs absolu ou autre monde ne serait en fait rien d'autre qu'un effet de discours. Pourquoi cet fabrication artificielle ? Si l'arrière-pays (l'intérieur des terres, le cœur secret du lieu, le cœur du pays) est un trope du discours du voyage, comment fonctionne-t-il et à quoi sert-il ? Dans cette deuxième partie du chapitre, je vais envisager l'arrière-pays grâce à la métaphore du décor : c'est-à-dire comme un cadre spatio-temporel, fabriqué selon une certaine esthétique (ce sera la question des paysages), dans lequel se joue un récit, une histoire. Le décor, contrairement au tableau, a une fonction dramatique, il sert de cadre à l'histoire. Mon hypothèse est que le discours du voyage a besoin du décor de l'arrière-pays pour permettre de raconter le voyage comme une conquête. À partir de là, il s'agira de déconstruire cet appareil discursif — de chercher l'envers du décor.

Je vais donc d'abord montrer en quoi l'arrière-pays est une construction esthétique de l'écriture du voyage, en étudiant notamment la picturalité des paysages et le motif de la brume. Puis je caractériserai la fonction discursive de cette esthétique, en montrant que le paysage a un rôle narratif : c'est l'arrière-pays inventé comme vierge et sauvage qui permet de raconter la conquête. Enfin, je m'interrogerai sur la fonction épistémologique de l'arrière-

pays, fonction dont je montrerai qu'elle est paradoxale et qu'elle mène l'écriture du voyage dans une impasse, la rendant dès lors souvent nostalgique.

2.1 L'arrière-pays : une construction esthétique

L'arrière-pays est notamment caractérisé par des paysages bien particuliers qui sont ceux d'une nature sauvage, indomptée par l'être humain. La jungle conradienne, souvent dense et opaque, parfois menaçante, en est un exemple ; l'aridité de l'intérieur de Rodrigues et de Plate, les chaos basaltiques, en sont un autre chez Le Clézio. Si les plaines du Karoo semblent plus domestiquées que les montagnes du Swartberg dans *Michael K*, un trait les rattache cependant à l'imaginaire de la nature sauvage — on parlera tout à l'heure de *wilderness* —, le vide. On va donc voir comment l'arrière-pays est d'abord construit en tant que paysage, avant de se demander quelles sont les fonctions discursives de ces paysages sauvages.

2.1.1 Le motif de la brume comme signalement de l'illusion

Dans la première partie de ce chapitre, j'ai analysé les frontières qui marquent le passage entre la côte et l'arrière-pays dans les différents textes du corpus. Chez Conrad, cette frontière est matérialisée par la rivière ; or cette rivière est en permanence enveloppée de brume.

Récurrente chez Conrad, la brume enveloppe les êtres et les paysages, s'élevant souvent des eaux des fleuves, « matériellement présente mais toujours symbolique »⁷¹⁸ : une brume flotte sur la Tamise qui joue le rôle de cadre spatio-temporel pour le récit de Marlow dans *Heart Of Darkness* (« *A haze rested on the low shores that ran out to sea* », « *the very mist on the Essex marshes was like a gauzy and radiant fabric* » HOD : 22 ; 24⁷¹⁹) puis sur le Congo qu'il remonte (« *When the sun rose there was a white fog, very warm and clammy, and more blinding than the night* » HOD : 174⁷²⁰) ; la côte de Patusan borde un « océan brumeux » (« *a misty ocean* » LJ : 184) et c'est un épais rideau de brume qui trompe Jim et le mène à sa perte, le laissant croire que Brown quitte le Patusan alors qu'il s'appête à l'attaquer : « *A heavy mist lay very low on the water, making a sort of illusive grey light that showed nothing* » (LJ :

⁷¹⁸ JAUDEL Philippe, « Le procès de Jim: éthique et fiction », *op. cit.*

⁷¹⁹ « Une brume légère flottait sur les rives basses dont le profil plat allait se perdre dans la mer » (HOD : 23) « même la brume, sur les marais de l'Essex, semblait une gaze éclatante » (HOD : 25)

⁷²⁰ « Quand le soleil se leva, il y avait un brouillard blanc, très chaud et poisseux, et plus aveuglant que la nuit » (HOD : 175)

300)⁷²¹. Le brouillard, en enveloppant le paysage, donne l'indice que celui-ci n'est qu'une illusion.

La brume conradienne est à la fois « masque et absence », pour reprendre l'expression de Richard Pedot citée par Audrey Sabathier-Lepetre :

Pour l'instant bêtement concrète, purement météorologique, cette brume blanche augure la perte des repères dont Marlow va être victime et, transformée en brouillard, elle devient le « blanc intolérable » qui génère l'horreur : « L'horreur surgit face à un blanc intolérable, incroyable, produit par une forme d'angoisse absolue — « sheer blank fright » — sur fond de rupture d'un ordre de compréhension de notre rapport au monde. Elle est, pour cette dernière raison, ce que l'on ne peut nommer ni représenter, sauf, peut-être par prosopopée, c'est-à-dire comme masque et absence. » [Richard Pedot, *Heart of Darkness de Joseph Conrad, le sceau de l'inhumain*, Paris : Éditions du Temps, 2003, p. 25-26]⁷²²

La brume possède alors une fonction métatextuelle : elle perturbe la représentation, la signale et l'interroge. Elle donne l'indice que le paysage n'est pas ce qu'il semble être. La brume montre qu'« on n'y voit rien »⁷²³, signalant que le paysage vierge et sauvage que l'on cherche n'est qu'un écran de fumée de plus — et que derrière cet écran de fumée se trouve peut-être autre chose, quelque chose de terrifiant. L'arrière-pays est ainsi signalé comme une construction esthétique. La brume contribue en effet à l'esthétique du paysage conradien : elle donne aux rivières et aux forêts leurs couleurs, leurs lumières, les figeant dans une sorte de tableau de peintre. Il y a une picturalité de l'arrière-pays, notamment chez Conrad.

2.1.2 Picturalité des paysages et *ekphrasis*

Entre les années 1780 et 1820 se développe, en Angleterre notamment, l'esthétique *picturesque*⁷²⁴, qui perdure pendant tout le XIX^e et a fortement contribué à établir des conventions et des pratiques du voyage encore d'actualité aujourd'hui, notamment dans le

⁷²¹ « Un brouillard dense, suspendu sur l'eau, répandait une sorte d'illusoire lumière grise, qui ne laissait rien voir. » (LJ : 468)

⁷²² SABATHIER-LEPETRE Audrey, « Brumes et brouillards de Bleak House à Heart of Darkness », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 71 Printemps, 18 juin 2010, p. 153- 166.

⁷²³ J'emprunte l'expression à Daniel Arasse, dont l'ouvrage portant le même titre s'attache entre autres choses à interroger ce qui brouille ou perturbe le regard dans la lecture d'une œuvre d'art. Voir ARASSE Daniel, *On n'y voit rien: descriptions*, Paris, Gallimard, 2000.

⁷²⁴ L'équivalent en français est le pittoresque. Cependant, comme cette esthétique est d'abord apparue en Angleterre, et que c'est dans un cadre anglophone que se situent à la fois l'article auquel je fais référence et l'œuvre de Conrad que j'analyse, j'ai choisi de garder le terme de *picturesque*, car parler de pittoresque impliquerait de situer cette esthétique dans un cadre francophone qui n'est pas pertinent pour cette analyse.

tourisme.⁷²⁵ Le voyage *picturesque* consistait alors à partir en quête de paysages grandioses qui correspondraient à un canon esthétique pré-établi : « *For landscape to be deemed 'picturesque' it had to conform to an aesthetics derived from a canon of Continental and British landscape painting* »⁷²⁶. Il est intéressant de constater que le rapport entre la contemplation de la nature et sa représentation en peinture est inversé : la représentation préexiste à la contemplation de la nature. Le regard du voyageur devient alors créateur : il invente le paysage par rapport au canon. Cette tradition *picturesque* du voyage ne se limite pas à la Grande-Bretagne : au XIX^e se développe un *picturesque* ethnographique, pratiqué par les voyageurs coloniaux. L'Orient, notamment l'Inde, était considéré comme offrant un matériau idéal pour le *picturesque*⁷²⁷ — en même temps que le *picturesque* se révélait un formidable outil orientaliste pour inventer l'Orient depuis l'Occident.⁷²⁸

Les personnages de Conrad, notamment Marlow *via* son rôle de narrateur, inventent ainsi le paysage à travers un regard pictural et *picturesque*. J'ai remarqué tout à l'heure que le paysage des hauts de la Tamise est décrit par Marlow comme un tableau, visuel pictural renforcé par l'hypotypose : « *Imagine [a Roman commander] here* » (HOD : 32)⁷²⁹, intime-t-il à ses auditeurs. La même dimension picturale est sensible dans *An Outcast of the Islands* lorsque Willems rencontre Aïssa alors qu'il explore les hauts de la Pantai :

High above, the branches of the trees met in a transparent shimmer of waving green mist, through which the rain of yellow rays descended upon her head, streamed in glints down her black tresses, shone with the changing glow of liquid metal on her face, and lost itself in vanishing sparks in the sombre depths of her eyes [...]. (PDI)⁷³⁰

L'abondance de couleurs, la métaphore métallique que l'on retrouve aussi dans la description des eaux de la Tamise, le clair-obscur semblent décrire un tableau de l'arrière-pays dans

⁷²⁵ BOHLS Elizabeth A., « 22. Picturesque Travel. The Aesthetics and Politics of Landscape », in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, op. cit.

⁷²⁶ « Pour qu'un paysage soit considéré *picturesque*, il devait se conformer à une esthétique dérivée d'un canon continental et britannique de la peinture paysagère. » (c'est moi qui traduis) *Ibid.*

⁷²⁷ RAY Romita, *Under the Banyan Tree: Relocating the Picturesque in British India*, New Haven, Yale University Press, 2013.

⁷²⁸ SAID Edward W., *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015. Pour un rapprochement entre l'orientalisme et le *picturesque*, voir SVENDSEN Amalie Due, « Representations of the East: Orientalism in Emily Eden's Travel Writing », *Leviathan: Interdisciplinary Journal in English*, 2018, p. 60-70.

⁷²⁹ « Représentez-vous [un général romain] où nous sommes » (HOD : 33)

⁷³⁰ « Loin au-dessus, les branches des arbres se croisaient, formant une brume lumineuse d'un vert ondoyant, à travers laquelle une averse de rayons de soleil venait se poser sur sa tête, ruisselait sur ses nattes noires, brillait de l'éclat changeant d'un métal en fusion sur son visage, et se perdait en étincelles éphémères dans les sombres profondeurs de ses yeux [...]. » (PDI : 81)

lequel la rivière et la forêt, la forêt et la femme se confondent dans les jeux d'ombre et de lumière. Comme c'était aussi le cas dans *Heart of Darkness*, tout se passe comme si la description signalait qu'elle livre quelque chose qui est en soi une représentation, un paysage qui est déjà un tableau. Le terme même de paysage implique une construction esthétique de la part de l'observateur : c'est le regard du spectateur qui « fait paysage ». Or le spectateur dont le regard est sous-entendu est, chez Conrad, toujours un homme blanc. La construction du paysage est donc toujours subjective et politique.⁷³¹

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que le paysage lui-même est une invention. Sa description vient redoubler une construction esthétique première, devenant une *ekphrasis* qui décrit une invention de l'Occident et du discours viatique : la nature vierge, sauvage, appelant la conquête.

2.2 L'arrière-pays : une construction discursive

On vient de voir que le paysage vierge et sauvage rencontré par les personnages dans l'arrière-pays est une construction esthétique : je vais maintenant montrer que cette construction esthétique participe d'une construction discursive, qu'elle a une fonction au sein du discours du voyage. À ce titre, le paysage devient un décor : c'est-à-dire, non pas seulement un tableau, une représentation, mais une représentation qui circonscrit une scène sur laquelle doit se jouer le voyage. Mon emploi de la métaphore du décor pour parler de l'arrière-pays n'est donc pas fortuit : la métaphore permet de dire à la fois l'aspect d'invention esthétique de l'arrière-pays et la fonction narrative et discursive de cette invention. Ainsi, on va pouvoir observer comment l'arrière-pays organise l'écriture du voyage et prédit le voyage.

2.2.3 Le paysage comme construction discursive et socio-historique dans le paradigme colonial : *wilderness*, Frontière et discours des vainqueurs

Si la figure du « sauvage » en tant que construction occidentale a fait l'objet de moult ouvrages (citons par exemple *Exhibitions. L'Invention du sauvage*, Pascal Blanchard (éd.), 2011), qui se consacre à la question des expositions universelles et des zoos humains), la nature sauvage en tant que construction est un sujet moins courant dans les études européennes.⁷³² Le mouvement récent de l'écocritique s'attache à déconstruire les

⁷³¹ J'y reviendrai au chapitre suivant.

⁷³² On peut citer le très récent ouvrage de BLANC Guillaume, *L'Invention du colonialisme vert : pour en finir avec le mythe de l'éden africain*, Paris, Flammarion, 2020.

présupposés eurocentrés ou anthropocentrés qui sont souvent à l'origine des représentations de l'espace.⁷³³ Les études américaines ont en revanche dès le début du 20^e siècle commencé à opérer un retour critique sur la perception de l'espace, et notamment la notion de *wilderness*, en donnant la parole aux First Nations :

*We did not think of the great open plains, the beautiful rolling hills, and winding streams with tangled growth, as 'wild'. Only to the white man was nature a 'wilderness' and only to him was the land 'infested' with 'wild' animals and 'savage' people.*⁷³⁴

Cette notion de *wilderness*, qui constitue un concept à part entière que je ne tenterai pas de traduire en français, participe d'un discours sur le territoire que le chef Lakota Luther Standing Bear signale ici comme centré sur les représentations de l'homme blanc. La notion de *wilderness* apparaît d'abord comme négative dans le lexique américain, liée à un territoire « infesté » de « bêtes sauvages » et d' « hommes sauvages ». William Cronon ajoute que

Jusqu'à la fin du 18^e siècle, le terme « *wilderness* » était le plus souvent utilisé dans la langue anglaise pour faire référence à des paysages auxquels on associait des adjectifs très différents de ceux qu'on emploie aujourd'hui. À cette époque, une *wilderness* était un lieu désert, indompté, désolé ou aride, en somme, cela voulait dire une terre sauvage et inexploitée. Ses connotations étaient tout sauf positives et, la plupart du temps, elle éveillait un sentiment de confusion (*bewilderment*) ou d'effroi.⁷³⁵

C'est bien dans ce sens qu'apparaît le terme dans *Lord Jim*, lorsque Jim, acceptant avec enthousiasme le départ au Patusan, affirme à Marlow qu'il « *didn't mind a wilderness* » (LJ : 176).⁷³⁶ Avant d'être récupérée par les discours environnementaux et assimilée à un havre de nature préservée, la *wilderness* désigne des terres sauvages qui appellent non pas la préservation mais la civilisation. Le lexique utilisé par Cronon (« indompté », « sauvage », « inexploité ») n'est pas sans rappeler celui de Marlow (« *monstruous and free* » cité plus haut) et s'entend bien dans une logique de capitalisation des territoires qu'il faut « dompter »

⁷³³ Voir ZIETHEN Antje, « La Littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, 2013.

⁷³⁴ « Nous ne considérons pas les immenses plaines, les magnifiques collines et les rivières serpentant aux milieu des herbes folles comme « sauvages ». Ce n'est que pour l'homme blanc que la nature était « sauvage », et ce n'est que pour lui que la terre était « infestée » de bêtes « sauvages » et d'hommes « sauvages ». » (c'est moi qui traduis) STANDING BEAR Luther, « Indian Wisdom (1933) », dans Carolyn MERCHANT (dir.), *Major Problems in American Environmental History*, Belmont, Cengage Learning (Inc.), 2011, p. 201.

⁷³⁵ CRONON William, « Le Problème de la wilderness, ou le retour vers une mauvaise nature », *op. cit.*

⁷³⁶ « le pays sauvage ne lui faisait pas peur » (LJ : 284)

pour pouvoir les exploiter. La *wilderness* n'est donc pas inventée par les rêveurs fuyant la société tels qu'Henry David Thoreau mais, au contraire, dans une logique d'occupation et d'exploitation. La confusion entre espaces sauvages et espaces vierges montre bien que « vierge » signifie en fait « vierge de l'empreinte européenne » lorsque, dans *Heart of Darkness*, Marlow contemple la carte du monde. Ce qui est construit comme « sauvage » ou « vierge » appelle alors la civilisation : il faut dompter les animaux, acculturer les peuples, aménager les espaces. Le lien entre *wilderness*, *Terra Nullius* et discours de la colonisation est particulièrement évident dans le contexte de la découverte du « Nouveau Monde » :

L'Amérique est pourtant considérée réellement comme *Terra Nullius* car les Indiens sont assimilés à l'espace qu'ils occupent. Même plus tard, Tocqueville, lorsqu'il est allé en Amérique, exprime la même idée : « Quoique le vaste pays qu'on vient de décrire fût habité par de nombreuses tribus d'indigènes, on peut dire avec justice qu'à l'époque de la découverte, il ne formait encore qu'un désert. Les Indiens l'occupaient, mais ne le possédaient pas ; ils étaient là en attendant. »⁷³⁷

On voit bien comment le lexique de la *wilderness* associé à celui de la virginité prétendue des espaces vient, dans les quelques lignes de Tocqueville citées par l'auteur, légitimer la prise de possession du territoire. C'est dans la suite logique de ces discours à propos du « Nouveau Monde » que, aux États-Unis, l'idée de *wilderness* est profondément liée à celle de Frontière. Ce lien est d'ailleurs ambivalent : la *wilderness*, ce qui est au-delà de la Frontière, est ce qui doit être « dompté » par le peuplement ; mais, une fois la côte Ouest atteinte, la *wilderness* devient aussi le seul reliquat de l'utopie de la Frontière et doit, par conséquent, être préservée comme un espace sacré :

Le fait que le mouvement visant à protéger les parcs nationaux et la *wilderness* ait pris une ampleur conséquente à l'époque même où l'on déplorait le plus la disparition de la Frontière n'est pas un hasard. Protéger la *wilderness* revenait très concrètement à protéger le mythe originel le plus sacré de la nation. [...] La

⁷³⁷ STRIGLER Marie-Claude, « La Wilderness : un espace fantasmé », dans Nicolas BERNARD, Gilles CHAMEROIS, Arlette GAUTIER, Georges-Henry LAFFONT et Denis MARTOUZET (dir.), *L'espace du Nouveau Monde : Mythologies et ancrages territoriaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Des Amériques », 2018, p. 31- 44.

Frontière aurait peut-être disparu mais l'aventure sauvage pourrait toujours avoir lieu à condition que la *wilderness* soit préservée.⁷³⁸

La *wilderness* constitue finalement un décor, construit de toutes pièces, dans lequel peut se dérouler le scénario de la conquête. Ce décor doit représenter un espace vierge, ouvert à la conquête mais suffisamment sauvage pour la justifier, moyennant un combat qui permet de glorifier le colon ou pionnier. La *wilderness* de l'arrière-pays est donc bien une construction discursive du colonisateur. Or, dans le corpus étudié, le voyage vers l'arrière-pays est aussi une révélation de l'envers du décor.

2.2.4 Spectralité de l'espace vierge

Dans *Life and Times of Michael K*, la représentation du Karoo semble au départ épouser cette dialectique de la Frontière : K y rêve de « *forgotten corners and angles and corridors between the fences, land that belonged to no one yet* » (MK : 47)⁷³⁹, exactement comme les pionniers américains qui, en arrivant dans l'Ouest, se voyaient attribuer des terres encore vierges, ou les *voortrekkers*⁷⁴⁰. Mais la virginité des terres est également une construction discursive : avant les pionniers, avant les colons boers, il y avait des peuples autochtones sur ces terres.

Le mythe d'une *wilderness* « vierge » et inhabité s'est toujours avéré particulièrement cruel du point de vue des Indiens qui considéraient autrefois cette terre comme leur espace de vie. Désormais, on les forçait à aller vivre ailleurs afin que les touristes puissent pleinement profiter de l'idée illusoire qu'ils vivaient là leur pays dans sa condition originelle et immaculée, comme au matin de sa création par Dieu.⁷⁴¹

L'espace vierge, le « *blank space* » qui attire l'œil de Marlow sur la carte, n'est en fait qu'une construction de plus. Parce que l'espace doit être vierge pour accueillir le mythe de la Frontière, il faut en évacuer les habitants. L'invention de la *wilderness* aux États-Unis passe par l'évacuation des Indiens à la fois de l'espace physique des parcs nationaux et de l'espace littéraire de leurs représentations. Pour reprendre l'analyse de Carpanin Marimoutou à propos du paysage réunionnais, l'invention esthétique du paysage relève d'une pacification : le paysage doit être construit comme un « espace pacifié propice à la contemplation des

⁷³⁸ CRONON William, « Le Problème de la wilderness, ou le retour vers une mauvaise nature », *op. cit.*

⁷³⁹ « entre les clôtures, des recoins, des couloirs, des angles oubliés, de la terre qui n'appartenait encore à personne » (MK : 65)

⁷⁴⁰ WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

⁷⁴¹ CRONON William, « Le Problème de la wilderness, ou le retour vers une mauvaise nature », *op. cit.*

vainqueurs ».⁷⁴² Toute présence subversive (celle des Indiens dans les parcs nationaux, des Marrons dans les Hauts de la Réunion, des peuples autochtones dans le Karoo) doit être effacée du paysage.⁷⁴³ L'histoire des vaincus devient dès lors spectrale et rend le paysage des Hauts terrifiant⁷⁴⁴ — un peu à l'image de cet arrière-pays que Marlow trouve « monstrueux ». Lorsque Roger Vailland décrit le volcan dans *La Réunion*, c'est bien le vide qui marque le paysage : « L'Enclos est caractérisé par l'absence presque totale de vie animale ou végétale » (*La Réunion* : 62), « absence totale de vie » (*La Réunion* : 65). Ce qui marque particulièrement le voyageur est l'absence de végétation tropicale originelle : « plus de tamarins des hauts à la Réunion [...]. Plus de forêt tropicale, non plus » (*La Réunion* : 71). Or c'est « la forêt tropicale qui couvrait la majeure partie de l'île à l'époque où les mutins de Fort-Dauphins y furent débarqués » (*La Réunion* : 70) : la déforestation aboutit en fait à une déshistoricisation du paysage dont les premiers habitants sont effacés avec les forêts qu'ils parcoururent. Le récit de Vailland contrecarre ainsi les représentations édéniques de la Réunion en montrant que cet Éden est une invention coloniale⁷⁴⁵. L'espace vierge devient alors inquiétant chez Vailland, comme s'il était hanté : « Cette contiguïté des laves à peine refroidies et des sables mouvants provoque chez le voyageur un sentiment d'inquiétude, lui fait retrouver l'angoisse des cauchemars » (*La Réunion* : 69) ; « la nuit tombée, ils ont tous peur. Tous les habitants de la Réunion ont peur, sauf les z'Oreilles. [...] ils ont peur des mauvais esprits » (*La Réunion* : 123). Tout comme la nuit est inquiétante parce que l'homme s'y rend compte qu'il y a des choses qu'il ne peut pas voir, le vide du paysage est inquiétant parce qu'il dénote ce qui en a été effacé. Les paysages dits vierges sont en fait le résultat d'une spectralisation de tout ce qui en a été évacué par les vainqueurs. Ce travail d'effacement confirme que l'arrière-pays en tant qu'espace vierge et sauvage n'a rien d'un espace naturel mais qu'il est une construction socio-historique participant d'une idéologie.⁷⁴⁶

« Quelque chose parle, » (VAR : 78) dit le narrateur dans *Voyage à Rodrigues*, comme s'il distinguait quelque chose au-delà ou à l'envers du paysage de basaltes, un autre discours qu'il ne peut comprendre. Carpanin Marimoutou parle d'énigme du paysage : « Le paysage créole est terrifiant en raison même des énigmes qu'il cache et signale dans le même

⁷⁴² MARIMOUTOU Carpanin, « Le Paysage réunionnais et les énigmes du rapport au lieu colonial et postcolonial », *op. cit.* p. 43.

⁷⁴³ C'est la réflexion que développe Guillaume Blanc à propos des habitants évacués des parcs africains. Voir BLANC Guillaume, *L'Invention du colonialisme vert*, *op. cit.*

⁷⁴⁴ MARIMOUTOU Carpanin, « Le Paysage réunionnais et les énigmes du rapport au lieu colonial et postcolonial », *op. cit.*

⁷⁴⁵ BOVIO Maéva, « La Réunion de Roger Vailland (1958) », *op. cit.*

⁷⁴⁶ CRONON William, « Le Problème de la wilderness, ou le retour vers une mauvaise nature », *op. cit.*

mouvement »⁷⁴⁷ ; or, cacher et signaler, c'est bien là l'œuvre de la brume dans l'arrière-pays malais ou congolais chez Conrad. La brume signale le paysage comme construction et cache ce qu'il y a d'intolérable dans le lieu : « *The horror ! The horror !* », expire Kurtz sur le vapeur qui redescend le fleuve (HOD : 300). L'arrière-pays est en fait imprégné d'une terreur sourde due à la présence spectrale, en son sein, de tout ce qui en a été évacué. « *The landscape was so empty* » (MK : 97)⁷⁴⁸ remarque K en cheminant à travers le Karoo ; mais il dit ensuite que la maison des Visagie doit être « *abandoned as a home for the ghosts* » (MK : 98)⁷⁴⁹, fantômes qui ne sont pas seulement ceux de la famille de colons mais aussi de leurs esclaves noirs, et des autochtones à qui ils ont volé ces terres. Cette spectralité de l'espace vide se retrouve dans *Lord Jim*, quand Marlow explique qu'à l'arrière-plan de l'histoire d'amour de Jim et Jewel se trouve une tombe. Cette tombe, celle de la mère de Jewel est bien entretenue, fleurie : c'est une « *unforgotten grave* » (LJ : 209)⁷⁵⁰ dont l'ombre plane sur l'histoire d'amour des deux jeunes gens. La tombe inscrit la mort dans un paysage déjà fantômatique :

*We had watched the moon float away above the chasm between the hills, like an ascending spirit out of a grave; its sheen descended, cold and pale, like the ghost of a dead sunlight. [...] [The light of the moon] robs all forms of matter — which, after all, is our domain — of their substance, and gives a sinister reality to shadows alone. (LJ : 187)*⁷⁵¹

La lumière de la lune a le pouvoir de révéler ces choses de l'ordre de l'ombre ou des ténèbres qui sont à l'œuvre dans le paysage du Patusan, matérialisées par la tombe. Jim a conquis la *wilderness* du Patusan et l'a pacifiée ; mais le paysage est hanté parce que la pacification tient du refoulement :

Cet accès barré à l'être, dont le récit ne cesse de forcer la porte, Conrad lui donne le nom de « ténèbres ». Dans la dramaturgie du sacré qu'orchestre un tel livre, les « ténèbres » ne relèvent pas seulement de l'inconnu, du territoire inexploré, voire

⁷⁴⁷ MARIMOUTOU Carpanin, « Le paysage réunionnais et les énigmes du rapport au lieu colonial et postcolonial », *op. cit.*, p. 50.

⁷⁴⁸ « le paysage était si vide » (MK : 126)

⁷⁴⁹ « concédée comme demeure aux fantômes » (MK : 127)

⁷⁵⁰ « une tombe que l'on n'oubliait pas » (LJ : 334)

⁷⁵¹ « Après que nous eûmes vu la lune s'élever entre les montagnes et monter au-dessus de la faille, comme un esprit libéré de la tombe ; froide et pâle, sa lueur tombait comme le spectre d'un soleil mort [...]. [La clarté de la lune] dépouille de leur substance toutes les formes matérielles – qui, somme toute, sont notre domaine, – pour donner aux seules ombres une réalité sinistre. » (LJ : 301)

de la part effrayante propre au continent africain tel qu'il apparaît aux Blancs venus en exploiter les richesses et en asservir les populations : les « ténèbres », c'est ce que Lacan nommait le réel — c'est-à-dire ce qui se dérobe à la prise, le trou qui rend impossible la représentation et fait vaciller tout rapport avec l'existence.⁷⁵²

Yannick Haenel reprend ici l'analogie avec la psychanalyse que j'utilisais plus haut : le réel ou l'inconscient ou les ténèbres frappent à la porte du monde familier, menaçant l'ordre qui y a été établi au prix d'un refoulement ou d'une spectralisation. Le paysage se construit finalement sur un indicible premier, un réel qui revient en permanence dans le roman sans pouvoir s'y écrire.

Ce premier fil de réflexion a donc pu montrer en quoi l'arrière-pays, notamment en tant que paysage, est une construction esthétique et discursive, liée au paradigme socio-historique de la colonisation et des voyages de découverte et d'exploration. Le discours du voyage construit l'arrière-pays comme un décor afin de rendre possibles le voyage et son écriture. *A priori*, les paysages indianocéaniques doivent être pacifiés pour que puisse s'y jouer le voyage triomphant du colonisateur. Pacifié, dans le paradigme de l'histoire coloniale de l'Afrique du Sud, de l'Indonésie ou des îles du sud-ouest de l'océan Indien, veut dire vidé : les « espaces vierges » des plaines du Karoo⁷⁵³, de la jungle du Patusan ou des chaos basaltiques de Plate et Rodrigues ne sont pas vides mais vidés — vidés de la présence de l'autre. On a pu voir que quelque chose hante ces lieux : les fantômes postulés dans la ferme du Karoo, les traces des bûchers funéraires sur l'île Plate, la tombe au cœur du Patusan signalent bien une spectralité de l'espace vide.

L'écriture produit donc un effet de retour sur le discours. Le décor de l'arrière-pays fait partie intégrante de l'appareil discursif qui rend possible l'écriture du voyage dans l'océan Indien. Mais l'écriture déborde le discours et suggère un envers du décor. Pour reprendre les mots de Haenel, ce qui a été effacé par le discours revient dans l'écriture, notamment romanesque, sous la forme de ténèbres, d'une hantise ou d'une horreur latents.

Dans la deuxième partie de ce chapitre sur les dialectiques de l'arrière-pays, j'ai jusqu'ici mis en évidence la construction esthétique et la construction discursive qu'est cet arrière-pays. Je

⁷⁵² HAENEL Yannick, « Ce qui me brûle en lisant Conrad », *op. cit.*

⁷⁵³ BLANC Guillaume, *L'Invention du colonialisme vert*, *op. cit.*

disais tout à l'heure que l'appareil discursif de l'arrière-pays permettait de pré-dire le voyage ; j'entendais par là que ce discours est une prémisse d'écriture et, qu'à ce titre, elle programme l'écriture et le voyage qui va être dit — et qui est donc déjà « pré-dit ». Cette pré-diction ne s'en tient pas au plan narratif : elle a aussi un aspect épistémologique, sur lequel je vais me pencher à présent, en montrant ses conséquences esthétiques.

2.3 L'arrière-pays : une construction épistémologique paradoxale

On vient de voir que l'arrière-pays est finalement le nom d'un cadre spatio-temporel (que j'ai métaphoriquement appelé décor) que construit le discours du voyage pour que le voyage puisse être raconté, et notamment raconté comme une conquête. Si on en revient à cette notion de conquête, on va pouvoir remarquer que le concept d'arrière-pays contient également une épistémologie du voyage.

2.3.1 Epistémologie paradoxale et voyage impossible

On l'a vu, l'objectif scientifique d'un voyage vers l'arrière-pays relève d'une spatialisation de l'étrangeté qui aboutit à une double impasse : le présupposé positiviste du voyage vers l'intérieur fait que l'arrière-pays devient une illusion⁷⁵⁴ ; le présupposé empiriste fait « qu'on ne connaît pas quelque chose comme inconnu »⁷⁵⁵. L'arrière-pays est ainsi une aporie car « ou la différence est pure illusion, ou elle est maintenue, et alors elle est, par principe, inconnaissable »⁷⁵⁶. Autrement dit, soit le voyageur crée l'étrangeté par son regard extérieur, soit il la détruit en la ramenant invariablement au même : dans les deux cas l'espace de l'Ailleurs est épistémologiquement inaccessible.

Nous voilà face à un problème. Avec l'idée de l'arrière-pays, le discours du voyage semble préparer le terrain pour une écriture de la conquête : l'avancée vers l'intérieur des terres figure une progression exigeante et laborieuse qui doit amener le voyageur, devenu explorateur, à un « cœur secret ». Dans cette optique, l'arrière-pays spatialise un Ailleurs absolu et une vérité sur ce lieu. Le problème, on vient de le voir, est que cette spatialisation de la connaissance, accoudee au voyage comme méthode, s'appuie sur un paradoxe épistémologique. Si l'arrière-pays existe, il est inaccessible, il ne peut ni être conquis, ni être écrit en tant que tel. Finalement ce à quoi mène le discours du voyage, lorsqu'il conduit le voyageur et le récit vers

⁷⁵⁴ DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage*, op. cit., p. 229.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 232.

l'arrière-pays, c'est à une impasse. Tout se passe alors comme si le discours pré-disait un échec ; or cette poétique de l'échec est justement une constante dans l'écriture du voyage.

2.3.2 Echec et nostalgie : une esthétique du voyage

Incapable de produire un savoir sur l'Ailleurs en tant qu'altérité, le récit de voyage serait ainsi condamné soit à brasser des illusions, soit à conter son propre échec. Ce constat d'un objet du « toujours déjà » perdu vient en partie expliquer la tradition nostalgique de la littérature viatique. Vincent Debaene analyse d'ailleurs dans les récits de voyage ethnographiques une sorte de dandysme de l'échec, qu'il rapporte à un cynisme aristocratique de la part de certains voyageurs et/ou auteurs.⁷⁵⁷ Le « tout est dit et l'on vient trop tard » n'est finalement rien de moins qu'un *topos* de la littérature viatique qui, à défaut d'avoir été beaucoup analysé, est si récurrent que c'est en partie lui que Jean-Didier Urbain rend responsable de la haine des touristes et de la surenchère des voyages exceptionnels⁷⁵⁸. Pour résumer cette opinion, très bourgeoise, sur le voyage : si le monde a déjà été entièrement parcouru, c'est la faute des touristes ; le *vrai* voyageur est donc celui qui voyage différemment du touriste, *mieux, plus fort*, d'où une dérive du voyage vers l'aventure extrême comme la traversée de la Sibérie à pied en solitaire, de l'Antarctique en traîneau, de l'Atlantique à la rame...

L'appel à communications pour un atelier du colloque 2020 de l'APFUCC intitulé « Le récit de voyage dans tous ses états » proposait ainsi cet état des lieux de la littérature viatique contemporaine :

À l'aube du XXI^e siècle, le récit de voyage continue de se redéfinir à l'ère de la mondialisation et face aux nouveaux enjeux socioculturels de notre époque, que ce soit en adoptant une lenteur anachronique et subversive, en se tournant vers la nature (« nature writing »), ou en pratiquant une forme de voyage extrême, symbole de l'ultime dépassement de soi qui est peut-être symptomatique d'une certaine nostalgie de l'âge d'or des découvertes.⁷⁵⁹

La nostalgie caractéristique du genre y est analysée comme le symptôme postmoderne d'une société mondialisée où tout le monde voyage. Et pourtant, cette nostalgie d'un âge d'or des voyages n'a pas attendu le XXI^e siècle : elle était déjà sensible chez les Romantiques, ou à

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 208; 215.

⁷⁵⁸ URBAIN Jean-Didier, *L'Idiot du voyage*, *op. cit.*

⁷⁵⁹ APFUCC, *Appel à communications du colloque 2020 de l'APFUCC - Atelier 13: « Le récit de voyage dans tous ses états »*, [en ligne : https://www.fabula.org/actualites/le-recit-de-voyage-dans-tous-ses-etats-congres-apfucc-2020-western-university-london-ontario_92679.php], consulté le 15 janvier 2021.

l'époque victorienne de Conrad, et apparaît encore, tout en se manifestant différemment, chez Coetzee et Le Clézio.

Toute l'œuvre indianocéanique de Le Clézio porte le deuil de ses origines mauriciennes perdues. Les personnages sont souvent des voyageurs, toujours lancés dans une quête des origines qui n'aboutit en général qu'au constat que le pays, l'ancêtre ou la clef identitaire qu'ils recherchent est un rêve. Dans *Voyage à Rodrigues*, par exemple, se manifeste la nostalgie d'une langue rêvée : « une langue pour rêver plus que pour parler, pour s'adresser au monde étrange dans lequel il a choisi de vivre » (VAR : 103). Le narrateur cherche en vain à reconstituer une langue mythique qui permettrait de dire l'Ailleurs :

C'est une langue pour parler au temps passé, pour s'adresser aux ombres, au monde à jamais disparu, du temps où la lumière brillait si fort sur la mer des Indes, et dont seul le silence minéral de Rodrigues a su garder, par le miracle du désert, cette trace encore visible au-delà de la mort. (VAR : 103-104)

Cette langue qui manque est à comprendre comme un horizon vers lequel tend le texte sans jamais l'atteindre, tout comme le voyageur peut tendre vers l'arrière-pays sans jamais l'atteindre. L'aridité du désert, le « silence minéral » en tant que manques dans le paysage renvoient à un manque dans la langue.

La nostalgie, chez Coetzee, se trouve plutôt du côté de la réception. L'intertextualité avec les récits de la route ou le *farm novel*, la reprise des tropes de la Frontière, du voyageur pauvre partant construire ailleurs sa fortune avec la seule force de ses bras nus, la référence au marronnage, provoquent chez le lecteur l'attente d'une fondation qui n'arrive jamais. C'est alors le lecteur qui est nostalgique de ce que ce récit aurait pu être, de la fin heureuse qu'il aurait pu avoir s'il avait été écrit ailleurs, avant. La nostalgie de K, celle qu'il exprime quand il se dit misérablement « *it was better in the mountains, K thought. It was better on the farm, it was better on the road. It was better in Cape Town* » (MK : 77)⁷⁶⁰, est pitoyable : ce qu'elle met avant, c'est le dénuement extrême du personnage qui n'a rien dont il peut être nostalgique.

L'époque victorienne a interprété les théories de Darwin dans le sens d'une entropie condamnant toutes choses à s'étioler.⁷⁶¹ C'est ce « pessimisme post-darwinien »⁷⁶² qu'on

⁷⁶⁰ « C'était mieux dans les montagnes, pensa K. C'était mieux à la ferme, c'était mieux sur la route. C'était mieux au Cap » (MK : 65)

⁷⁶¹ SABATHIER-LEPETRE Audrey, « Brumes et brouillards de Bleak House à Heart of Darkness », *op. cit.*

retrouve chez Conrad et qui pour André Topia donne sa coloration crépusculaire à son œuvre. Il ne s'agit pas tant, dans *Lord Jim*, d'une nostalgie — sinon, pour Jim, du héros qu'il aurait dû être, lorsqu'il s'exclame « *Ah ! What a chance missed !* » (LJ : 63)⁷⁶³ — que d'une désillusion sur le progrès, fût-il incarné par la civilisation occidentale, le colonialisme et l'impérialisme, ou les théories naturalistes. L'analyse marxiste de la société postcoloniale que propose Vailland dans *La Réunion*, un demi-siècle plus tard, achève cette désillusion avec un rare cynisme. Peut-on parler de « mélancolie postcoloniale » ?

2.3.3 Nostalgie de quoi ? L'invention d'un archétype du récit de voyage

De quoi l'écriture du voyage est-elle nostalgique ? L'appel à communications que je viens de citer parle d'une « nostalgie de l'âge d'or des découvertes » — mais Lévi-Strauss lui-même semblait déjà nostalgique d'un autre type de voyage, et Segalen avant lui... L'âge d'or, on le sait, est une fabrication qui se fait rétrospectivement, une relecture du passé. Mon hypothèse est que la littérature de voyage agit de même en se construisant rétrospectivement un ancêtre idéal. J'ajouterai même que l'écriture du voyage ne peut faire autrement que porter le deuil de cet ancêtre rêvé, puisqu'au présent le voyage tel qu'il demande à être dit est impossible, du fait du paradoxe épistémologique qu'est l'arrière-pays. L'écriture du voyage se trouve à mon sens prise dans ce cercle vicieux : en se donnant pour but de dire le voyage comme un déplacement conquérant vers un Ailleurs absolu (spatialisé et conceptualisé sous la forme d'un arrière-pays dans le cadre de mon corpus) elle se précipite dans une impasse épistémologique et donc narrative ; se rangeant alors du côté de ceux qu'Aragon appelait « les possédés du mot *impasse* »⁷⁶⁴, elle ne peut que poétiser l'échec tout en se languissant d'un temps d'avant ou raconter le voyage de cette manière-là était encore possible. Cette nostalgie invente alors son objet, un récit de voyage rêvé, vers lequel les textes reviennent sans cesse.

Cet ancêtre rêvé constitue alors ce que Mircea Eliade appelle un archétype, c'est-à-dire un modèle exemplaire de l'ordre du mythe qui informe toute une culture.⁷⁶⁵ Dans le cas de la littérature de voyage, l'archétype est un texte (fictif) pour lequel on peut parler d'architexte, pour reprendre le terme de Gérard Genette. On a vu dans l'introduction de cette partie quels mécanismes d'intertextualité sont à l'œuvre dans la mémoire littéraire du voyage. Je rajouterai que des processus d'archive concourent également à la fabrication de l'architexte en

⁷⁶² TOPIA André, préface de notre édition de *Lord Jim*.

⁷⁶³ « Ah ! L'occasion que j'ai manquée ! » (LJ : 77)

⁷⁶⁴ DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage*, op. cit., p. 215.

⁷⁶⁵ ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition.*, Paris, Gallimard, 1949.

ce qu'ils participent à la canonisation de tel ou tel texte de voyage, et au classement de ce qui relève ou non de la littérature viatique. La caractéristique principale de l'architexte du voyage construit par la mémoire littéraire est qu'il raconte un voyage conquérant : on a vu dans l'introduction de cette partie que l'héritage littéraire de l'écriture du voyage l'influence en ce sens. Peut-on alors dire que l'écriture du voyage est nostalgique d'une certaine conquête qu'elle pense ne plus savoir dire — alors qu'elle n'a jamais su la dire, comme Said a pu le montrer en analysant Conrad, et comme on pourrait le montrer pour n'importe quel texte de voyage en le lisant en contrepoint ?

On peut alors se demander si cette nostalgie du voyage conquérant peut-être rattachée à la célèbre « mélancolie postcoloniale » dont parle Paul Gilroy, ou à autre chose. Dans le chapitre suivant, je vais proposer l'idée d'une nostalgie de l'épopée, en reprenant l'hypothèse de Cédric Chauvin selon laquelle le roman (occidental) moderne se construit dans le deuil de l'épopée. Mais si le voyage conquérant me semble trouver son origine déjà dans les poèmes épiques, le colonialisme est sans conteste sa réalisation la plus formidable. À cet égard, l'hypothèse d'une mélancolie postcoloniale vaut le coup d'être explorée. C'est en 2004 que Paul Gilroy développe, à partir de la psycho-sociologie d'inspiration freudienne, l'idée d'une mélancolie postcoloniale qui frapperait l'Europe notamment ; cette mélancolie serait liée à l'impossibilité de faire le travail de mémoire du colonialisme nécessaire au deuil de l'Empire et à l'avènement d'un multiculturalisme sain.⁷⁶⁶ Si l'on transpose cette théorie à la littérature de voyage, on peut effectivement postuler qu'il y a un deuil du colonialisme et de l'impérialisme qui n'a pas été fait. Une grande partie de mon travail cherche à montrer en quoi certains ressorts de l'écriture du voyage sont impérialistes et se demande comment ils peuvent être déconstruits. On a vu que les récits de voyage fondateurs dans les cultures européennes sont bien souvent ceux des « Grandes Découvertes » et les récits d'exploration liés à l'expansion de l'Europe et de la conscience européenne du monde, pour paraphraser Pratt. L'idée de la mélancolie postcoloniale est que, tant que le deuil du colonialisme n'a pas été fait, c'est-à-dire tant qu'il n'y a pas eu de travail d'acceptation et de mémoire, la culture reste piégée dans une forme de mélancolie, perpétuellement hantée par son passé colonial et par ce qu'elle y projette.⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ COHEN Jim et LINDGAARD Jade, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale », *Mouvements*, n° 51, n° 3, 10 septembre 2007, p. 90- 101.

⁷⁶⁷ GILROY Paul, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, coll. « The Wellek lectures », 2005, p. 3; 101- 102.

Le « postcolonial » de « mélancolie postcoloniale » désigne en effet plus une temporalité qu'un objet. La mélancolie postcoloniale dont parle Gilroy tient plus du désir sans objet, de la conscience d'un manque, d'un traumatisme non résolu. De même, lorsque Dennis Walder parle de « nostalgies postcoloniales » chez des auteurs comme V.S. Naipaul, W.G. Sebald ou Doris Lessing,⁷⁶⁸ il n'identifie pas chez ces auteurs un désir de retour au passé colonial et à ces structures de pouvoir. Si leur nostalgie est postcoloniale, c'est parce qu'elle survient au moment de l'effondrement des empires et du rêve colonial, effondrement qui met en lumière un défaut de lieu que la colonisation cherchait déjà elle-même à combler. « *Nostalgia is usually thought of in terms of longing and desire—for a lost home, place, and/or time* », écrit Walder⁷⁶⁹. Evidemment, l'écriture du voyage rend sensible ce manque du lieu en représentant les déplacements et les exils. La colonie, à cet égard, cherchait à construire le lieu, à pallier ce manque ; on a cependant vu que, parce qu'il se bâtit sur un effacement premier, le lieu colonial devient hanté et inhabitable pour les vainqueurs comme pour les vaincus. Ainsi, Jim comme K comme Léon, voyageurs blancs comme noirs, sont en défaut de pays, et leurs voyages n'aboutissent jamais. Les écritures du voyage de Conrad, de Le Clézio et de Coetzee peuvent être lues comme des écritures du désir et du manque. Ce qui est désiré, ce dont les romans sont nostalgiques, ce n'est pas la réalité historique de la colonie, mais de ce qui est projeté sur le passé depuis l'effondrement des empires coloniaux.

Nostalgie et mélancolie postcoloniales ne veulent pas dire désir d'un retour à la colonie mais désir d'identité, d'histoire, de pays (*homeland*). Le concept d'arrière-pays à la fois comme cœur secret du pays et comme destination du voyage fournissait un appareil épistémologique prometteur pour permettre à l'écriture du voyage de dire la (re)conquête du lieu. On a cependant pu voir que ce socle épistémologique était paradoxal et condamnait le voyage à l'échec. L'arrière-pays devient alors le nom d'un deuil qui n'a pas été fait, deuil d'un autre voyage et d'un autre récit qui s'inventent à travers la nostalgie des romans et des récits.

Dans *Le Mythe de l'éternel retour* (1949), Mircea Eliade analyse les mythes des sociétés traditionnelles comme des refus de l'Histoire et du temps qui passe, « éternel retour » qu'il

⁷⁶⁸ WALDER Dennis, *Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation and Memory*, New York, Routledge, coll. « Routledge research in postcolonial literatures », 2011.

⁷⁶⁹ « On pense souvent la nostalgie en termes de désir — pour une maison, un lieu, un temps qui seraient perdus ou révolus » (c'est moi qui traduis) *Ibid.*, p. 5.

oppose à la condition de « l'Homme moderne », historique.⁷⁷⁰ Le mythe est hors du temps chez Eliade et s'entend comme un modèle exemplaire, qu'il appelle un archétype, et que les différents rites cherchent à répéter afin de conjurer le passage du temps. Or, si les sociétés modernes sont « historiques », ne peut-on pas lire les cultures postcoloniales selon un mythe de l'éternel retour à la colonie ? Le mythe de l'éternel retour n'est-il pas l'autre nom du deuil inachevé qui caractérise la mélancolie postcoloniale de Gilroy ? On peut alors analyser la nostalgie qui parcourt nos textes et la littérature de voyage comme un éternel retour vers un archétype hors d'atteinte, celui du voyage vers l'arrière-pays.

Conclusion du chapitre IV

On a commencé ce chapitre en se demandant de quoi l'arrière-pays était le nom. Mon hypothèse était celle d'un paradigme qui permettrait de dire le voyage comme une conquête, en lui donnant pour but un lieu étranger, reculé et sauvage, invisible depuis la côte, et qui renfermerait la véritable essence du pays.

Après avoir étudié les dialectiques du seuil qui séparent l'arrière-pays de la côte dans les textes étudiés, j'ai proposé le concept bakhtinien du carnivalesque pour étudier le renversement du monde que semble être l'arrière-pays. Le carnivalesque et son rapport à la théâtralité m'ont permis de mettre en lumière la dimension construite de l'étrangeté de l'arrière-pays, et sa continuité implicite avec le monde familier. C'est en fait la posture du voyageur et le temps de son voyage qui carnavalisent l'espace perçu et fabriquent l'arrière-pays.

La deuxième partie du chapitre a donc proposé de considérer l'arrière-pays comme un décor, c'est-à-dire un appareil esthétique, narratif, discursif et épistémologique qui délimite un espace-temps pour le voyage, l'orienté et le programme — le pré-dit, en quelque sorte. La fonction discursive de l'arrière-pays est de faire de l'écriture du voyage une écriture de la conquête, entendue au sens large. Mais l'écriture déborde le discours, le bouscule, le défait parfois en suggérant ce que j'ai appelé un envers du décor : on a pu voir que l'arrière-pays est hanté et que les voyageurs ne peuvent y fonder un habitat. Si l'arrière-pays est le nom d'un paradigme épistémologique, ce qu'il pré-dit est un échec : les voyageurs n'y trouvent que le vide ou la mort. Le voyage semble « toujours déjà » condamné chez les auteurs étudiés, ce que j'ai rapporté à une forme de nostalgie postcoloniale qui frapperait l'écriture du voyage.

⁷⁷⁰ ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition.*, op. cit.

L'arrière-pays, finalement, tient du mythe : construit par intertextualité, fantasmé depuis le présent comme un passé idéal perdu, il informe et programme une écriture du voyage nostalgique de ce qu'elle ne sait pas dire.

Faut-il dire que seul voyage qui ne serait pas nostalgique serait alors celui qui n'attend rien, qui n'a pas de destination, de but ? Est-il possible, pour reprendre l'objet de cette deuxième partie de la thèse, d'imaginer un voyage qui renonce à conquérir quoi que ce soit — un voyage en errance, peut-être ? Et qu'est-ce que cette errance fait à l'espace du voyage, du moment où celui-ci n'est plus dit comme jalonnant un parcours vers un arrière-pays ? Dans le chapitre suivant et pour conclure cette partie sur l'envers de la conquête, je m'intéresserai aux espaces où il n'y a ni route, ni fleuve — aux espaces où aucun chemin, aucune ligne directrice ne sont tracés — et donc où l'arrière-pays est à la fois partout et nulle part. En postulant une historiographie du voyage comme conquête, puis quête, puis errance, je reviendrai sur l'arrière-pays en tant que mythe de l'écriture du voyage, et ce qui se passe lorsque l'écriture y renonce.

Chapitre V : Apories et labyrinthes

Introduction

Le paradigme de l'arrière-pays, associé à l'héritage intertextuel que constituent les récits d'exploration et de fondation, semblait permettre de dire le voyage comme une conquête. Mais le chapitre précédent m'a amenée à conclure que l'arrière-pays n'existe pas en tant qu'un « autre monde » radicalement différent du monde connu. L'arrière-pays fait partie du monde : il est cette « nuit »⁷⁷¹ issue du partage entre l'Ici et l'Ailleurs, ce silence, cet invisible. Le voyage n'amène pas à un Ailleurs qui serait l'arrière-pays ; le voyage est un *geste*, un geste de dépaysement, de défamiliarisation.

Il y a alors une contradiction interne au sein de l'écriture du voyage. D'un côté, j'ai montré que certains présupposés sont nécessaires au récit de voyage : le monde doit pouvoir être parcouru, compris et dit — donc, dans une certaine mesure, approprié, conquis. D'un autre côté, le geste du voyage que dit le récit travaille à défaire ces présupposés, à rendre le monde étrange et infamilier. Faut-il dire que le discours du voyage ne pose un cadre à l'écriture que pour que celle-ci vienne le contredire ? Que l'écriture du voyage est forcément aporétique, dans la mesure où elle se donne pour but de mettre en récit un voyage vers un lieu qui n'est qu'un effet de son propre discours ? Est-ce à dire que toute écriture du voyage est aussi nécessairement un « adieu au voyage »⁷⁷² ?

Ce constat ne veut pas dire que le voyage ne peut pas être écrit, ni que l'ailleurs est indicible. Comme le dit Jacques Rancière dans *Les Mots et les torts*, son dernier ouvrage, « [...] l'écriture n'est pas l'illustration de la pensée. Elle est un travail de la pensée qui défait le tissu consensuel des rapports entre le perceptible et le pensable et ébranle les hiérarchies entre les modes de discours. »⁷⁷³ L'écriture est là pour interroger le discours, pour le déranger, pour questionner ses présupposés et points aveugles. On peut donc lire l'écriture du voyage comme un adieu au voyage ; mais on peut aussi la lire comme un questionnement des limites du

⁷⁷¹ FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, op. cit., p. V.

⁷⁷² DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage*, op. cit., p. 208- 215.

⁷⁷³ RANCIERE, Jacques, *Les Mots et les torts. Dialogue avec Javier Bassas*, Paris, La Fabrique, 2021, 4^e de couverture.

discours du voyage, et lire chez Conrad, Coetzee et Le Clézio des mises en récit de ce questionnement.

Le voyage est une quête de l'altérité : or ce qui est radicalement autre ne peut être dit que comme une limite de la perception, de l'entendement et de la représentation (sinon il est approprié et il n'est plus autre) : cette poétique de la limite est le seul moyen de sortir du paradoxe d'une altérité « ethnocentrée ou inconnaissable »⁷⁷⁴. L'autre n'est connaissable que comme limite de la connaissance, dicible que comme limite de la langue, du récit et du discours. L'écriture du voyage n'est dès lors pas coincée dans l'aporie, condamnée au mutisme ; elle est vouée à la réflexion, à la déconstruction de ses cadres épistémologiques et narratifs, parce que son objet (le déplacement vers l'altérité) l'amène à ses propres limites : celles du récit, du discours, du regard du voyageur. C'est d'ailleurs ainsi que Bruno Thibault analyse l'écriture du voyage chez Le Clézio : une « écriture des limites » qui s'interroge sur le rapport à l'espace postmoderne, à la disparition des mythes et à l'acte même de création littéraire.⁷⁷⁵

Le premier moment de ce chapitre s'attache à caractériser les espaces des récits du corpus qui apparaissent comme des apories : la jungle, l'océan, le désert, la ville — par opposition à la route et au fleuve. Mais, me demanderai-je, l'aporie n'est-elle pas une vision de l'espace, produite par la posture du voyageur ayant renoncé à la conquête et au mythe de l'arrière-pays ? La deuxième partie du chapitre propose alors une historiographie de l'écriture du voyage qui donne à lire les espaces en termes de chemins ou de labyrinthes.

1. Espaces apories : impasses ou limites ?

The logistical nightmares of interior exploration were also new, and the La Condamine expedition was spared none of them. The rigors of Andean climate and overland travel produced continual sickness, damaged instruments, lost specimens, wet notebooks, agonizing frustration and delay. In the end, the French

⁷⁷⁴ BENFORD Gregory, « Aliens and Knowability : a scientist's perspective », dans George Edgar SLUSSER (dir.), Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980, p. 53- 63. L'écriture de l'expérience de l'autre comme expérience-limite et via une poétique des limites est notamment explorée par Stanislas Lem dans son roman *Solaris* (1961). Voir mon mémoire de recherche *Du 'sauvage' à 'l'alien'. Écritures de l'altérité dans des fictions insulaires*, Université de la Réunion, 2016.

⁷⁷⁵ THIBAUT Bruno, J.M.G. *Le Clézio et la métaphore exotique, op. cit.*

*group disintegrated completely, each person left to find his own way home or remain stranded in South America.*⁷⁷⁶

Avec le nouveau paradigme de l'exploration intérieure commence l'exploration de ce qui est considéré comme des « espaces vierges ». Malgré les dialectiques telles que celle de la Frontière qui veulent dire ces espaces comme offerts à la conquête, c'est-à-dire toujours déjà virtuellement humanisés et territorialisés, les espaces qui sont réellement vierges le sont d'occupation humaine. Les « espaces vierges » sont d'abord des espaces inhumains qui résistent à l'homme, et au voyage, et au récit, et au discours. Ainsi, la dialectique de l'arrière-pays qui est celle des explorations intérieures⁷⁷⁷ se heurte aux « rigueurs du climat andéen », aux montagnes, aux jungles. Autrement dit, le discours se heurte à la matérialité du lieu ; la préconception du lieu atteint ses limites. En même temps que le mouvement du voyage est mis en péril, voire en échec, par des espaces dans lesquels « on ne passe pas » — des apories —, il s'agit de voir que ce sont à la fois la mise en récit du voyage et le discours viatique qui se trouvent mis à l'épreuve du lieu.

C'est l'immensité qui constitue souvent l'angle d'étude des « grands espaces » que sont l'océan, le désert, la forêt vierge ou la montagne : considérée comme catégorie philosophique de la rêverie par Bachelard,⁷⁷⁸ l'immensité des espaces invite à lire ceux-ci comme cadres référentiels et supports du voyage devenant rêverie. Cette perspective critique se prête à la géopoétique⁷⁷⁹, en ce qu'elle permet d'explorer le rapport profond du sujet au monde et du monde à l'écriture. Mais dans la perspective postcoloniale qui est la mienne, il me semble nécessaire de continuer à historiciser la représentation des paysages mis en récit par le voyage. Mon angle de lecture des espaces vierges (fussent-ils immenses) sera plutôt celui de leur évolution du paysage exotique paradisiaque et/ou vide vers le labyrinthe, c'est-à-dire de l'espace territorialisé vers l'espace aporétique. Je procéderai de manière thématique, espace par espace.

⁷⁷⁶ « Les cauchemars logistiques de l'exploration intérieure étaient aussi une nouveauté, et il n'en fut épargné aucun à l'expédition La Condamine. Les rigueurs du climat andéen et du voyage terrestre causèrent des maladies permanentes, des dommages sur les instruments, la perte de certains spécimens, des carnets de notes trempés, des retards et des frustrations terribles. Pour finir, le groupe se désintégra, laissant chacun rentrer en France par ses propres moyens ou rester abandonné en Amérique du Sud. » (c'est moi qui traduis) PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 17.

⁷⁷⁷ Voir chapitre précédent.

⁷⁷⁸ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 168.

⁷⁷⁹ Voir notamment BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique, op. cit.*, p. 200- 211.

1.1 La forêt, entre jungle infernale et jardin édénique

L'espace de la forêt tropicale et notamment de la jungle occupe une place importante dans l'œuvre de Conrad. Seules les rivières permettent d'y pénétrer, devenant des *poroi* dans l'aporie ; c'est le cas dans *Heart of Darkness*, dans *Lord Jim*, dans *An Outcast of the Islands*. J'étudie ici ce dernier roman en dialogue continu avec *Lord Jim*, car la représentation de la forêt tropicale y est centrale. C'est d'ailleurs sur le premier tome de la trilogie malaise et sur le plus tardif *Victory* (1915) que s'est concentrée la critique pour étudier la représentation des paysages tropicaux chez Conrad. La forêt tropicale, en effet, est emblématique dans la représentation des paysages exotiques. La littérature est abondante à ce propos et aborde presque systématiquement l'angle postcolonial dans la lignée des travaux d'Edward Said, en particulier *Orientalism* (1978) et *Culture and Imperialism* (1993). Lui-même spécialiste de Conrad, Said fait de son œuvre une lecture ouverte à la complexité, à la multiplicité des points de vue liée à la position particulière de l'exilé dans le monde — ce qu'il a appelé une lecture en contrepoint. Pour Said, si Conrad peut voir la fragilité des empires, s'il peut mettre à jour leurs failles, leurs socles de violence et de désolation, il ne peut pas sortir de ce cadre mortifère.⁷⁸⁰ C'est ainsi que la critique a pu voir dans les jungles étouffantes où pourrissent les hommes (Kurtz, Willems ou encore le misérable Cornélius de *Lord Jim*), un « pessimisme post-darwinien » dans lequel « la jungle archaïque apparaît assez menacée par l'entropie et la barbarie »⁷⁸¹. L'entropie qui menace la jungle menace aussi l'Empire qui en a pris possession, sans pour autant le remettre en question selon Said et ses héritiers. Dans la lignée directe de ces travaux, Zawiah Yahya (*Resisting Colonialist Discourse*, 1994) se donne pour but de déconstruire les fictions britanniques pour y mettre à jour le discours colonial qui travaille les représentations des lieux et des paysages, et consacre une bonne partie de son ouvrage à Conrad.⁷⁸²

Plusieurs autres critiques s'attachent également à identifier dans les paysages conradiens certains des tropes de la rhétorique coloniale caractérisés par David Spurr dans *The Rhetoric of Empire* (1993)⁷⁸³. Dans *An Outcast of the Islands*, la jungle de Sambir apparaît pour les critiques comme exemplaire à la fois des tropes de « négation »⁷⁸⁴, puisqu'elle est

⁷⁸⁰ TADIE Alexis, « Edward Said et Joseph Conrad : la critique de l'illusion coloniale », *Tumultes*, n° 35, n° 2, 2010, p. 67- 80.

⁷⁸¹ André Topia, 4^e de couverture de notre édition de *Lord Jim*.

⁷⁸² YAHYA Zawiah, *Resisting Colonialist Discourse*, 2^{de} édition., Kebangsaan, Penerbit Universiti, 2003.

⁷⁸³ SPURR David, *The Rhetoric of Empire*, *op. cit.*

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 92. On a pu voir que c'est aussi le cas du Patusan dans *Lord Jim*.

systématiquement vidée de présence autochtone, et d'« érotisation », définie par Spurr comme « *a set of rhetorical instances — metaphors, seductive fantasies, expressions of sexual anxiety—in which the traditions of colonialist and phallogocentric discourses coincide* »⁷⁸⁵. Pour Jeremy Hawthorn, la forêt luxuriante s'identifie au trope de la femme fatale qui engloutit un homme blanc rendu vulnérable.⁷⁸⁶ Il est vrai que, lors de la rencontre de Willems et Aïssa, le corps de la femme semble se confondre avec la forêt :

*High above, the branches of the trees met in a transparent shimmer of waving green mist, through which the rain of yellow rays descended upon her head, streamed in glints down her black tresses, shone with the changing glow of liquid metal on her face, and lost itself in vanishing sparks in the somber depth of her eyes that, wide open now, with enlarged pupils, looked steadily at the man in her path. (PDI : I, 6)*⁷⁸⁷

Pour S.N. Ahmad, cette scène est représentée selon l'iconographie de la rencontre d'Adam et Ève dans le jardin d'Éden, et Conrad « projette sur le corps d'Aïssa l'archétype du jardin, afin de réunir le paysage et la femme dans une sorte de fusion ».⁷⁸⁸ La forêt est le *locus amoenus* d'une histoire d'amour qui pour la critique rejoue celle d'Ulysse et Calypso sur un mode romantique dans lequel le paysage, tantôt paradisiaque, tantôt sombre et incertain, toujours changeant, reflète les états d'âmes de Peter Willems. Cette vision des paysages tropicaux comme des jardins fabriqués par le discours impérialiste est au cœur de l'ouvrage de Sharae Deckard, *Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization : Exploiting Eden* (2010)⁷⁸⁹. Le jardin est en effet un espace humanisé, organisé par l'Homme à des fins de productivité (on y cultive plantes, fleurs et légumes), esthétisé pour reproduire un *locus amoenus*, et dans lequel

⁷⁸⁵ « un ensemble d'instances rhétoriques – métaphores, illusions séduisantes, expressions d'anxiété sexuelle – dans lequel les traditions de discours colonial et phallogocentrique coïncident » (c'est moi qui traduis) *Ibid.*, p. 170.

⁷⁸⁶ HAWTHORN Jeremy, « Reading and Writhing: The Exotic and the Erotic in Joseph Conrad's *An Outcast of the Islands* », dans Charles ARMSTRONG et Øyunn HESTETUN (dir.), *Postcolonial Dislocations: Travel, History, and the Ironies of Narrative*, Oslo, Novus Press, 2006, p. 227- 239.

⁷⁸⁷ « Tout là-haut, les branches des arbres se croisaient dans le chatoiement diaphane d'une ondoyant brume verte, à travers laquelle la pluie de rayons d'or descendait sur sa tête inonder de reflets ses tresses noires, briller sur son visage avec l'éclat changeant du métal en fusion, et se perdre en étincelles éphémères dans les profondeurs sombres de ses yeux qui, grands ouverts maintenant et les pupilles dilatées, regardaient fermement cet homme sur son chemin. » (PDI : 95-96)

⁷⁸⁸ AHMAD Siti Nuraishah, « Malaysia as the Archetypal Garden in the British Creative Imagination », *Southeast Asian Studies*, vol. 3, n° 1, avril 2014, p. 49- 84. (c'est moi qui traduis)

⁷⁸⁹ DECKARD Sharae, *Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization*, op. cit.

la nature est soumise. Faire de la forêt un jardin, c'est l'intégrer à l'Empire comme tableau exotique et unité de production du capital, tout en lui ôtant son *agency*.⁷⁹⁰

L'invention de la forêt comme jardin participe ainsi plus largement à l'invention de l'Orient comme paysage. Dans le chapitre précédent, j'ai cité cette scène de *An Outcast of the Islands* comme exemple d'un héritage *picturesque* dans l'esthétique conradienne des paysages : le regard de l'homme blanc instaure une mise en scène du paysage de la femme dans la forêt. Le narrateur semble décrire un tableau. Or cette esthétique de représentation contribue à fabriquer la forêt comme un « paysage de l'Empire »⁷⁹¹. L'esthétique *picturesque* fait œuvre de paysage, c'est-à-dire fabrique l'espace et le fabrique comme un spectacle toujours déjà conforme aux représentations que peut en faire l'Occident ; elle le fabrique aussi comme vu depuis l'Occident, *a fortiori* depuis un point de vue souvent masculin et blanc. Cette esthétique informe l'orientalisme : elle permet de représenter l'ailleurs comme toujours déjà connu et entièrement connaissable⁷⁹² ; de naturaliser le point de vue du colon⁷⁹³ ; enfin, de construire l'Occident par la représentation de l'Orient : c'est là le propos de l'*Orientalisme*. Le *picturesque* des représentations s'apparente alors à ce que Said appelle une « attitude textuelle » :

Les récits de voyages et les guides sont une espèce de textes à peu près aussi « naturels », aussi logiques par leur composition et leur utilisation que tout autre livre, précisément à cause de cette tendance de l'homme à se rabattre sur un texte lorsque les incertitudes d'un voyage en pays étranger semblent menacer sa tranquillité. Beaucoup de voyageurs disent qu'ils n'ont pas rencontré dans un pays nouveau pour eux ce qu'ils en attendaient : ils veulent dire par là que ce n'était pas ce qu'un livre avait dit que ce serait. Et naturellement, nombreux sont les auteurs de récits de voyages et de guides qui les composent pour dire qu'un pays est comme ceci, ou mieux, qu'il est pittoresque, cher, intéressant, etc. Dans les deux cas, l'idée est que les hommes, les lieux et les expériences peuvent toujours être

⁷⁹⁰ J'explique quelques paragraphes plus loin pourquoi ce terme peut s'appliquer à l'espace et pas seulement aux personnes.

⁷⁹¹ Tim Barringer, Geoff Quilley, Douglas Fordham (éd.), *Art and the British Empire*, 2007, cité dans LE GALL Shalini, « Lieu et pouvoir dans l'orientalisme britannique du XIXe siècle », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, 30 juin 2011, p. 555- 560.

⁷⁹² Elizabeth A. Bohls, « 22. Picturesque Travels. The Aesthetics and Politics of Landscape », in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

⁷⁹³ *Ibid.*

décrits par un livre, tant et si bien que le livre (ou le texte) acquiert plus d'autorité et d'usage même que la réalité qu'il décrit.⁷⁹⁴

La bibliothèque fonctionne ainsi comme le canon esthétique dans le *picturesque* : elle prévoit le réel, le cadre, l'informe et oriente le regard du voyageur vers ce qui se conforme à ce cadre. Pour Said, cette attitude textuelle est une posture défensive face à un espace étranger qui menace la tranquillité du voyageur : on en revient au fait que tout récit de voyage semble chercher à conjurer un *unheimlich*. Faire de l'ailleurs un tableau, un jardin, c'est tenter, pour reprendre Bhabha, de le rendre *homely*⁷⁹⁵. Mais le fait que toute cette structure rhétorique et esthétique doive être mise en place pour dire l'Empire⁷⁹⁶ montre bien que quelque chose au sein des lieux lutte contre l'hégémonie du voyageur, de son regard et de son discours. Le récit de voyage en Orient devient alors une perpétuelle négociation entre l'impérialisme et l'altérité posée à la fois comme menace et comme raison d'être du discours⁷⁹⁷.

C'est sous l'angle de cette lutte intestine, de cette négociation, que j'aimerais envisager l'écriture de la forêt chez Conrad. Pour Deckard, *Heart of Darkness*, « *the Ur-text of late colonial Victorian discourse* », fait de la forêt africaine un « *anti-paradise* » : « *Conrad struggles to represent Marlow's nescience, his inability to comprehend Africa outside of the colonial imaginary, yet his repressed guilt emerges through the infernalization of the African landscape and its subjects* ». ⁷⁹⁸ Deckard souligne que toute production d'un lieu comme un paradis génère un « anti-paradis » : mettre un aspect du lieu en lumière, c'est toujours créer une ombre corrélée. On peut comprendre l'anti-paradis de deux manières, chez Conrad et dans la littérature coloniale en générale, et à mon sens ces deux manières se complètent sans s'exclure. D'une part, l'anti-paradis correspond à un « Enfer des tropiques » stéréotypé par le discours colonial, source de diverses croyances : que l'homme s'amollit sous les tropiques, que sans casque colonial le cerveau cuit sous le soleil (*La Réunion* : 78),... Cette fabrication des tropiques comme espace infernal peut expliquer en partie la récurrence des tropes du

⁷⁹⁴ SAID Edward, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁹⁵ BHABHA Homi, « The World and the Home », *op. cit.*

⁷⁹⁶ Pour une histoire des origines de ces représentations, voir par exemple GROVE Richard, *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*, Cambridge University Press, 1996.

⁷⁹⁷ Ma réflexion suit une nouvelle fois celle de FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, *op. cit.*

⁷⁹⁸ « le texte d'origine du discours colonial victorien tardif » « Conrad lutte pour représenter l'ignorance de Marlow, son incapacité à envisager l'Afrique hors de l'imaginaire colonial, cependant que sa culpabilité réprimée émerge à travers la représentation infernale du paysage africain et de ses sujets » (c'est moi qui traduis), DECKARD Sharae, *Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization*, *op. cit.*

spectre et du fantôme chez Conrad, les réduisant à un orientalisme de plus.⁷⁹⁹ Mais l'anti-paradis, dans la logique de Deckard, est aussi à comprendre comme l'ombre projetée involontairement par le discours impérialiste sur le monde. Cette ombre représente alors ce que le discours ne parvient pas à maîtriser : l'anti-paradis est le résidu de la fabrication du paradis, involontaire mais indispensable. Deckard met en avant « *the myth's double valence, its dyadic tendency to fluctuate between the promise of labor-free delight—paradise, garden, gold-land—and the 'infernal' shadow of its repressed material realities—anti-paradise, wasteland, depraved Eden* ». ⁸⁰⁰ Le trope du fantôme prend dans ce contexte une toute autre dimension, renvoyant à ce qui déborde le « discours du paradis », ce qui le hante — voire le subvertit.

Une manière d'apercevoir cet anti-paradis dans les forêts conradiennes est de revenir à la géopoétique pour s'intéresser au rapport entre le voyageur se déplaçant et l'espace de la forêt dans lequel il se déplace. Cet angle d'approche permet de détecter ce sur quoi trébuche le voyageur et ce à quoi se heurte le récit, autrement dit la dimension aporétique de l'espace. La luxuriance (*lushness*) de la forêt joue sur ce double tableau de l'anti-paradis : stéréotype orientaliste de la jungle impénétrable, elle incarne aussi ce foisonnement, ce débordement de l'espace qui envahit à son tour l'espace civilisé de l'Empire, celui dans lequel on peut voyager et écrire en paix. Ainsi la forêt, dans *Lord Jim* comme dans *An Outcast of the Islands*, est souvent nimbée de brume. J'ai cité plusieurs fois les passages où la rivière du Patusan, comme le fleuve Congo dans *Heart of Darkness*, sont obscurcis par la brume. Si la condensation peut contribuer à ce qu'une brume se forme au-dessus de l'eau froide des rivières et stagne dans les vallées, les nuages s'accrochent aussi aux cimes des arbres. Lorsque se forme au-dessus de l'océan « *a veil of motionless cloud [...] driven by the first breath of the rainy moonsoon* », c'est ensuite au-dessus de la forêt que vient planer ce voile menaçant :

At the sun's disappearance below the western horizon, the immense cloud, in quickened motion, grappled with the glow of retreating light, and rolling down to the clear and jagged outline of the distant mountains, hung arrested above the steaming forests ; hanging low, silent and menacing over the unstirring tree-tops ;

⁷⁹⁹ LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 43.

⁸⁰⁰ « Le double sens du mythe, sa tendance dyadique à fluctuer entre la promesse de délices libres de tout labeur – paradis, jardin, mine d'or – et l'ombre « infernale » de ses réalités matérielles réprimées – anti-paradis, désolation, Éden dépravé. » (c'est moi qui traduis) DECKARD Sharae, *Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization, op. cit.*, p. 3.

*withholding the blessing of rain, nursing the wrath of its thunder; undecided as if brooding over its own power for good or for evil. (PDI: IV, 1)*⁸⁰¹

Pour moi, la brume signale deux choses : premièrement, que l'« on n'y voit rien »⁸⁰², c'est-à-dire que la forêt ne fait pas partie de ces espaces que l'homme peut d'emblée comprendre et s'approprier. Deuxièmement, en particulier dans ce passage d'*An Outcast of the Islands*, la brume vient saboter la représentation de l'espace comme jardin contrôlé par l'homme. Hyperbolique, personnifié, l'immense nuage devient une instance « silencieuse et menaçante », détenant sur les hommes et leur monde le pouvoir d'apporter la pluie bienfaitrice ou au contraire la dévastation de l'orage. Dans le jardin édénique, c'est l'homme qui a le pouvoir de faire le bien ou le mal ; ici, c'est la nature — et c'est bien en ce sens que je me permets de parler d'*agency* de l'espace naturel.

La forêt est inhumaine. L'expression « *the steaming forests* » fait des forêts des machines à vapeurs, rouages d'une mécanique qui dépend du « souffle de la mousson », d'une instance autre personnifiée. Lorsque Lingard accuse Babalatchi d'avoir amené les Arabes sur sa rivière et, avec eux, la domination hollandaise, le Malais répond : « *There are forests there. Lakamba rules the land now. Tell me, Tuan, do you think the big trees know the name of the ruler? No. They are born, they grow, they live and they die — yet know not, feel not. It is their land.* » (PDI : IV, 2)⁸⁰³. Les forêts précèdent les hommes et leur survivent ; du point de vue des arbres, le nom du souverain ne compte pas. Finalement, la forêt est un espace où les significations humaines ne veulent rien dire, un espace qui ne peut pas être territorialisé. Lorsque Zawiah Yahya défend l'idée que les romans « *claim space and convert it into a system of meaning — just as colonies claim territories and turn them into systems of meaning* »⁸⁰⁴, ici ce n'est pas un système de signification qui est fait de la forêt, mais plutôt un espace-limite des significations impérialistes. La forêt n'est pas un jardin qui dit la maîtrise de l'homme — ou du moins le jardin n'est qu'une illusion, et si Lingard l'ignore (« *Even a big*

⁸⁰¹ « un voile de nuages immobiles [...] poussé par le premier souffle de la mousson d'été » « Au moment où le soleil disparut sous la ligne de l'occident, l'immense nuage, accélérant son allure, se mesura au corps à corps avec la lueur du jour qui s'éloignait, et roula jusque sur les contours nets et dentelés des lointaines montagnes, pour s'accrocher à faible hauteur au-dessus des forêts fumantes, silencieux et menaçant sur le faite impassible des arbres, refusant la bénédiction de la pluie, couvant le courroux de son tonnerre : irrésolu – ruminant, eût-on dit, sa propre puissance à faire le bien ou le mal. » (PDI : 259)

⁸⁰² J'exploite toujours la référence à ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, *op. cit.*

⁸⁰³ « Il y a là-bas des forêts. C'est Lakamba qui règne sur le pays maintenant. Dis-moi, Tuan, crois-tu que les grands arbres connaissent le nom du souverain ? Non. Ils naissent, ils grandissent, vivent et meurent – et pourtant ne savent rien, ne sentent rien. C'est leur pays à eux. » (PDI : 272)

⁸⁰⁴ « les romans s'approprient l'espace et le convertissent en système de signification – tout comme les colonies s'approprient les territoires et les changent en systèmes de signification » (c'est moi qui traduis) YAHYA Zawiah, *Resisting Colonialist Discourse*, *op. cit.*, p. 106.

tree may be killed by a small axe, [...] and, remember, my one-eyed friend, that axes are made by white hands. »⁸⁰⁵) Babalatchi, lui, le sait.

Finalement, on peut considérer les nuages et les vents, la rivière, la forêt comme des personnages, dans la mesure des nombreuses personnifications et prosopopées qui leur sont attribuées. La rencontre de Willems et d'Aïssa est en même temps la rencontre du Blanc avec la forêt dont la femme étrangère devient pour lui « l'esprit » ; elle lui semble apparue depuis le mystère de la forêt :

*Who was she? Where did she come from? Wonderingly he took his eyes off her face to look round at the serried trees of the forest that stood big and still and straight, as if watching him and her breathlessly. He had been baffled, repelled, almost frightened by the intensity of that tropical life which wants the sunshine but works in gloom; which seems to be all grace of colour and form, all brilliance, all smiles, but is only the blossoming of the dead ; whose mystery holds the promise of joy and beauty, yet contains nothing but poison and decay. He had been frightened by the vague perception of danger before, but now, as he looked at that life again, his eyes seemed able to pierce the fantastic veil of creepers and leaves, to look past the solid trunks, to see through the forbidding gloom — and the mystery was disclosed — enchanting, subduing, beautiful. He looked at the woman. Through the checkered light between them she appeared to him with the impalpable distinctness of a dream. The very spirit of that land of mysterious forests, standing before him like an apparition behind a transparent veil — a veil woven of sunbeams and shadows. (PDI : I, 6)*⁸⁰⁶

On peut voir là, comme Hawthorn et Ahmad, une érotisation exotique de la forêt et de la femme confondues. Mais on peut aussi y voir une réactualisation de l'être-au-monde de

⁸⁰⁵ « Même un grand arbre peut être tué par une petite hache, dit Lingard, d'un ton sec. Et souviens-toi, ami à l'œil unique, que ce sont les mains blanches qui fabriquent les haches. » (PDI : 272-273)

⁸⁰⁶ « Qui était-elle ? D'où venait-elle ? Il détacha de son visage ses yeux étonnés et les porta autour de lui sur les arbres de la forêt qui se tenaient en rangs serrés, énormes, immobiles et droits, et dont on eût dit qu'ils retenaient leur souffle pour les observer, elle et lui. Il avait été déconcerté, rebuté, presque épouvanté par l'intensité de cette vie tropicale qui a besoin du soleil mais qui fermente dans les ténèbres ; qui semble être toute grâce de couleur et de forme, tout éclat, tout sourire, mais qui n'est que floraison des morts ; dont le mystère offre la promesse de la joie et de la beauté, et ne contient pourtant que poison et pourriture. Il avait été auparavant effrayé par la vague perception d'un danger, mais maintenant, levant à nouveau les yeux sur cette vie, il eut l'impression de pouvoir percer du regard le voile grotesque des lianes et des feuilles, de voir au-delà des troncs massifs, au travers des ténèbres rebutantes – le mystère fut révélé – dans son enchantement, sa séduction, sa beauté. Il regarda la femme. Dans la lumière diaprée qui les séparait, elle lui apparut avec l'impalpable netteté d'un rêve. C'était l'esprit même de ce pays de mystérieuses forêts qui se tenait devant lui comme une apparition derrière un voile transparent – un voile tissé d'ombres et de rayons de soleil. » (PDI : 96-97)

l'homme blanc, soudain sensible à la « vie » de la forêt, au « souffle » des arbres, à leur « esprit » manifesté dans l'apparition presque onirique (« *she appeared to him with the impalpable distinctness of a dream* ») de la femme. Dans cette scène, le colon se trouve mis en face de l'autre, et j'emprunte les termes d'Emmanuel Lévinas pour réfléchir à ce qui a lieu dans ce face-à-face : la figure de la femme donne un *visage* à la forêt, faisant d'elle non plus un *Autre soumis à l'impérialisme du Même* mais un *autrui en face de lui*, qui l'interpelle et en devient nécessairement un sujet éthique.⁸⁰⁷ Tout se passe comme si l'anthropocentrisme, l'occidentocentrisme, voire le phallogocentrisme de Willems vacillaient un instant et que son regard pouvait soudain « *pierce* », « *look past* », « *see through* » ces « *fantastic veil[s]* ». Le clair-obscur qui domine la représentation de la forêt ressemble d'ailleurs à un indice baroque que le monde n'est qu'une vaste illusion : l'illusion, ici, c'est celle de l'orientalisme, de la forêt emprisonnée par le regard occidental dans une dualité entre jardin d'Éden ou jungle infernale.

La forêt n'est donc pas seulement réifiée en jardin d'Éden ; l'espace déborde la représentation exotique et se manifeste comme autre, autre lieu mais aussi autre sujet. Si les arbres semblent regarder Willems (« *as if watching him* »), la rivière, elle, parle : elle a une voix « *the voice of the invisible river* », elle murmure de « *soft whispers* » et « *deep murmurs* » (PDI : IV, 1)⁸⁰⁸. La voix de la rivière se mêle à celles des hommes (« *a deep sigh was [Babalatchi's] answer to the selfish discourse of the river* » (PDI, IV, 1)⁸⁰⁹), « égoïste », indifférente à l'histoire humaine :

*[Willems] shouted towards the sombre heaven, proclaiming desperately under the frown of thickening clouds the fact of his pure and superior descent. [...] As soon as it had ceased the thunder seemed to take up the burden in a low growl coming from the inland hills. [...] Then, through it, after a time, came to Lingard's ears the voice of the running river: a voice low, discreet, and sad, like the persistent and gentle voices that speak of the past in the silence of dreams. (PDI : IV, 5)*⁸¹⁰

⁸⁰⁷ Voir LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, op. cit.

⁸⁰⁸ « La voix du fleuve invisible » « les douces rumeurs » « les profonds murmures » (PDI : 260)

⁸⁰⁹ « c'est par un profond soupir [que Babalatchi] répondit au discours égoïste du fleuve » (PDI : 260)

⁸¹⁰ « [Willems] élevait la voix vers le ciel sombre, proclamant désespérément, sous le regard courroucé des nuages de plus en plus compacts, qu'il était de race pure, d'une race supérieure. [...] Dès que [la voix de Willems] se fut tue, le tonnerre sembla reprendre le refrain dans un grondement sourd qui venait des hauteurs de l'arrière-pays. [...] Puis, au bout d'un moment, à travers ce silence vint aux oreilles de Lingard la voix du fleuve au cours rapide : voix sourde, discrète et triste, pareille aux voix douces et tenaces qui parlent du passé dans le silence des rêves. » (PDI : 323-324)

Le discours de Willems sur la supériorité de sa race semble absorbé dans l'espace : face au tonnerre et au silence qui vient après lui, face à la voix de la rivière, son poids est tout relatif. Dans la forêt, la voix de l'homme est un bruit qui résonne parmi d'autres, y compris celle de Lingard, pourtant le « Rajah Laut », c'est-à-dire le « seigneur des mers » : « *Tell the brook not to run to the river ; tell the river not to run to the sea. Speak loud. Speak angrily. Maybe they will obey you. But it is in my mind that the brook will not care,* » lui dit Aïssa (PDI : IV, 3)⁸¹¹. La parole des colons se désintègre peu à peu — celle de Lingard perdant tout effet, celle de Willems toute valeur —, comme ramenée au rang des bruissements qui résonnent dans la forêt, au même titre que celui du vent ou de l'eau. Le babélisme conradien fait ainsi advenir une polyphonie qui désintègre l'espace et le discours coloniaux⁸¹², retirant au Blanc la toute-puissance du Verbe.

Le « *tropical eden* » de la forêt malaisienne est donc hanté, comme toute représentation exotique⁸¹³. Willems dit d'ailleurs que son premier réflexe était un étonnement écoeuré, presque effrayé, face à « *that tropical life which wants the sunshine but works in gloom; which seems to be all grace of colour and form, all brilliance, all smiles, but is only the blossoming of the dead* »⁸¹⁴. C'est que sous son apparence de jardin édénique, la forêt est littéralement un tombeau : pour les plantes, dans la mesure où l'humus du sol est fait de matière organique en décomposition, mais aussi pour les êtres humains, car au cœur de la forêt du Patusan dans *Lord Jim* se trouve bien une tombe.⁸¹⁵ Le motif sépulcral est omniprésent dans les descriptions du Patusan : Stein veut y « enterrer » Jim ; la lune, depuis la maison de Jim, apparaît « *as if escaping from a yawning grave* » (LJ : 168)⁸¹⁶ ; le fleuve du Patusan est comparé au Styx. Lorsque Marlow, rendant visite à Jim, entreprend une promenade au clair de lune, il traverse un pan de forêt fraîchement défriché, car Jim « *had in mind to try a coffee-plantation here* » (LJ : 242)⁸¹⁷. Mais ce qui pourrait être un jardin au clair de lune, plein des promesses de la plantation à venir, se mue en cimetière sous les pas de Marlow : « *in this mournful eclipse-like light the stumps of the felled trees uprose very dark* » ; les fleurs étranges semblent « *destined to the dead alone* » et leur parfum lui rappelle

⁸¹¹ « « Dis au ruisseau de ne pas courir à la rivière ; dis à la rivière de ne pas courir à la mer. Parle fort. Parle avec colère. Peut-être qu'ils t'obéiront, eux. Mais j'ai l'idée que le ruisseau n'en aura cure. » (PDI : 305)

⁸¹² BENSON Stéphanie, *Les aventuriers de la langue fourchue*, op. cit.

⁸¹³ Voir chapitre 2, notamment, à la fin du chapitre, l'analyse de l'œuvre de Gauguin par Bernard Terramorsi.

⁸¹⁴ Cf. *supra*.

⁸¹⁵ Voir chapitres précédents.

⁸¹⁶ « échappée d'une tombe béante » (LJ : 274)

⁸¹⁷ « Jim voulait tenter de planter du café » (LJ : 385)

celui de l'encens ; les blocs de corail le font penser à un chapelet de crânes ; finalement, « *it was a great peace, as if the earth had been one grave* » (LJ : 242-243)⁸¹⁸.

Cette omniprésence de la mort dans le Patusan n'est pas qu'un décor romantique, elle fait trébucher Marlow : « *across my path the shadow of the solitary grave perpetually garlanded with flowers* » (LJ : 243)⁸¹⁹. La tombe se trouve en travers du chemin de Marlow et, comme lui-même lors de cette promenade, son récit ne cesse de buter sur cette tombe, comme si elle manifestait la limite du point de vue impérialiste occidental. Pour moi, la tombe incarne la présence dans le paysage d'un sujet spectralisé qui participe à l'*agency* du paysage qu'on a repérée dans les prosopopées et personnifications de la nature dans *An Outcast of the Islands*. La réification exotique ne parvient ni à faire de la nature un jardin, ni à supprimer l'*agency* des espaces naturels. Que ce soit Willems face à Aïssa au milieu de la jungle ou Marlow face à la tombe au milieu de la forêt défrichée, le voyageur se trouve mis face à un visage, à un regard⁸²⁰, à un autre qui habite le paysage.

1.2 La mer

L'immensité des espaces, si elle peut être lue comme une catégorie philosophique de la rêverie, peut aussi, dans une perspective plus structuraliste, être envisagée comme ce qui déborde l'Histoire et la pensée humaine. Les forêts immenses, l'océan, s'apparentent alors à l'idée de l'infini chez Lévinas : « dans l'idée de l'infini se pense ce qui reste toujours extérieur à la pensée »⁸²¹. Dans la perspective postcoloniale qui est la mienne, lire les paysages comme représentations de l'idée de l'infini ouvre à une lecture des limites du discours impérialiste et du discours du voyage. Dans le maillage serré de la jungle comme dans la masse aquatique des océans, aucun chemin n'est tracé pour le voyage, aucune ligne directrice n'est offerte au récit.

1.2.1 Vide et immensité

La représentation maritime est, dans les textes de Le Clézio comme de Conrad, dominée par le vide. L'océan n'est pas une ressource : aucun des voyageurs ne pêche, aucune ligne ne

⁸¹⁸ « dans la morne lumière, terne comme celle d'une éclipse, les souches des troncs abattus mettaient des taches très sombres » « qui fussent réservé au seul usage des morts » « c'était une grande paix, comme si la terre entière n'eût été qu'une tombe » (LJ : 385-386)

⁸¹⁹ « en travers de mon chemin se dressait l'ombre de la tombe solitaire, éternellement fleurie de guirlandes » (LJ : 385)

⁸²⁰ Le Clézio écrit en toutes lettres : « C'est étrange, ce regard d'un homme mort depuis si longtemps et qui habite le paysage » (VAR : 61).

⁸²¹ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, op. cit., p. 10.

traîne derrière le *Flash* du capitaine Lingard, ni même derrière les chaloupes mises à la mer depuis le *Patna* ou la *Judea* de *Youth*. Une quelconque activité de pêche du Grand-père à Rodrigues n'est jamais mentionnée dans le *Voyage*, alors que le poisson est pourtant une des principales ressources des habitants de l'île. Dans *La Quarantaine*, il est compréhensible que les passagers d'un vapeur ne pêchent pas depuis ses hauts bastingages — mais même abandonnés sur une île presque déserte, les passagers de l'*Ava* n'ont jamais recours à l'océan comme source de nourriture. Seule Surya pêche, des ourites⁸²², mais pour les vendre ; pour manger, elle plante du riz et des légumes, elle troque. Est-ce que l'océan Indien est vide de poissons, comme l'affirme Roger Vailland (*La Réunion* : 44-45) ? Ou bien est-ce le point de vue du voyageur qui vide l'océan ? Car pour l'écrivain réunionnais Axel Gauvin, dans son roman *Quartier trois lettres* (1980), l'océan regorge de poissons pour les pêcheurs créoles de Saint-Leu.

L'océan vide serait donc un trait particulier de la littérature de voyage. Sylvie Requemora remarque ainsi, à propos des récits de voyage à l'âge classique, que l'espace maritime est propice au récit précisément parce qu'il est vide, qu'il ne s'y passe rien :

Il y a, en fait, deux types d'espaces dans les récits de voyages : un espace extensible, celui du parcours correspondant à l'avancée progressive du navire, celui de la traversée maritime ; et un autre espace circonscrit, celui des escales, des terres rencontrées sur lesquelles le voyageur s'arrête un moment plus ou moins long. [...]

L'espace de la mer est le lieu par excellence de la narration, car il faut meubler cet espace unidimensionnel où se manifestent souvent le vide, l'absence de nouveauté, la répétition. La mer est, en fait, l'espace de l'attente, un intervalle entre deux terres. Ce n'est même pas un lieu mais une immensité dans laquelle le voyageur est à l'affût de ce qui advient. Mais peu de choses adviennent vraiment de l'extérieur : combien de fois le voyageur est obligé de noter « rien à signaler » ou « pas de vent » ... Les descriptions sont souvent d'ordre météorologique, étant donné l'importance du vent pour la navigation ; la mer elle-même ne se prête pas vraiment à la description, seuls les poissons sont décrits et reproduits : poissons volants, bonite, dorade, marsouin, espadon, quelques femmes-poissons de temps à autre... La vue du gouvernail rend compte d'un espace qui se déroule, un espace

⁸²² Poulpes.

au sens spatial mais aussi au sens temporel, un véritable chronotope à la manière de Bakhtine. Du coup, c'est la vie à bord, l'espace intérieur du vaisseau, hiérarchisé et clos sur lui-même, qui devient l'espace privilégié de la narration.⁸²³

« Il faut meubler » l'océan : le moment de la traversée ne serait en fait, selon Requemora, qu'un alibi pour permettre au récit de faire digression, par exemple vers la bibliothèque. « Ce n'est même pas un lieu mais une immensité », dit encore la critique : comme si l'océan n'avait pas de valeur en soi, pas d'histoire. Il n'est pas un lieu mais un *espacement*, une *distance* entre deux points — une vacance. Il est ainsi seulement « traversé » de manière évidente, rectiligne : « la vue du gouvernail rend compte d'un espace qui se déroule ». Jim jouit de cette même surplombante depuis son poste sur le *Patna*, qui fait du voyage une ligne évidente et de l'espace une absence d'obstacles, d'aventures et de choses à raconter : « [*Jim*] when he happened to glance back saw the white streak of the wake drawn as straight by the ship's keel upon the sea as the black line drawn by the pencil upon the chart » (LJ : 21)⁸²⁴. Le sillage du navire est aussi droit que le trait qui représente sur la carte le trajet parcouru, comme si le voyage océanique était aussi simple que ce marquage cartographique. Les traversées sont ainsi souvent dites sur le mode du résumé chez Conrad : « *He made many voyages* » (LJ : 14)⁸²⁵ ; « *Then we entered the Indian Ocean and steered northerly for Java Head. The winds were light. Weeks slipped by* » (*Youth*)⁸²⁶. La plupart des voyages après le *Patna*, entre les différents ports de l'océan Indien, sont des ellipses dans *Lord Jim*, comme chez Le Clézio pour les traversées à bord de l'*Ava* : « Suzanne est impatiente depuis qu'ils ont pris le train de Marseille. L'*Ava*, cette coupole de fer boulonnée qui vibre et sent la graisse, lui donne mal au cœur » (LQ : 38-39). Faut-il dire que l'impatience des personnages se répercute sur la narration ? Le voyage en vapeur, chez Le Clézio, perd de l'enchantement des voyages à voiles⁸²⁷ dont rêve le Narrateur du *Voyage à Rodrigues*, pour se rapprocher de l'avion, mode de voyage elliptique, saut réel entre deux points *via* le vide du ciel.

L'ouverture du deuxième chapitre de *Lord Jim*, « *After two years of training he went to sea, and entering the regions so well known to his imagination, found them strangely barren of*

⁸²³ REQUEMORA Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1- 2, 2002, p. 249- 276.

⁸²⁴ « et quand il jetait un regard en arrière, il voyait la traînée blanche du sillage creusée sur la mer par la quille du bateau, aussi droit que la ligne noire tracée sur la carte par le crayon » (LJ : 66).

⁸²⁵ « Il fit de nombreux voyages » (LJ : 55)

⁸²⁶ « Nous pénétrâmes ensuite dans l'océan Indien, mettant le cap au nord sur la pointe de Java. Les vents étaient légers. Les semaines passaient. » (*Youth* : 43-44)

⁸²⁷ Voir CONRAD Joseph, *The Mirror of the Sea*, Marlboro, Illinois, Marlboro Press, 1988, p. 26.

adventure » (LJ : 14)⁸²⁸, met en avant deux espèces de vide. Jim, qui n'avait jusque-là fréquenté que les eaux périphériques des îles britanniques, découvre l'océan comme à la fois « vide d'aventures » et vide par rapport aux récits qu'il en a lus. Dans l'un et l'autre cas, ce dont l'océan est dépourvu c'est en fait de matière narrative : de « choses qui adviennent » (*adventure* vient du latin *ad-venire*) et de choses qui advenaient dans les récits.

L'océan apparaît donc d'abord vide en rapport avec la bibliothèque. Le canot mis en mer en secret depuis le *Patna* offre une situation fort romanesque⁸²⁹ où, entre ces quelques officiers coupables de désertion, en colère à cause du quiproquo entre Jim et George, et seuls au milieu de l'océan, « *anything might have happened* » — ce que Jim ne manque pas de remarquer et dont il se réjouit féroce. Pourtant, « *nothing happened* » (LJ : 95-96)⁸³⁰. De même, l'île de Walpole, lieu rêvé pour une robinsonnade, apparaît au contraire terriblement vide pour Marlow : « *I had a rapid vision of Jim perched on a shadowless rock, up to his knees in guano, with the screams of the sea-birds in his ears, the incandescent ball of the sun above his head ; the empty sky and the empty ocean all a-quiver, simmering together in the heat as far as the eye could reach* » (LJ : 129)⁸³¹. Peut-être Jim, avec son regard romantique, aurait-il pu voir dans le récif de Walpole autre chose que le vide de l'océan qui contamine ses îlots ; mais Marlow ne lui transmettra même pas la proposition. On peut d'ailleurs remarquer que, par rapport à ce « rocher sans ombre », c'est justement l'ombre des forêts du Patusan, la possibilité de s'y cacher des yeux de l'Occident⁸³² qui fait que Jim pourra s'y « enterrer ».

Dans *Voyage à Rodrigues* l'océan semble aussi, pour le Narrateur, vidé de la merveille qui faisait de lui un espace romanesque :

N'est-ce pas ce passé extraordinaire qui est au cœur du trésor, le secret de ces mouvements de digestion du monde de l'Europe triomphante ? Aller à la recherche de ces mers et des îles où passèrent autrefois les navires, parcourir l'immense

⁸²⁸ « Après deux ans d'école, il prit la mer, et trouva singulièrement vides d'aventures des régions si familières à son imagination. » (LJ : 55)

⁸²⁹ On peut penser par exemple à la chaloupe de la *Bounty* et à ses dix-neuf hommes, débarqués au Timor en mai 1789 après quarante-et-un jours de mer depuis les îles de Polynésie où ils avaient été débarqués par les mutins. Jules Verne en a fait la matière de sa nouvelle « Les Révoltés de la *Bounty* » (1879, publiée dans les *Voyages Extraordinaires*). Voir aussi NORDHOFF Charles et HALL James Norman, *Dix-neuf hommes contre la mer*, trad. Gérard Piloquet, Paris, Phébus, 2002.

⁸³⁰ « tout aurait pu arriver » « il n'est rien arrivé du tout » (LJ : 166-167)

⁸³¹ « je venais, en une vision rapide, de me figurer Jim perché sur un rocher sans ombre, plongé jusqu'aux genoux dans le guano, avec le cri des oiseaux de mer dans les oreilles et le globe incandescent du soleil au-dessus de la tête ; devant lui le ciel vide et l'océan vide n'étaient qu'un vaste frémissement, qu'une seule vibration de chaleur, aussi loin que le regard pût porter. » (LJ : 216)

⁸³² Voir chapitre précédent.

champ de batailles où s'affrontèrent les armées et les hors-la-loi, c'était prendre sa part du rêve de l'Eldorado, chercher à partager, presque deux siècles plus tard, l'ivresse de cette histoire unique : quand les terres, les mers, les archipels n'avaient pas encore été enfermés dans leurs frontières, que les hommes étaient libres et cruels comme les oiseaux de mer, et que les légendes semblaient encore ouvertes sur l'infini. (VAR : 45)

Toute la poésie du *Voyage* est celle d'un monde mythique disparu. En ce sens, l'océan peut être lu, à l'instar du paysage rodriguais, comme une ruine. Ce dont l'océan est la ruine, c'est-à-dire l'absence spatialisée, c'est alors de cet autre temps des merveilles « où la lumière brillait si fort sur la mer des Indes » (VAR : 104) — du temps, finalement, des grands récits et des épopées. La démarche de l'écriture du voyage par rapport à l'océan serait alors un effort perpétuel pour conjurer le vide, en faisant de la mer un palimpseste. *Voyage à Rodrigues* compose ainsi une représentation de la mer très onirique, proche de cette immensité bachelardienne (« une mer qui est elle-même la substance du rêve : infinie, inconnaissable », VAR : 55), à partir d'une foisonnante bibliothèque.

Le rêve de mon grand-père, c'est surtout le rêve de la mer. [...] La mer qui l'a attiré : j'imagine que c'est d'abord dans les livres qu'il l'a rencontrée, dans les récits extraordinaires des navigateurs [...], tous ces hommes qui parcouraient le monde à la recherche de terres nouvelles, d'îles inconnues, au péril de leur vie, et dont la vie n'avait de sens que par l'aventure. (VAR : 53-54)

Le Clézio cite ainsi Cook, Magellan, François Leguat, Dumont d'Urville, Bougainville, Mahé de la Bourdonnais, et tant d'autres jusqu'à son ancêtre François-Alexis Le Clézio, parti de Bretagne pour gagner l'île Maurice. On voit là une forte nostalgie postcoloniale : la mer dont rêve le Narrateur est celle que parcouraient les explorateurs et premiers colons, et son rêve merveilleux est un rêve impérialiste⁸³³. Mais même cet océan-là serait vide : « La mer comme le ciel, libre, immense, vide d'hommes et d'oiseaux » (VAR : 55). Face à un référent réel éternellement vide, il semble donc que les récits doivent recourir à la référencialité. Seule la bibliothèque permet de faire du vide de l'océan une matière narrative qui est souvent aussi épique : le Narrateur se compare souvent aux Argonautes.

⁸³³ BABLEE Pascaline, *La Déconstruction de l'exotisme insulaire dans la littérature indianocéanique*, sous la direction de Martine MATHIEU-JOB, Université Bordeaux Montaigne, 2016, p. 210.

L'imaginaire de l'espace se développe quand le récit de la traversée maritime se construit sur un espace-temps dont le vide est souligné. Les anecdotes, réelles ou fictives, ont alors pour but de divertir le narrateur et le lecteur tout en lui donnant la conscience d'une durée du voyage. L'espace concret est ainsi transcendé par l'espace de la bibliothèque du voyageur.⁸³⁴

L'intertextualité permet ainsi de rattacher le temps du voyage en mer au chronotope de l'aventure. En inscrivant l'océan dans l'espace et l'histoire de l'Empire et dans une tradition épique des voyages, le discours viatique redevient possible et l'océan (vide) peut donc entrer dans le récit.

Mais le vide de l'océan, en particulier chez Conrad, a quelque chose d'une absence terrifiante. L'immensité n'y est pas le support de la rêverie comme chez Le Clézio, plutôt le miroir d'une angoisse existentielle : dans les solitudes océaniques, l'homme se retrouve face à lui-même. Le vide est spectral chez Conrad : de l'océan Indien surgissent l'épave qu'heurte le *Patna*, le « spectre » qu'est Brown. Pour Marlow, la mer est peuplée d'épaves flottantes, « *a kind of maritime ghoul on the prow to kill ships in the dark* » ; « *such wandering corpses are common enough in the North Atlantic, which is haunted by all the terrors of the sea* » (LJ : 123)⁸³⁵. Le fait inhabituel que le *Patna* ait heurté une des épaves dans l'océan Indien est alors interprété par le narrateur comme « *a special arrangement of a malevolent providence* » (LJ : 124)⁸³⁶ — une machinerie démoniaque. Le vide est donc aussi une espèce du surnaturel, qui a trait à la fois à l'orientalisme et au pessimisme de Conrad : comme la jungle africaine ne peut être envisagée que contaminée par « *the horror* » de l'entreprise coloniale de Kurtz, la représentation de l'océan Indien ne peut que partager le sort d'un Empire damné. Pourtant cet océan terrifiant, au contraire de celui du Narrateur de *Voyage à Rodrigues*, rattache *Lord Jim* à une tradition de représentation qui n'a rien de coloniale, celle des *kala pani* hindoues⁸³⁷. Étonnamment, ce récit d'un voyage colonial, dans la mesure où il est gagné par l'entropie, développe une intertextualité indianocéanique qui ne tient plus de l'impérialisme.

Cette dimension surhumaine, sinon surnaturelle, du vide de l'océan, m'amène à conclure que le vide serait une espèce de l'immensité. L'océan est incommensurable pour la narration viatique, qui ne peut le dire qu'en faisant référence à d'autres récits, et pour les voyageurs

⁸³⁴ REQUEMORA Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyages », *op. cit.*

⁸³⁵ « comme une goule errante sur la mer, à l'affût de navire à tuer dans la nuit » « de tels cadavres à la dérive sont assez fréquents dans l'Atlantique du nord, qui est le repaire de toutes les terreurs de la mer » (LJ : 208)

⁸³⁶ « machiné par quelque malveillant démon » (LJ : 208)

⁸³⁷ Voir chapitre III.

(Jim, le Narrateur, Giribala, Jacques) qui y perdent leur identité et n’y trouvent qu’exil et terreur. Or on peut dire que l’immensité est une espèce de l’infini tel que le conçoit Lévinas. L’océan devient alors, comme la forêt, comme la ville, un espace inhumain qui est aussi liminaire : il incarne les limites du sujet-voyageur et de son entendement, du voyage, du discours viatique, et de l’écriture du voyage. L’océan, dans la mesure où il ne parvient pas à être fait paysage (à la manière de la forêt faite jardin), devient une figure de l’altérité. Dans toute la tradition des récits de mer, ce sont les oiseaux qui sont représentés comme des incarnations de l’océan (les dauphins parfois évoqués étant bien plus rares) ; dans les deux textes de Le Clézio, le regard des oiseaux est posé face à celui du voyageur comme un regard absolument autre et qui contient une vérité, une réalité, une histoire qui ne relèvent pas de l’ordre du discours des textes. La vérité du lieu insulaire réside, dans *La Quarantaine* comme *Voyage à Rodrigues*, dans le regard des oiseaux de mer, « les vrais maîtres de cette terre, de cette baie, de cette mer » (VAR : 131) : l’étrangeté radicale de l’océan et de l’île est alors à la fois montrée et tue dans ce point de vue des oiseaux, point de vue ni narratif ni discursif qui ne peut pas faire l’objet de l’écriture du voyage mais qui pourtant s’y immisce.

C’est dans cette perspective que le critique Michael Valdez Moses propose de considérer l’Orient de Conrad comme espace de la modernité. Ce privilège est normalement réservé aux villes européennes arpentées par Baudelaire ou Walter Benjamin, où ceux-ci se trouvent confrontés au « vertige de la rencontre avec l’altérité »⁸³⁸ — c’est d’ailleurs cette même idée de la ville comme espace-limite de l’escale que j’ai explorée dans le chapitre I. Or Moses défend l’idée que cette expérience de l’altérité qui est à l’origine de la modernité est aussi à lire chez Conrad :

Marlow’s experience of “extreme vertigo, of radical disorientation” in Heart of Darkness is a paradigmatic moment for modernist fiction, and its peculiar setting is crucial for properly understanding it. If the experience of darkness, of radical alienation, of psychological vertigo and emotional disorientation becomes a topos of modernist narrative, it behooves us to ask if it matters that Conrad sets the Ur-text of what will become a generic, even obligatory modernist scene not in a cosmopolitan center or unreal

⁸³⁸ LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 69.

*city of modern Europe but in the apparently 'uncivilized', peripheral, and decidedly non-European region of imperial Africa.*⁸³⁹

La thèse de Moses suggère un nouveau sens à être « désorienté » : à l'origine du *topos* de la modernité qu'est la désorientation, il y aurait non plus l'expérience des centres urbains occidentaux mais la rencontre avec cette altérité radicale qu'est l'Orient. Ce déplacement de la désorientation du sujet moderne renforce le parallèle que j'avais commencé à esquisser entre la ville, la jungle et l'océan dans une certaine mesure : il invite à les lire comme espaces labyrinthiques qui mettent le récit de voyage, le discours viatique et impérialiste et le voyageur en échec, donc à les lire comme espaces-limites.

1.2.2 Vide et « mal d'archive »

Espace-limite, l'océan Indien l'a aussi longtemps été : du monde vu par l'Occident, de l'Histoire écrite sur ce monde et qui devient l'archive. Carpanin Marimoutou remarque ainsi une difficulté de représentation de l'océan Indien, depuis les premiers récits de voyage occidentaux jusqu'à nos jours :

Les récits de voyage sur l'Océan Indien au XVIII^e siècle ou au début du XIX^e ne parlent quasiment jamais de l'Océan Indien en tant que tel. Les termes utilisés sont par exemple « voyage dans les mers d'Afrique », « voyage dans les terres australes », « voyage autour du monde et dans les terres australes ». La réalité, l'espace, le nom même « Océan Indien » est quelque chose qui n'émerge pas encore à cette époque. Or nommer, ce n'est pas dire la réalité du nommé, c'est se constituer dans un rapport à ce qui est nommé. Nommer, cela veut simplement dire que je me situe dans une relation à ce que je nomme. Ne pas pouvoir, pendant longtemps, nommer l'océan indien dans l'imaginaire occidental, signale une difficulté de représentation qui est de situation, une difficulté à penser cet océan comme espace. On pense l'Afrique, l'Inde ou les îles, mais on ne pense pas ce qui les relie. Même aujourd'hui, l'Océan Indien ne constitue pas vraiment un espace

⁸³⁹ « L'expérience de Marlow dans *Heart of Darkness*, qui est celle du « vertige extrême d'une désorientation radicale », est un moment paradigmatique pour la fiction moderniste, et son décor particulier est crucial pour le comprendre correctement. Si l'expérience des ténèbres, de l'aliénation radicale, du vertige psychologique et de la désorientation émotionnelle devient un *topos* du récit moderniste, il nous appartient de nous demander s'il est important que Conrad ait situé le *Ur-texte* de ce qui deviendra une scène moderniste typique, presque obligatoire, non pas dans un centre cosmopolite ou une ville fantasmée de l'Europe moderne mais dans une région de l'Afrique impériale en apparence « non-civilisée », périphérique et décidément non-Européenne. » (c'est moi qui traduis) MOSES Michael, « Disorientalism », *op. cit.*

dans la pensée et dans la représentation, alors que l'on parle sans problème de monde atlantique, de monde caribéen, de monde pacifique.⁸⁴⁰

Mettre à jour une poétique de l'océan Indien, telle est l'entreprise de la récente thèse de Charne Lavery, *Writing the Indian Ocean in selected works by Joseph Conrad, Amitav Gosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen*, soutenue en 2013 à Oxford. Son travail permet une étude de la représentation de l'océan Indien dans l'œuvre de Conrad, envisagée comme le « *Ur-text* » de la littérature indianocéanique, en tant que « production de l'espace » (Henri Lefebvre, 1974). Sa lecture de l'océan dans *Lord Jim* est celle d'une dualité entre une surface calme et des profondeurs terrifiantes. On pourra voir que ces profondeurs incommensurables de l'océan renvoient à un mal d'archive⁸⁴¹.

Pascaline Bablee remarque que dans la littérature de l'océan Indien règne souvent une trichotomie île/mer/tempête, qui s'inscrit dans la lignée de *The Tempest* de Shakespeare ou encore *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. La tempête, phénomène météorologique issu de l'océan, informe d'ailleurs souvent la représentation et la toponymie de l'île.⁸⁴² Cette trichotomie se retrouve dans la représentation conradienne d'un océan qui est toujours « calme avant la tempête », que ce soit dans *Lord Jim*, dans *Youth* ou encore dans *An Outcast of the Islands* où une tempête cause la perte du *Flash*. « *First there is the calmness, then there is the sudden jolt throwing someone to the ground, and then the calmness returns, but with a new aspect of unreliability,* » remarque Norman Sherry.⁸⁴³ Les tempêtes qui rôdent toujours dans l'océan Indien viennent en fait annoncer que le calme apparent de la surface de l'eau est trompeur, et qu'on ne peut pas s'y fier. L'océan y devient un espace double.

Lord Jim représente en effet une dualité de l'océan entre surface et profondeurs. La surface de la mer témoigne de « *the eternal peace of Eastern sky and sea* », « *still, without a stir, without a ripple, without a wrinkle — viscous, stagnant, dead* », « *smooth and cool to the eye like a sheet of ice* » (LJ : 16 ; 18 ; 19)⁸⁴⁴. Cette surface si paisible vient ainsi ressembler à celle de la carte ; le voyage s'y déroule aussi aisément que l'itinéraire est tracé sur la carte, et le sillage

⁸⁴⁰ MARIMOUTOU Carpanin, « Littératures indiaocéaniques », *op. cit.*

⁸⁴¹ DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, *op. cit.*

⁸⁴² BABLEE Pascaline, *La Déconstruction de l'exotisme insulaire dans la littérature indianocéanique*, *op. cit.*, p. 203-205.

⁸⁴³ « D'abord il y a le calme, puis une secousse soudaine qui jette quelqu'un à terre, puis le calme revient, mais sous un nouvel aspect, trompeur. » (c'est moi qui traduis) SHERRY Norman, *Conrad's Eastern World*, Cambridge, Londres, Cambridge University Press, 1966, p. 51.

⁸⁴⁴ « La paix éternelle du ciel et des mers d'Orient » « impassible, sans un mouvement, sans un pli, sans une ride, visqueuse, stagnante, morte » « fraîche et polie comme une couche de glace » (LJ : 58 ; 60 ; 63)

du navire est comparé à un trait de crayon⁸⁴⁵. Charne Lavery remarque que « *the idealized straightness of the charted line is conflated with the real track of the ship, just as romantic daydreams overlay Jim's reckoning of reality. In its turn, the map is compared to the sea, both characterized by a misleading surface* »⁸⁴⁶ :

From time to time he glanced idly at a chart pegged out with four drawing-pins on a low three-legged table abaft the steering-gear case. The sheet of paper portraying the depths of the sea presented a shiny surface under the light of a bull's-eye lamp lashed to a stanchion, a surface as level and smooth as the glimmering surface of the waters. Parallel rulers with a pair of dividers reposed on it; the ship's position at last noon was marked with a small black cross, and the straight pencil-line drawn firmly as far as Perim figured the course of the ship — the path of souls towards the holy place, the promise of salvation, the reward of eternal life — while the pencil with its sharp end touching the Somali coast lay round and still like a naked ship's spar floating in the pool of a sheltered dock. (LJ : 21)⁸⁴⁷

Jim semble observer le voyage, depuis le pont comme sur la carte, d'un point de vue de spectateur, dominant et intouchable. Mais ce « *path of souls towards the holy place* » a un double sens : il peut signifier un voyage vers la Mecque ou un voyage vers l'au-delà, vers la mort. L'ambiguïté du voyage vers le Patusan est déjà préfigurée dans ce voyage-ci. D'autre part, le crayon posé sur la carte, comparé à un espar à la dérive, annonce l'épave dérivante que le *Patna* va heurter. Le regard de Jim est donc mis en perspective, aveugle à une fatalité que le récit ne fait qu'annoncer. Le calme de l'océan est trompeur et inquiétant, « *viscous, stagnant, dead* » : Le « *British lake* » sur lequel Jim croit naviguer est en fait en train de tourner au marécage, gagné par l'entropie et un pourrissement qui est celui de l'Empire

⁸⁴⁵ LJ : 21, cf. *supra*.

⁸⁴⁶ « La rectitude idéalisée du trait sur la carte est confondue avec le réel tracé du navire, de la même manière que les fantasmes romantiques obscurcissent le regard de Jim sur la réalité. À son tour, la carte est comparée à la mer, toutes deux caractérisées par leur surface trompeuse. » (c'est moi qui traduis) LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 43.

⁸⁴⁷ « De temps en temps, il jetait un regard nonchalant sur une carte fixée à un trépied bas, en arrière de l'appareil à gouverner. La feuille qui représentait les fonds de l'océan offrait, sous la lumière d'une lanterne sourde pendue à une épontille, une surface aussi unie, aussi lisse que la surface luisante de la mer. Deux règles parallèles et une paire de compas étaient posées sur la carte ; la position du navire, relevée à midi, était indiquée par une petite croix noire, et la ligne droite, tracée d'un ferme coup de crayon jusqu'à Perim, marquait la route du navire, le chemin des âmes vers le Saint Lieu, la promesse de salut, la certitude d'une vie éternelle en récompense. Le crayon avec sa pointe effilée contre la côte des Somalis gisait immobile et rond comme un espar nu flottant dans un bassin à l'abri d'un quai. » (LJ : 65-66)

britannique lui-même. Sous les « *sunny solitudes* » de l’océan Indien vu par les marins britanniques sourd un autre océan, ancien et mystérieux : « *this was the East of the ancient navigators, so old, so mysterious* », dit Marlow à la fin de *Youth*. Sous la surface conquise par l’Occident et arpentée par les voyageurs il y a une profonde ancienneté, cette « longue durée » de l’histoire vue depuis l’océan⁸⁴⁸.

Pour Charne Lavery, l’atmosphère de l’océan Indien de Conrad est ambivalente : « *it is a tropical, blue, serene space, although one which is haunted by blurred boundaries, unexpected danger and other presences, whether spectral or material* »⁸⁴⁹. Cette hantise de l’océan se retrouve chez Le Clézio, qui voit dans l’Océanie un « continent invisible »⁸⁵⁰, comme si les profondeurs de l’océan cachaient l’unité d’un continent — vision qui est aussi convoquée dans *Voyage à Rodrigues* à travers les références au continent englouti de la Lémurie. Faut-il dire, alors, à l’instar de Kamau Brathwaite, qu’il y a une unité sous-marine que le regard postcolonial doit déchiffrer ? Valérie Magdelaine examine la proposition du poète caribéen à l’égard des hommes et femmes à la mer dans l’océan Indien⁸⁵¹. Elle montre que dans plusieurs textes des îles du sud-ouest de l’océan Indien comme *La Vie de Joséphin le fou* (Ananda Devi, 2003), *Le Silence des Chagos* (Chenaz Patel, 2005) ou encore *Ceux qu’on jette à la mer* (Car de Souza, 2001) — textes qui entrent en résonance particulière avec l’actuelle situation des migrants tentant de traverser la Méditerranée —, l’océan apparaît comme un tombeau. Dans ses profondeurs reposent les corps d’esclaves, d’engagés, de marins morts en mer, noyés, emportés par la maladie ou les terribles conditions de voyage. Les huit cent pèlerins du *Patna*, dans *Lord Jim*, ont failli les rejoindre ; c’est finalement le capitaine Brierly, magistrat au procès de Jim, qui se jette à la mer peu après le procès, s’étant jugé coupable d’un crime connu de lui seul (LJ : 49-50). Les corps de ceux qui sont atteints par le choléra, dans *La Quarantaine*, sont également jetés à la mer : « Et toujours, le bruit lourd du corps qu’on immergeait, la mer qui se refermait sur lui » (LQ : 339). L’océan Indien devient alors la tombe de ceux qui n’ont pas de tombes, dont aucun récit, aucune archive ne porte la trace.

⁸⁴⁸ LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 7.

⁸⁴⁹ « C’est un espace tropical, bleu et serein, mais aussi hanté par des frontières floues, des dangers inattendus et des présences autres, qu’elles soient spectrales ou matérielles » (c’est moi qui traduis) *Ibid.*, p. 52.

⁸⁵⁰ LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Raga. Approche du continent invisible, op. cit.*, p. 9.

⁸⁵¹ MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, « Is «The Unity [...] submarine»? Hommes et femmes à la mer dans quelques textes des îles du sud-ouest de l’océan Indien », dans Judith MISRAHI-BARAK et Markus ARNOLD (dir.), *Borders and Ecotones in the Indian Ocean. Cultural and Literary Perspective*, Montpellier, PULM, 2020, p.

L'histoire vue depuis l'océan est alors celle d'un « mal d'archive » :

C'est aussi cela qui explique, d'une certaine façon, un certain mal d'archive, pour reprendre l'expression de Jacques Derrida, des sociétés postcoloniales. Le rapport symbolique à l'archive ne fonctionne pas, puisque cette dernière a toujours été celle du pouvoir, que l'histoire des autres a toujours été déniée. Ce mal d'archive dit ainsi un déficit de représentation de soi. L'archive postcoloniale est une archive des traces, des spectres, des disparus, des anonymes.⁸⁵²

L'océan devient cette archive en creux ; son vide est bien alors une absence : c'est le vide de l'oubli, de ce/ceux qu'on efface, qui disparaissent du monde et de l'Histoire, sans récits, sans sépulture. L'archive des récits de voyage dans l'océan Indien est une archive impérialiste : ceux dont cet océan est le tombeau, « ceux qu'on jette à la mer » pour reprendre le titre du roman de Carl de Souza, n'y figurent pas.

Les « cadavres à la dérive » dont parle Marlow ne sont plus tant métaphoriques. L'océan Indien calme et ensoleillé est aussi un océan-tombeau qui ne peut être réduit à un paysage-décor pour le voyage. Il ne peut pas être un espace sur lequel on voyage insouciamment : la seule possibilité pour faire de l'océan un espace conquis dans et par le discours est d'en faire un espace vide ou une surface tranquille. Le discours du voyage est obligé de vider l'océan de toute sa représentativité, de le réduire à une surface cartographiée sur les portulans, à un mélange empirique de courants et de vents — parce que rendre une histoire à l'océan Indien c'est faire de lui un tombeau, où le voyageur trébucherait sur les cadavres. Mais ce vide, dès lors, est hanté. Dans les voyages racontés par *Lord Jim*, *La Quarantaine* et *Voyage à Rodrigues*, l'océan reste donc une aporie (au sens de paradoxe)⁸⁵³ : « *These two features — the sea as unlivable environment, and the sea as matchless medium for transportation — colour the long and eventful history of sea travel narratives* ». Portant les navires, la mer est la matrice légendaire des voyages, des Argonautes aux colons en passant par les corsaires et pirates ; mais les mers et océans sont aussi les tombeaux de ces autres voyageurs morts en mer par centaines et dont personne n'a écrit l'histoire. Il faudrait alors envisager de lire les

⁸⁵² MARIMOUTOU Carpanin, « Littératures indiaocéaniques », *op. cit.*

⁸⁵³ « Ces deux traits – la mer comme environnement invivable, et la mer comme moyen de transport inégalé – colorent l'histoire longue et mouvementée des récits de voyage en mer. » (c'est moi qui traduis) MENTZ Steve, « 42. The Sea » in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

récits de navigation sur l’océan Indien à l’angle du *dark tourism*⁸⁵⁴, ces voyages motivés par une quête de la mémoire traumatique : c’est le cas du narrateur de *La Quarantaine*, lorsqu’il dit rechercher, à Maurice, les bûchers des engagés indiens. Justin D. Edwards explore la dimension maritime du *dark tourism* dans le court article de Dickens, « *Shipwreck* » à propos de son voyage sur la côte au large de laquelle a sombré le *Royal Charter* avec tous ses passagers en 1859. Le critique met en avant le lien que fait Dickens entre le lieu de mémoire, la mer devenue tombeau (« *mass grave* »), et l’Empire britannique⁸⁵⁵. Mais le voyageur se rend là sur un lieu de mémoire terrestre, côtier : aucune étude, à ma connaissance, ne s’est encore consacrée au *dark tourism* du voyage maritime, en particulier sur l’océan Indien.

1.2.3 Un espace-limite du voyage : l’océan Indien comme labyrinthe

L’océan Indien apparaît donc comme un espace maritime multiple où se mêlent des temporalités, des histoires et des points de vue hétérogènes. Charne Lavery remarque que

*Conrad’s Indian Ocean is blue, calm and solitary, but undermined by lurking dangers like the submerged wreck in Lord Jim, or the ghostly appearance of an Arab dhow in The Nigger of the “Narcissus”. Its official imperial maps, radiating out from Europe across the Indian Ocean world, are overlain with the tracks of drifters who map instead a disorienting cobweb of routes—whether Sulu pirates, imperial adventurers or travelling circuses. The entangled networks also produce encounters with radical otherness.*⁸⁵⁶

L’océan Indien devient zébré d’une multitude de routes : à côté des routes commerciales ou de navigation connues⁸⁵⁷ se déploient d’autres réseaux, ceux des « *drifters* », de ceux qui dérivent. Charne Lavery prend l’exemple parlant du cirque ambulancier croisé à Maurice dans A

⁸⁵⁴ Voir notamment la contribution « *Dark Tourism* » de Charles FORSDICK dans FORSDICK C., KINSLEY Z., et WALCHESTER K. (dir.), *Keywords for Travel Writing Studies: a Critical Glossary*, Londres ; New York, NY, Anthem Press, coll. « Anthem studies in travel », 2019.

⁸⁵⁵ EDWARDS Justin D., « 28. Dark Tourism » in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

⁸⁵⁶ « L’océan Indien de Conrad est bleu, calme et solitaire, mais miné par la présence de dangers qui rôdent, comme l’épave immergée dans *Lord Jim*, ou l’apparition fantomatique d’un boutre arabe dans *The Nigger of the ‘Narcissus’*. Ses cartes impériales officielles, rayonnant depuis l’Europe jusqu’au monde indianocéanique, sont recouvertes par les traces des vagabonds qui dessinent un déboussolant entrelacs de route en forme de toile d’araignée – qu’ils soient des pirates Sulu, des aventuriers impériaux ou des cirques ambulants. Ces réseaux emmêlés permettent aussi la rencontre avec l’altérité radicale. » (c’est moi qui traduis) LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 28.

⁸⁵⁷ Voir chapitre 1.

Smile of Fortune. On peut aussi citer le pirate Brown et son équipage dans *Lord Jim*, arrivés du Pacifique, et bien évidemment les pèlerins embarqués à bord du *Patna* :

*Eight hundred men and women with faith and hopes, with affections and memories, they had collected there coming from north and south and from the outskirts of the East, after treading the jungle paths, descending the rivers, coasting in praus along the shallows, crossing in small canoes from island to island, passing through suffering, meeting strange sights, beset by strange fears, upheld by one desire. They came from solitary huts in the wilderness, from populous campongs, from villages by the sea. (LJ : 17)*⁸⁵⁸

Soudain, au voyage de « l'aventurier de l'Empire » qu'est Jim se mêlent huit cents autres voyages à travers l'océan Indien, huit cents autres récits en puissance que le narrateur résume en quelques phrases. D'autres routes se superposent aux routes impériales et menaceraient peut-être de les recouvrir si le skipper du *Patna* ne rangeait d'emblée ces passagers au rang de « bétail » (« *cattle* », LJ : 17). Les pèlerins sont considérés, à l'instar des engagés sur l'*Ishkander Shaw* dans *La Quarantaine*, comme une cargaison et non des sujets-voyageurs. Pourtant le narrateur leur prête des souvenirs, des espoirs, des désirs et des souffrances. Leur présence sape déjà l'impérialisme de la narration et l'ouvre, pour un instant dans *Lord Jim* ou le temps du récit « *La Yamuna* » dans *La Quarantaine*, à ces autres sujets qui parcourent l'océan Indien et lui prêtent sens. Même si leurs voix et leurs histoires sont postulées, inventées par les narrateurs européens, le récit leur fait une place dans un début de polyphonie bakhtinienne. Ces routes de navigation indianocéaniques se croisent et s'emmêlent pour former non plus un rayonnement depuis l'Europe mais une « toile » ou un rhizome : l'espace maritime ainsi mis à plat, débarrassé des hiérarchies, s'ouvre à la rencontre de l'autre, à l'aventure et à l'errance. On peut alors lire les routes maritimes selon le chronotope de la route et sa dimension carnavalesque⁸⁵⁹ : comme ceux qui partent à l'aventure sur les routes, les voyageurs des mers peuvent rencontrer des cirques ambulants, des pirates, des personnages de toutes nationalités, mais aussi tout simplement croiser la route d'autres

⁸⁵⁸ « Ils s'étaient réunis là, huit cents hommes et femmes, lourds de foi et d'espoir, lourds de tendresse et de souvenirs ; ils étaient accourus du nord et du sud et des confins de l'Orient ; ils avaient foulé les sentiers de la jungle, descendu des rivières, franchi les bas-fonds des *praus*, passé d'île en île sur de petits canots, affronté les souffrances, contemplé d'étranges spectacles ; ils avaient été assaillis par des terreurs nouvelles et soutenus par un unique désir. Ils sortaient des huttes solitaires du désert, de campements peuplés, de villages groupés au bord de la mer. » (LJ : 59)

⁸⁵⁹ Voir chapitre III et BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, *op. cit.*

voyageurs qui ne peuvent être réduits à leur rôle d'adjuvants, d'opposants (ou de cargaison) pour le héros voyageur — comme c'est le cas dans un voyage épique. La multitude des routes qui se croisent dans l'océan Indien défait la linéarité supposée des voyages impériaux : elle produit un océan labyrinthique.

« *She had interminably turned upon her tracks, she had crossed and recrossed her haphazard path till it resembled nothing so much as a puzzling maze of pencilled lines without a meaning.* »⁸⁶⁰ Ce passage de *The Mirror of the Sea*, recueil de textes autobiographiques de Conrad, envisage les routes maritimes non plus comme des lignes à suivre mais comme un « labyrinthe de traits de crayons sur la carte ». Là où l'océan rejoint les fleuves, il se mue aussi en marécage (« *swampy plains open out at the mouth of rivers* », LJ : 184⁸⁶¹) qui interdit parfois l'accès à l'arrière-pays, comme les méandres de la Pantai de *An Outcast of the Islands* : « *narrow and sombre creeks, stranger to sunshine : black, sooth, tortuous like byways of despair* » (PDI : III, 4)⁸⁶². Le fleuve boueux devient un piège pour les voyageurs : Lingard se targue d'être le seul à connaître l'accès de « sa rivière » ; dans *Heart of Darkness*, le fleuve est aussi un labyrinthe de chenaux et de haut-fond : « *I had to keep guessing at the channel ; I had to discern, mostly by inspiration, the signs of hidden banks ; I watched for sunken stones* » (HOD : 152)⁸⁶³. Le vapeur de Marlow se trouve soumis à la même menace de l'invisible que le *Patna* ; sa route, évidente sur la carte car matérialisée par la ligne du fleuve, est en fait tortueuse et semée d'embûches. L'espace du fleuve, où l'eau se mêle à la boue des berges et des hauts fonds, aux racines des arbres et aux troncs flottants — qui sont parfois des alligators —, rappelle par métonymie pour l'océan que toute eau est trompeuse et labyrinthique, peu importe à quel point sa représentation cartographique semble limpide.

La figure du labyrinthe montre ainsi les limites des représentations impériales du voyage que sont la carte ou le récit du voyageur européen, réduit à son seul point de vue. Il met le voyage impérial en perspective dans le rhizome de l'espace indianocéanique où se croisent les routes, les histoires et les points de vue.

⁸⁶⁰ « Elle avait fait d'interminables retours sur ses traces, elle avait croisé et recroisé son chemin hasardeux jusqu'à ce qu'il ne ressemble plus à rien tant qu'à un déroutant labyrinthe de traits de crayon sans aucun sens » (c'est moi qui traduis), Joseph Conrad, *The Mirror of the Sea*, cité par LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen, sous la direction de Elleke Boehmer, op. cit.*, p. 59.

⁸⁶¹ « Des plaines marécageuses, ouvertes à l'embouchure des rivières » (LJ : 297)

⁸⁶² « les bras morts sombres et étroits, qui ne connaissaient pas le soleil : noirs, lisses, tortueux – comme les chemins détournés du désespoir » (PDI : 244)

⁸⁶³ « Il me fallait sans cesse deviner où était le chenal ; je devais discerner, essentiellement grâce à l'inspiration, les signes annonciateurs de bancs invisibles ; je guettais les rochers immergés » (HOD : 153)

Il est un autre espace qui apparaît comme un labyrinthe de significations et un labyrinthe dans lesquels les voyageurs se perdent parfois : le champ de cannes à sucre, paysage prédominant dans les îles du sud-ouest de l'océan Indien. Ces champs de cannes sont profondément liés à l'océan, par l'histoire des navigateurs et des colons qui sont venus des mers installer l'économie plantationnaire, et par l'ondulation des cannes dans le vent, qui rappelle celle des houles marines. Je m'attarde donc brièvement sur ce paysage insulaire à cheval entre terre et mer : le champ de cannes.

1.3 Un motif insulaire à cheval entre terre et mer : le champ de cannes

L'omniprésence des champs de cannes dans les paysages réunionnais et mauriciens notamment, les significations historiques et politiques de ces paysages mériteraient à elles seules une étude entière, à l'image de celle entreprise par Joyce Leung sur le motif de la canne dans le roman des Antilles et des Mascareignes.⁸⁶⁴ Pourtant, dans les romans de mon corpus, seul *La Quarantaine* s'attarde sur la description des champs de canne à sucre mauriciens — ce qui est en soi représentatif de la rareté des représentations du champ de cannes et du travail de la canne dans les littératures indianocéaniques.

Mais la canne hante pourtant la représentation des îles du sud-ouest de l'océan Indien, et son ombre plane sur les romans et les récits. Le champ de cannes représente l'industrie du sucre grâce à laquelle les familles de colons comme les Archambau ou les Le Clézio ont fait fortune ; c'est l'industrie du sucre qui fait venir les engagés d'Inde vers Maurice, mais aussi de Rodrigues vers la Réunion⁸⁶⁵. Le sifflet du sirdar qui rythme les journées sur l'île Plate dans *La Quarantaine* rappelle sans cesse le travail dans les champs qu'il ponctue d'habitude. Le paysage désertique de Rodrigues peut aussi être lu à l'aune de l'esclavage comme Ananda Devi le fait dans son roman *Soupir* (2002)⁸⁶⁶. S'il n'y a pas de champs de canne à Rodrigues, ceux de Maurice et de la Réunion s'y dessinent en creux à travers la figure coloniale du grand-père et le relief de l'île. Dans *Lord Jim*, une allusion est faite aux plantations australiennes de canne à sucre, auxquelles Chester veut vendre son guano : le motif du champ de cannes se trouve à l'intersection des routes commerciales océaniques et des îles qu'elles relie, des peuples déplacés par et pour l'industrie du sucre ; dans le champ de canne se

⁸⁶⁴ LEUNG Joyce, *L'Esthétique de la canneraie dans le roman des Antilles et des Mascareignes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁸⁶⁵ CALLANDRE Florence et BARAT Christian, « Traces de l'engagisme de 1933 à La Réunion et à Rodrigues », *Études océan Indien*, n° 49- 50, 1 juillet 2013.

⁸⁶⁶ ARNOLD Markus, *La Littérature mauricienne contemporaine: Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*, LIT Verlag Münster, 2017, p. 144.

condensent terre et océan, paysage et capitalisme, beauté (Jacques y voit « le plus joli paysage du monde »⁸⁶⁷) et terreur. Le champ de cannes, pour tous les voyageurs de *La Quarantaine*, est la destination du voyage, son horizon — mais pour les uns c'est un paradis, pour les autres un tombeau.

Un des *topoi* du champ de cannes consiste, dans les îles escarpées de Maurice ou la Réunion notamment, à le décrire comme plongeant dans la mer ou, plus généralement, « ondulant » comme la mer sous l'effet du vent (LQ : 316, 479). Cette continuité mise en place entre l'océan et le champ de cannes est d'autant plus signifiante que les histoires de ces deux espaces se complètent : c'est l'économie sucrière qui fait planter des cannes sur les îles, transporter des esclaves et des engagés d'un bout à l'autre de l'océan Indien, et s'enrichir les Européens qui voyagent sur ce même océan⁸⁶⁸. La canne incarne ainsi cette dualité du paysage tropical que souligne Sharae Deckard : lien entre l'île et l'océan, le champ de cannes est à la fois le paradis des « Grands Mounes » et l'anti-paradis des esclaves et des engagés. L'ambivalence du champ de canne est nourrie par le fait qu'il est lui aussi un labyrinthe⁸⁶⁹ : c'est ainsi qu'il apparaît dans les jeux d'enfants décrits par Jacques au domaine d'Anna. Mais le champ de cannes ne peut être réduit ni à un « joli paysage », ni à un terrain de jeu — autrement dit, à un jardin. Il y règne toujours une dimension de terreur : Jacques et ses amis redoutent les coupe-cannes et leurs sabres impressionnants ; il y a aussi la *bébèt dann karo-kann*, « la bête monstrueuse dans le champ de cannes : la densité, le fouillis du champ de cannes, ajoutés parfois à l'action du vent, en font un espace animé, aussi anxiogène que la forêt des folklores occidentaux, hantée par le loup ou l'ours. »⁸⁷⁰ Le motif insulaire du champ de canne apparaît comme une matrice de la poétique de l'espace indianocéanique : appel au voyage, paradis et anti-paradis, jardin et labyrinthe, empreinte de l'Empire, espace hanté.

Mais la hantise et l'empreinte du capitalisme et de l'Empire se trouvent aussi parfois dans les espaces vides qui sont alors à lire comme *vidés* de quelque chose qui en a été effacé. C'est une telle lecture que je vais proposer à présent des représentations des espaces désertiques dans les œuvres, en y cherchant, par la ré-historicisation de ces espaces et de leurs représentations, l'envers du discours de l'immensité et de la *wilderness*.

⁸⁶⁷ Cf. *supra*.

⁸⁶⁸ La nouvelle *A Smile of Fortune* de Conrad, se déroulant à Maurice, en offre un aperçu.

⁸⁶⁹ ARNOLD Markus, *La littérature mauricienne contemporaine*, op. cit., p. 204.

⁸⁷⁰ TERRAMORSI Bernard, « Surnaturel et Littérature dans l'Océan Indien », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 318, 2006, p. 141- 152.

1.4 Le désert

Les « chaos de basaltes » rodriguais, le veld sud-africain ou les laves réunionnaises, quoiqu'ils ne soient pas des déserts de sable, ont en commun l'absence de présence humaine mais aussi la rareté de la faune et de la flore, l'aridité. L'espace désertique se donne d'emblée comme problématique dans la représentation puisqu'il est caractérisé par l'absence de choses à décrire. C'est bien souvent la métaphore ou la catachrèse qui prennent alors le relais. La littérature de voyage a souvent recours à la comparaison avec l'océan pour dire le désert ; Vailland note ainsi, dans la plaine des Sables, « une houle toujours mouvante » (*La Réunion* : 69). Rachel Bouvet rappelle que

La relation étroite entre le paysage désertique et le paysage maritime, en particulier le rivage, fait de dunes de sable, a déjà fait l'objet d'études, notamment celles d'Alain Corbin dans son ouvrage *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*⁸⁷¹. [...] Les voyageurs du XIX^e siècle, en arrivant dans le désert, étaient munis de bagages culturels contenant le schème mental du paysage maritime avec ses dunes, ses vagues, ses tempêtes, ses îles, ses bateaux. Ils ont donc transcrit leur expérience à partir de leurs propres référents, faisant de la métaphore marine l'un des filtres principaux du paysage désertique.⁸⁷²

Le filtre de la métaphore maritime fait du désert une catachrèse dans la littérature européenne. Les descriptions occidentales du désert ont également recours à une bibliothèque dominée par le référent biblique, depuis l'exil de Moïse dans l'Ancien Testament jusqu'aux quarante jours du Christ dans le désert dans les Évangiles⁸⁷³ : dans ce contexte judéo-chrétien, le désert ne peut se défaire de sa valeur d'espace où l'homme est mis à l'épreuve. Il faut *survivre* au désert, il faut le traverser — mais pas l'explorer. Car le dénuement du désert est bien un dénuement de ressources : au contraire des îles tropicales et des nouveaux continents, même des océans et leurs gisements pétroliers, le désert ne contient *a priori* rien qui peut être exploité, ainsi que le remarque Marco Polo en préférant s'attarder sur les régions où abonde le vin par exemple⁸⁷⁴. En ce sens, le désert incarne une limite des voyages d'exploration et des voyages coloniaux : les aventuriers de Conrad n'y trouveraient ni caoutchouc, ni épices, ni mines de charbon.

⁸⁷¹ CORBIN Alain, *Le Territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, 2010.

⁸⁷² BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique*, *op. cit.*, p. 197.

⁸⁷³ GRAULUND Rune, « 40. Deserts », in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

⁸⁷⁴ *Ibid.*

Évidemment, les paysages tropicaux de l'île de la Réunion, mis à part ceux du volcan, ne sont pas ceux auxquels on pense quand on évoque le désert : l'espace désertique est à lire dans le récit de voyage de Roger Vailland dans la nudité, la stérilité qu'il voit dans les paysages réunionnais. Il les décrit par l'isotopie du métal, faisant le tableau de l'île comme un gigantesque terrain vague. *La Réunion* explore ainsi les deux extrêmes limites que l'espace désertique pose au capitalisme et à la colonisation. D'un côté, les espaces désertiques réunionnais apparaissent comme un « monde originel » (*La Réunion* : 62) dans l'Enclos du volcan, ou, autour des villes, comme des espaces vides de ressources naturelles à exploiter. Mais ces terres en friches appellent l'homme : le voyageur remarque ainsi « un bulldozer qui défonce la brousse, soulevant de gros blocs de lave noire », « beaucoup de mauvaises herbes parmi la pierraille ; un peu l'aspect de la 'zone' quand il y avait encore des terrains militaires interdits à la construction sur l'emplacement des fortifications de Paris » (*La Réunion* : 76). Les rares friches et terrains vagues que croise le voyageur autour de Saint-Denis sont, on le voit, condamnés à disparaître. Mais la plupart des espaces désertiques décrits ne disent pas l'exploitation à venir : ils disent l'épuisement des ressources et de la nature.

Les cyclones achevèrent le travail de l'homme ; j'ai vu les vestiges de la dernière forêt de tamarins victime du cyclone de 1948 ; c'est, au-dessus de la plaine des Cafres, sur un vaste plateau que son accès difficile avait protégé des bûcherons ; le vent a dépouillé les arbres géants de toutes leurs parties vives, non seulement des feuilles, non seulement des rameaux, mais aussi de l'écorce ; à perte de vue, de grands troncs blancs, lisses, polis se dressent dans le ciel comme des fragments de squelettes. (*La Réunion* : 71)

Aussi nue et sans vie qu'un désert, la « forêt de squelettes » est à lire comme une ruine : elle a l'accent sinistre des espaces désolés, ravagés par l'homme dont les cyclones ont seulement « achevé le travail ». Vailland dénonce la déforestation au nom de la monoculture de la canne et des autres plantations, qui ont transformé l'île entière en terre stérile :

Sur les pentes, les cultures sont précaires ; les eaux de pluie entraînent avec elles la terre végétale ; il pleut plusieurs fois par jour, six mois par an, et les cyclones transforment chaque plissement du sol en torrent ; il suffit d'un très petit nombre d'années pour dépouiller une pente de l'humus accumulé au cours des siècles. Reste l'ossature nue, c'est-à-dire la lave originelle, travaillée par les eaux, une lave effritée et croulante, une sorte de mâchefer. Or la plus grande surface de l'île est

faite de pentes raides. Dépouillée de sa forêt, c'est aujourd'hui un bloc abrupt de mâchefer. (*La Réunion* : 72)

Le vide des espaces désertiques, historicisé par la lecture marxiste que Vailland fait du paysage de l'île, est à comprendre comme ce qui reste de la colonisation.

Dans la continuité de certains paysages réunionnais se trouvent ceux de Rodrigues, île voisine du sud-ouest de l'océan Indien.

Le paysage est d'une pureté extraordinaire, minéral, métallique, avec les arbres rares d'un vert profond, debout au-dessus de leurs flaques d'ombres, et les arbustes aux feuilles piquantes, aloès, cactus, d'un vert plus aigu, pleins de force et de lumière. (VAR : 9)

J'aime ce paysage ocre et noir, cette herbe dure, ces pierres de lave jetées comme pour tracer quelque message d'au-delà des temps. (VAR : 10)

La jeune Mauricienne qui parcourt l'île disait cela, après avoir aperçu le chaos volcanique de la baie malgache : « Cela ressemble à la lune. » Il y a, dans cet assemblage de la pierre noire, de la mer et du vent, quelque chose de l'éternité de l'espace. (VAR : 16)

Balayée par les vents et avec ses reliefs moins marqués, Rodrigues attire moins les pluies que ses voisines de la Réunion et Maurice : la végétation y est sèche et rasante. Le vert est rare, le noir et l'ocre dominant face au bleu de l'océan. Peu construite car peu peuplée, Rodrigues offre au regard du voyageur un paysage minéral qui, comparé à la lune, semble figé dans l'éternité, préservé des transformations humaines. Mais l'abondante critique leclézienne s'est peu attardée sur cet espace désertique, lui préférant le Sahara de *Désert* et *Gens des nuages*⁸⁷⁵ ou des nouvelles comme « Les Bergers »⁸⁷⁶. Pourtant, dans *Gens des nuages*, le désert est le paysage réceptacle d'une ancestralité mythique des voyageurs, comme dans *Voyage à Rodrigues*. Les deux récits, chacun précédé d'un roman corollaire (*Désert* et *Le Chercheur d'or*)⁸⁷⁷, ont beaucoup en commun : un voyage dans les pas des ancêtres, une quête

⁸⁷⁵ Voir par exemple VAN ACKER Isa, « Écritures du désert chez J.M.G. Le Clézio », dans Hédia ABDELKEFI (dir.), *La Représentation du désert. Actes du colloque organisé par l'Equipe de Recherche en Civilisation et Littérature de Sfax*, Sfax, Association Joussour Ettawassol, 2002, p. 215- 224.

⁸⁷⁶ BOUVET Rachel, « L'Expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio », *Les Cahiers Le Clézio*, n° 2, 2009, p. 31- 45.

⁸⁷⁷ Voir BORGOMANO Madelaine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », *op. cit.*

mémorielle, et un espace désertique qui, avant le voyage, « a été exploré sur le mode du rêve, depuis un lieu d'exil »⁸⁷⁸. Comme la mer, l'immensité du désert appelle l'onirisme.

Mais le désert de Rodrigues est aussi le vestige d'un « monde à jamais disparu, du temps où la lumière brillait si fort sur la mer des Indes, et dont seul le silence minéral de Rodrigues a su garder, par le miracle du désert, cette trace encore visible au-delà de la mort » (VAR : 104). Cette antiquité du paysage désertique, qu'on trouvait déjà au volcan chez Vailland, est due à l'origine volcanique des îles des Mascareignes : les roches basaltiques sont bien le socle originel de l'île. De plus, parce qu'ils sont peu peuplés, les espaces désertiques sont peu transformés — le Narrateur voit, à Rodrigues, un « pays pour le vent seulement » (VAR : 15), pour les oiseaux, et non pour les hommes. La dureté du paysage rodriguais, qui caractérise aussi le désert de *Gens des nuages*⁸⁷⁹, le rattache à l'imaginaire biblique d'un espace qui met le voyageur à l'épreuve. C'est alors le mythe biblique qui vient structurer l'espace vide et l'amène au langage. On retrouve également dans les représentations du désert le mythe de l'éternel retour dont parle Eliade⁸⁸⁰ : un autre *topos* occidental consiste en effet à y voir, notamment dans les modes de vie des peuples du désert affrontant au corps à corps ce « paysage dur » (VAR : 130), un âge d'or juvénile de l'humanité, comme Bruce Chatwin dans l'Outback australien :

The Songlines repeats many of [Wilfred] Thesiger's claims about the ability of desert peoples to offer a means of travelling back in time. Like Thesiger, Chatwin believes indigenous desert peoples to be living in a state of original, prelapsarian bliss untainted by Western civilization and modern technology. 'Man was born in the desert', Chatwin claims, hence in 'returning to the desert he discovers himself' (Chatwin 1989: 65).⁸⁸¹

L'imaginaire du désert dans *Voyage à Rodrigues* se rattache à cette idée d'un monde originel, authentique dans sa rudesse. Le voyage à travers cet espace dépouille le voyageur des facilités et illusions du monde occidental jusqu'à le mettre dans une situation d'absolu dénuement qui

⁸⁷⁸ BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 194.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁸⁸⁰ ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition.*, op. cit. Cf. supra.

⁸⁸¹ « *The Songlines* reproduit plusieurs des affirmations de [Wilfred] Thesiger sur la capacité des peuples du désert d'offrir un moyen de remonter le temps. Comme Thesiger, Chatwin croit que les peuples indigènes du désert vivent dans un état de grâce originel de l'homme avant la Chute, préservé de la civilisation occidentale et des technologies modernes. 'L'homme est né dans le désert', dit Chatwin, et donc 'en retournant au désert il se découvre lui-même' (Chatwin, 1989 : 165). » (c'est moi qui traduis) GRAULUND Rune, « 40. Deserts », in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, op. cit.

est celle des origines. Le désert devient alors une matrice originelle à laquelle le voyageur « retourne », comme dit Chatwin : « Ne savait-il pas que je devais *revenir* ? », se demande ainsi le Narrateur, à peine étonné que le vieux Fritz Castel, qu'il n'a jamais vu, le reconnaisse (VAR : 144). Voyager dans le désert, c'est se défaire de soi pour se redécouvrir soi-même et autre : « ce que j'ai voulu, depuis le début, c'est revivre dans le corps de mon grand-père, être lui, dont je suis la parcelle vivante » (VAR : 124). La rudesse du paysage désertique, l'épreuve qu'il impose au corps du voyageur n'est alors une limite du voyage que dans la mesure où elle permet un mort symbolique et une transcendance ou renaissance qui sont indéniablement bibliques, mais aussi une réelle expérience de l'étrangeté de l'espace jusque dans la chair du voyageur. L'espace désertique devient, chez Le Clézio, l'espace privilégié du dépaysement.

Le veld qui est l'espace dominant de *Life and Times of Michael K* n'est pas aride : parfois cultivé, les fermiers afrikaners du Karoo y font surtout paître le bétail. Chaque propriétaire a « son » veld, sa parcelle plus ou moins vaste de terrain. Mais le veld a tout de même des caractéristiques désertiques : plaines immenses où dominant les tons ocres, balayées par les vents, le veld est le domaine du silence et de la solitude. Derek Wright remarque ainsi que

*Coetzee's Cape gardener, faced with the harsh, inhospitable earthscapes of the Karoo, finds himself perfectly at home with their refusal of human meanings, their preverbal nothingness, and feels himself assuming the character of the bare mineral scrubland: "I am becoming smaller and harder and drier every day" (93).*⁸⁸²

L'expérience de K dans le veld est ainsi similaire à celle de T. E. Lawrence⁸⁸³ et ses héritiers : un ascétisme, un dépouillement du superflu — vêtements, bagages mais aussi masse grasse corporelle — jusqu'à ce que le voyageur, à l'image de l'espace désertique, ne soit plus réduit qu'au strict nécessaire à sa survie : « *there was nothing but bone and muscle on his body* » (MK : 101)⁸⁸⁴. Ce *topos* occidental rejoint la signification biblique du désert, qui en fait un espace de mort symbolique et de transcendance. Cette signification imprègne d'autant plus

⁸⁸² « Le jardinier du Cap de Coetzee, confronté aux paysages durs et inhospitaliers du Karoo, se sent comme chez lui dans leur refus des significations humaines, leur vide préverbal, and se sent devenir à l'image de cette brousse nue et minérale : « De jour en jour, je deviens plus petit, plus sec, plus dur » (MK : 90) » (mis à part cette citation que je retranscris depuis l'édition française, c'est moi qui traduis) WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

⁸⁸³ GRAULUND Rune, « 40. Deserts », in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

⁸⁸⁴ « son corps n'était plus fait que d'os et de muscles » (MK : 131)

l'espace sud-africain que les *voortrekkers*, se considérant comme le peuple élu de Dieu, ont comparé leur traversée du veld à la marche des Hébreux dans le désert afin de justifier leur établissement dans le Karoo.⁸⁸⁵ Mais cette intertextualité mythique est à la fois convoquée et parodiée par Coetzee : la transcendance de K est en fait une métamorphose symbolique en animal (parfois en plante), comparée à une métempsychose régressive qui unirait les « enfants de la terre » :

He also ate roots. He had no fear of being poisoned, for he seemed to know the difference between a benign bitterness and a malign one, as though he had once been an animal and the knowledge of good and bad plants had not died in his soul.
(MK : 102)⁸⁸⁶

Le *topos* du récit de voyage extrême mettant en scène un aventurier affamé, mangeant des racines au risque de s'empoisonner, est écarté : K n'a pas peur, il agit avec la certitude instinctive d'un animal. La nature radicale de l'espace désertique échappe à tout discours : il n'y a dans *Life and Times of Michael* ni discours de rébellion contre la société ou les conditions de vie à l'occidentale coupées du rapport à la nature⁸⁸⁷, ni même quête métaphysique d'une autre dimension humaine, comme chez Thoreau. Dans l'espace du veld a finalement lieu, une fois renoncé aux mythes qui structurent l'espace et le récit, l'inverse d'une transcendance : une immanence absolue où même les mots s'abolissent.

Le « silence préverbal » du veld est bien une forme de « refus des significations humaines ». Le voyage de K dans le désert l'amène à un lieu où même les mythes se taisent : le veld de K n'est pas celui des Afrikaners, il n'est pas la terre promise d'un peuple élu⁸⁸⁸, il n'est pas non plus l'espace mythique où l'homme se reconnecte avec une nature perdue — le veld de K est l'espace où l'homme se tait. Dans ce silence, c'est aussi l'écriture du voyage qui se défait. Wright remarque que pour que la représentation littéraire du veld comme espace de silence soit complète, il faudrait qu'elle ne soit pas écrite⁸⁸⁹ — car si ni K ni le narrateur n'inscrivent l'expérience du veld dans un discours de la terre promise ou du retour métaphysique à la nature, rien n'empêche la réception critique de le faire. C'est le cas du médecin du camp qui

⁸⁸⁵ TEULIE Gilles, « Le Mythe Afrikaner du « peuple élu de Dieu » ou le long Trek des calvinistes sud-africains », *op. cit.*

⁸⁸⁶ « Il mangeait aussi des racines. Il n'avait pas peur de s'empoisonner, car il semblait connaître la différence entre une amertume anodine et une amertume dangereuse, comme s'il avait jadis été un animal et avait conservé dans son âme la connaissance des bonnes et des mauvaises plantes. » (MK : 131-132)

⁸⁸⁷ Discours qu'on trouve par exemple dans *Into the Wild* (1996) de Jon Krakauer.

⁸⁸⁸ Voir chapitre précédent.

⁸⁸⁹ WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

interprète le refus de K de se nourrir comme une grève de la faim : « *Are you fasting ? Is this a protest fast ?* » (MK : 145)⁸⁹⁰. Ce désir d'interprétation mis en scène par Coetzee, et qui fera plus encore l'objet du roman *Foe*, semble un avertissement au lecteur : le roman nous met en garde contre les discours, contre la lecture du « temps » de K comme des « *currents of time swirling and eddying all about us, [...] yet tending ever towards a moment of transfiguration in which pattern is born from chaos and history manifests itself in all its triumphant meaning* » (MK : 158)⁸⁹¹. Il est tentant de voir dans l'expérience de K dans le veld un tel « moment de transfiguration » qui donne un « sens triomphant » à toute son histoire. Le récit nous met en garde contre cette lecture mais, paradoxalement, il s'en rend coupable en mettant des mots sur le silence de K et du veld, en faisant de sa vie et de son temps un récit structuré.

L'espace du veld dans *Life and Times of Michael K* poursuit une déterritorialisation du récit déjà amorcée dans *Waiting for the Barbarians* (1980)⁸⁹². Dans les deux œuvres l'espace désertique est un espace de silence qui fait vaciller le chronotope de l'Empire⁸⁹³ et la dialectique impérialiste et épique du voyage-fondation. Le veld est en ce sens une limite de l'Empire et du voyage. Mais cette limite ne résiste pas à l'interprétation, ainsi que le montre la figure du médecin du camp et sa fonction postmoderne d'analyse textuelle intégrée au récit. En ce sens, c'est le roman *Foe* (1986), réécriture de *Robinson Crusoe* qui, en faisant de l'histoire de Vendredi un silence au centre du récit, achève cette déterritorialisation.

1.5 La ville

Les trois grands espaces que je viens d'étudier — la jungle, l'océan, le désert — sont des « espaces vierges » que les voyageurs s'efforcent d'humaniser et de territorialiser : ils y tracent des chemins, y exploitent des ressources, y imposent des significations. Le dernier espace que je me propose d'étudier brièvement en tant que labyrinthe est celui de la ville qui, à l'inverse, est saturé d'humanité. J'ai montré dans le chapitre I en quoi cette saturation d'autres qui sont aussi des semblables dessine une limite à l'être-au-monde du voyageur et à

⁸⁹⁰ « Tu as décidé de jeûner ? C'est un jeûne de protestation ? » (MK : 184)

⁸⁹¹ « des courants temporels nous entourent perpétuellement de leurs remous et de leurs tourbillons, [...] mais tendant en permanence vers l'instant de transfiguration où la clarté naît du chaos et où l'histoire se manifeste enfin parée d'une signification triomphale. » (MK : 200)

⁸⁹² « Dans *En attendant les barbares*, s'accomplit une véritable déterritorialisation de l'espace-temps dans un empire sans nom et une capitale tout aussi anonyme. » CLAVARON Yves, « Topographie d'une Afrique sans nom ou Les apories du chronotope impérial dans *Waiting for the Barbarians* de J. M. Coetzee », dans Rachel BOUVET et Audrey CAMUS (dir.), *Topographies romanesques*, Québec ; Rennes, Presses de l'Université du Québec ; Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 125- 135.

⁸⁹³ *Ibid.*

l'écriture du voyage. La ville est un espace-limite du voyage parce qu'elle est un espace de face-à-face permanent avec une altérité trop semblable pour être exotisée.

La poétique de l'île-jardin est une tentative d'humanisation de l'espace sauvage : on a pu voir que la nature y revient pourtant sans cesse, et que l'espace cultivé, jardin édénique ou plantation, reste hanté. La ville incarne l'extrémité de cette humanisation de l'espace qui semble toujours vouée à l'échec, dans la mesure où il s'agirait de le rendre habitable⁸⁹⁴ ou *homely*. L'espace urbain ne semble en effet abolir l'*unhomeliness* de l'espace sauvage que pour en créer une autre : celle de la cohabitation avec des semblables qui sont aussi des autres, et dont l'altérité est omniprésente. Ainsi, « en créant les villes, en inventant le béton, le goudron, le verre, les hommes ont inventé une nouvelle jungle dont ils ne sont pas encore les habitants. »⁸⁹⁵ Cette citation issue de *Hai* (1971) montre l'intéressante continuité qui se met en place entre les premières œuvres de Le Clézio (*Le Procès-verbal* (1963), *Les Géants* (1973), *La Guerre* (1970), *Le Livre des fuites* (1969)) dont le cadre spatio-temporel est souvent celui des villes modernes, et la suite de son œuvre, située dans les paysages sauvages de l'Afrique du Nord, du Mexique, des îles de l'océan Indien ou du Pacifique. Tout se passe comme si l'œuvre allait à rebours de l'humanisation des espaces vierges, montrant que finalement les hommes sont passés d'une aporie à l'autre : la ville gagnée sur la forêt est « une nouvelle jungle ». La lecture de la thèse de Hai-Souk Jung, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, m'a ainsi permis de relever une continuité lexicale entre les paysages urbains et naturels : *Les Géants* mentionne un « paysage dur » à Hyperpolis⁸⁹⁶ qui sera aussi dit du désert rodriguais, et *Le Livre des fuites* parle d'un « soleil dur »⁸⁹⁷ ; *La Guerre* compare la ville à un volcan⁸⁹⁸ ; enfin la ville dans *Hai* est dite « jungle » où affluent des « marées » humaines⁸⁹⁹. Villes et déserts se rejoignent ainsi dans leur dimension inhumaine, dans leur rudesse, dans leur immensité. Cette continuité dément les *topoi* de l'espace naturel, paradis d'une nature vierge ou enfer de la *wilderness*, et de la ville, apogée de la civilisation ou « hideuse ville inhumaine », comme dit Camus de New York. La ville comme le désert ou la jungle sont à la fois paradis et anti-paradis. Cette représentation ambivalente réinscrit l'humain dans un discours dont il tend à s'effacer : c'est pour celui qui cherche à l'habiter et à le parcourir que l'espace de la ville ou l'espace sauvage peuvent être

⁸⁹⁴ Pour la distinction entre *habiter* et *rendre habitable*, voir la deuxième partie du chapitre 2.

⁸⁹⁵ LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Hai*, Genève, Skira, 1971, p. 42.

⁸⁹⁶ JUNG Hai-Souk, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 36.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 53.

paradis ou anti-paradis ; ce sont là des discours sur l'espace, à visée souvent impérialiste ou coloniale — précisément les discours que l'œuvre de Coetzee tente de réfuter. Ici la représentation leclézienne de l'espace balaie l'écran de fumée des représentations coloniales d'un espace « toujours discoursu et jamais parcouru »⁹⁰⁰ en y réinscrivant le point de vue incarné et subjectif du voyageur.

Bruno Thibault a ainsi toujours défendu l'idée que la démarche de Le Clézio est postmoderne, « post-coloniale et post-exotique » ; il lit en 1992 *Le Livre des fuites* comme un « renouveau du voyage comme genre »⁹⁰¹, avant de proposer en 2009 l'idée de « métaphore exotique », analysant l'écriture leclézienne du voyage comme une écriture des limites.⁹⁰² Le critique remarque ainsi que *Le Livre des fuites* écrit à la fois la fuite infinie du voyageur hors du monde et la fuite de l'écrivain hors des pièges de l'exotisme et du récit de voyage.⁹⁰³ Dépouillée de son pittoresque, la ville devient le lieu où le voyageur se découvre seul, inutile et « écrasé » par la répétition sans fin des mêmes images, qui se traduisent dans le récit de voyage postmoderne par les mêmes tropes vidés de leur enchantement :

Hogan fait le tour du monde. Il visite cent peuples et cent pays. À chaque fois, il fait l'expérience de la répétition. Les noms de villes succèdent aux noms de villes — Tokyo, Ankara, Calcutta, Toronto — mais le même décor se répète et les descriptions demeurent fades et ternes, obsédantes parce qu'elles sont vides. À chaque fois Le Clézio indique le lieu où le voyageur se découvre brutalement, sans transition, possédé d'une angoissante sensation d'écrasement, de présence inutile au monde.⁹⁰⁴

La ville est analysée comme un espace postmoderne par excellence, et donc un espace-limite au voyage et à l'exotisme, dans la logique de Bruno Thibault.⁹⁰⁵ Mise en abyme du monde entier, la ville reflète tous les paysages comme autant de représentations vides ; les surfaces urbaines sont d'ailleurs de verre, de fenêtres et de miroirs, de façades polies. Ainsi, dans *Terra Amata* (1967), « Chancelade parcourait les allées du labyrinthe de verre, mais il

⁹⁰⁰ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

⁹⁰¹ THIBAUT Bruno, « Le Livre des fuites de J. M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne », *op. cit.*

⁹⁰² THIBAUT Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁰³ THIBAUT Bruno, « Le Livre des fuites de J. M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne », *op. cit.*

⁹⁰⁴ *Ibid.*

⁹⁰⁵ THIBAUT Bruno, « Errance et initiation dans la ville postmoderne de La Guerre (1970) à Poisson d'or (1977) de J.M.G. Le Clézio », *Nottingham French Studies*, vol. 39, n° 1, 2000, p. 96- 109.

n'arrivait jamais nulle part. C'était toujours la même rue qui se renouvelait sans cesse. »⁹⁰⁶ Le motif du labyrinthe permet une remise en question postmoderne du récit de voyage : la ville devient exemplaire de ces espaces « toujours discursus », où les représentations dominent et tissent un réseau d'images vides⁹⁰⁷, mais « jamais parcourus », dans la mesure où le parcours ne mène nulle part. L'étude de Rachel Bouvet à propos du roman *René Leys* (1921) de Victor Segalen est à cet égard intéressante : la chercheuse remarque que le roman « entre à reculons » dans la ville de Pékin, « le seul espace possible pour un livre impossible »⁹⁰⁸ puisque le voyageur ne peut pénétrer dans le Palais impérial où doit se dérouler le nœud de l'intrigue.⁹⁰⁹ La ville serait ainsi souvent, dans la littérature du voyage, un espace labyrinthique.

Les analyses de Bruno Thibault me permettent d'extrapoler cette figure du labyrinthe comme espace-limite du voyage et de l'écriture. À leur manière, la jungle, le désert, l'océan, le champ de cannes sont aussi des labyrinthes : on a vu que le voyageur s'y perd et tourne en rond, sa carte n'y fait plus sens, son voyage se mue en errance. Sur le plan métatextuel, les espaces labyrinthiques résistent aussi aux discours qu'ils renvoient dos à dos à la manière de galeries de miroirs. L'espace n'apparaît plus rendu lisible par des lignes mais brouillé par un palimpseste de chemins, d'errances et de récits, à la manière des tracés sur la carte dans le passage cité plus haut de *The Mirror of the Sea*. Dès lors, dans ce monde labyrinthique, l'écriture du voyage ne peut plus non plus être linéaire. C'est ainsi que, dans *Lord Jim*, le voyage de Jim n'est pas reconstruit dans sa cohérence chronologique mais dit par fragments, analepses et prolepses suivant les rencontres. On trouve là l'idée que la cohérence du réel et l'illusion d'une vérité du récit seraient un leurre.⁹¹⁰ La narration de Marlow, enchâssée dans celle d'un narrateur hétérodiégétique, les digressions et récits rapportés forment un labyrinthe que le lecteur parcourt à l'image du voyageur qui erre dans un monde labyrinthique et polysémique.

⁹⁰⁶ cité par JUNG Hai-Souk, *Les Métamorphoses de la ville dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 145.

⁹⁰⁷ Le Clézio reprend ce thème dans *Alma* (2017) : le centre commercial, autre labyrinthe, impose à l'espace un condensé de signes publicitaires.

⁹⁰⁸ BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 123.

⁹⁰⁹ Bruno Thibault rapproche les écritures exotiques de Segalen et Le Clézio comme des écritures des limites. Voir *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 14.

⁹¹⁰ Voir par exemple PACCAUD-HUGUET J. (dir.), *L'écrivain et l'étrangeté de la langue*, Paris, Minard, coll. « Joseph Conrad », 2006, p. 29- 116.

Les espaces vierges et sauvages dans lesquels aucun chemin n'est tracé deviennent des apories dans la représentation. Le jardin édénique projeté sur les forêts ou les îles tropicales est condamné soit à être toujours déjà perdu, détruit par la présence humaine, soit à être une littérale utopie, c'est-à-dire un lieu qui ne peut pas exister. D'autre part, comme le souligne Sharae Deckard, toute construction d'un paradis produit son anti-paradis. Il faut donc bien admettre que l'écriture du voyage, sous-tendue par les discours exotique, colonial ou impérialiste, projette sur les espaces qu'elle fabrique des ombres qu'elle ne sait conjurer.

Cette spectralité des espaces aporétiques en fait des labyrinthes : les paysages ne sont jamais ce qu'ils paraissent, l'humus de la forêt comme les eaux de l'océan matérialisent un espace palimpsestique, tout renvoie toujours à autre chose.⁹¹¹ Devenu labyrinthique, l'espace indianocéanique propose un objet pour une réflexion à la fois postcoloniale et postmoderne : le voyageur s'y confronte aux limites de sa subjectivité, le voyage aux limites de ses possibilités, les discours à leur historicité. Chaque paradigme viatique est réinscrit dans sa contingence. L'écriture du voyage devient alors elle-même labyrinthique, sans parcours ni narrations linéaires, sans appropriation de l'espace. Dans ce labyrinthe indianocéanique, le voyage de conquête se mue en quête puis en errance.

2. Voyageurs sans fil d'Ariane : de la quête à l'errance

« Le *Système* ne tolère pas d'étrangeté irréductible, puisque ce qui est « inconnu » peut déjà être « classifié » », dit Mary-Louise Pratt, à propos du *Systema Naturae* de Linné.⁹¹² Dans le voyage qu'entreprend la science — pour Linné, la botanique — vers l'inconnu, l'altérité, la classification apparaît comme le « fil d'Ariane », dit Pratt, sans lequel tout est chaos. Cette métaphore du fil d'Ariane me semble transposable à n'importe quelle tentative d'appréhender l'altérité ou l'inconnu, fût-ce en termes d'espace, de personnes ou de connaissances scientifiques. Le chapitre III montrait ainsi que le fleuve ou la route jouent ce même rôle de fil d'Ariane pour dire le voyage à travers des terres inconnues. Le voyage, en tant que déplacement dans un autre lieu, passe ainsi par un ordonnancement premier du chaos du réel : il faut passer de l'aporie au *poros*. En botanique et globalement en sciences, l'appréhension

⁹¹¹ MARIMOUTOU Carpanin, « Labyrinthes interculturels dans les littératures de l'océan Indien », *Diogène*, n° 246- 247, 5 août 2015, p. 153- 169.

⁹¹² PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 25. Voir chapitre précédent.

de nouvelles données passe de même par un ordonnancement premier du réel, à travers la classification par exemple. La même chose peut être dite du récit de voyage, dans lequel l'appréhension du monde et du vécu du voyageur passe par un ordonnancement premier du réel dans la langue et dans la narration.

Mais on a pu constater que ces types de pensée et d'ordonnancement s'inscrivent dans une vision impérialiste du monde qui ne peut appréhender l'autre sans se l'approprier. D'autre part, elles produisent un paradigme de l'arrière-pays (ou du « cœur secret ») qui est lui-même une aporie, car il pose un but inatteignable comme condition de possibilité du voyage et du récit. Il faudrait donc renoncer au fil d'Ariane, au *poros* ; et envisager l'aporie de l'espace, non pas comme un indicible, mais comme un labyrinthe dont la complexité désactive par avance toute possibilité d'appropriation et de conquête. Les paradigmes impérialistes et épiques qui informent et conditionnent l'écriture du voyage peuvent-ils être subvertis afin de dire autre chose que des voyages conquérants le long de chemins tracés vers des arrière-pays ? Pour répondre à cette question, je commencerai par démontrer une présence spectrale de l'épopée dans les textes, articulée à la nostalgie postcoloniale dont j'ai parlé à la fin du chapitre précédent. Cette idée de nostalgie m'amènera dans un deuxième temps à penser une temporalité des voyages et de leur écriture et à en proposer une sorte d'historiographie, notamment à travers le rapport aux mythes.

2.1 Référence épique, spectralité et nostalgie postcoloniale

Dans *An Outcast of the Islands*, la première apparition des Malais Babalatchi et Lakamba donne lieu à une évocation mélancolique de l'histoire de Babalatchi et d'Omar, et de leurs exploits en mer. Cette histoire semble s'inscrire dans une temporalité antique et épique comparable à celle des histoires de pirates et de trésors qu'imagine le Narrateur de *Voyage à Rodrigues*⁹¹³.

The story of that escape lives in the hearts of brave men even to this day. They talk of Babalatchi and of the strong woman who carried her blind father through the surf under the fire of the warship from the north. The companions of that piratical and son-less Aeneas are dead now, but their ghosts wander over the waters and the islands at night — after the manner of ghosts — and haunt the fires by which

⁹¹³ VAR : 104, cf. *supra*.

sit armed men, as is meet for the spirits of fearless warriors who died in battle.
(PDI : I, 5)⁹¹⁴

L'histoire d'Omar, Aïssa et Babalatchi, histoire de bravoure dans la nuit, rumeur orale qui se transmet d'un guerrier à l'autre, est bien une histoire épique ; mais c'est aussi l'histoire de la fin d'une époque. « *There was nothing to be done. Times were changed. [...] There was no hint of incipient greatness in Babalatchi's arrival in Sambir.* » (PDI : I, 5)⁹¹⁵ Comme dans *Lord Jim* ou dans *Voyage à Rodrigues*, qui fait plusieurs fois référence aux Argonautes et à la poursuite de la toison d'or, la matrice du récit du voyage d'Omar, Aïssa et Babalatchi est la référence épique au voyage d'Énée. Mais la référence épique est bien une *référence*, c'est-à-dire une modalité de présence dans le texte de quelque chose qui en est absent. Les voyageurs épiques du récit de Babalatchi sont d'ailleurs des fantômes qui hantent les feux de camps — c'est-à-dire les lieux où s'énoncent les histoires. L'épique apparaît comme à la fois nécessaire au récit de voyage et en même temps toujours déjà perdu.

Or, selon Cédric Chauvin, l'épopée ne peut être présente dans la modernité que sous forme de creux, de hantise ; c'est ce qu'il entend par « référence épique » : la référence est bien le signalement d'un hors-texte dans le texte.⁹¹⁶ Il définit ainsi un « paradigme moderne » de l'épopée, à partir notamment de Hegel et des romantiques allemands. Dans le *Cours d'esthétique* de Hegel (1832), on trouve l'idée que l'épopée serait nécessairement en lien avec une enfance du peuple, de la nation : Hegel postule des conditions de production de l'épopée qui sont un âge de l'héroïsme et un monde unifié (par opposition au monde fragmenté d'après la Chute)⁹¹⁷. C'est une altérité de l'épopée qui est ainsi construite, rétrospectivement, depuis la modernité naissante. La modernité se définit alors dans son rapport à la mort de l'épopée et à ses retours sous forme de référence, de registre ou de genre (le roman est envisagé par Schlegel comme la forme romantique de l'épopée). Mais, surtout, la mort et la revenance de l'épopée ont lieu sur le plan de l'histoire et de l'épistémologie littéraire : la modernité ne peut advenir que par la mort de l'épopée.

⁹¹⁴ « L'histoire de cette évasion vit encore à ce jour dans le cœur des braves. Ils parlent de Babalatchi et de la femme vigoureuse qui portait son père aveugle à travers les brisants sous le feu du navire de guerre venu du nord. Les compagnons de cet Énée pirate, de cet Énée sans fils, sont morts maintenant, mais leurs fantômes errent la nuit par les eaux et les îles – à la manière des fantômes – et hantent les feux auprès desquels s'assoient les hommes en armes, comme il sied aux esprits de guerriers intrépides, morts au combat. » (PDI : 79)

⁹¹⁵ « Il n'y avait rien à faire. Les temps étaient changés. [...] Rien ne faisait présager une grandeur naissante dans la discrète arrivée de Babalatchi à Sambir. » (PDI : 79-80)

⁹¹⁶ CHAUVIN Cédric, *Référence épique et modernité*, op. cit., p. 14.

⁹¹⁷ Chauvin signale que pour parler de « mort de l'épopée » à cause de conditions externes au genre lui-même (ses conditions de production) on est obligé d'adopter un déterminisme historique qui contredit l'autonomie de l'art, ce qui constitue pour Rancière le paradoxe de la littérature moderne. Voir *Ibid.*, p. 21- 22.

Le paradigme moderne de l'épopée, aussi contextuelle que soit sa fondation, est en l'occurrence établi pour longtemps : l'épopée est absente au présent de la création ; or en pensant cette absence comme mort, et en opposant de manière duelle et systématique les temps de l'épopée et les temps modernes, les théoriciens mettent en place une relation de dépendance mutuelle entre passé épique et présent romanesque — l'un se trouvant défini selon l'autre, l'épopée ne peut pas ne pas faire retour. Dès lors, dans leur réflexivité même, les formes modernes constituent l'espace où l'épopée ne cesse de s'abolir mais où, à la fois, elle renaît plus ou moins métamorphosée.⁹¹⁸

La rupture entre temps épiques et temps modernes est fabriquée par cette épistémologie qui, du même coup, légitime le retour de l'épopée dans la modernité. La mort de l'épopée est donc un mythe historique et épistémologique. L'épopée ne peut être que spectrale (et ne peut pas ne pas être spectrale) dans la modernité non parce qu'elle est « morte » mais parce qu'elle est *pensée comme morte*.

Or on peut aussi considérer l'écriture du voyage à l'angle de ce paradigme moderne de l'épopée. L'œuvre de Conrad est souvent considérée comme l'avant-garde de la modernité dans le monde anglophone⁹¹⁹ ; celles de Coetzee et Le Clézio sont plus souvent envisagées dans des lectures postmodernes⁹²⁰. Dans les deux cas (modernité ou postmodernité), les textes établissent bien une distance réflexive avec les modèles littéraires en général et l'épopée en particulier, au contraire de certains récits de voyages de la Renaissance par exemple qui adhèrent entièrement à la forme du poème épique.⁹²¹ À partir de la modernité, le mythe de la mort de l'épopée est présent en creux dans l'écriture du voyage ; chez Conrad, Coetzee et Le Clézio, la référence épique possède une fonction structurante et paradigmatique qui rend possibles les récits des voyages. Cette référence épique est à la fois un héritage historique, un cadre épistémologique et un cadre narratif liés au discours hégémonique qui est celui de l'impérialisme. On a pu voir que l'intertextualité épique est très présente dans les œuvres : le

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹¹⁹ MOSES Michael, « Disorientalism », *op. cit.* ; NAYAK Srila, « Two Narratives of Modernism in “Heart of Darkness” », *Conradiana*, vol. 44, n° 1, 2012, p. 29- 49.

⁹²⁰ Voir THIBAUT Bruno, « Errance et initiation dans la ville postmoderne de La Guerre (1970) à Poisson d'or (1977) de J.M.G. Le Clézio », *op. cit.* ; Voir aussi ATTWELL David, *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley ; Cape Town, University of California Press ; David Philip, coll. « Perspectives on Southern Africa », 1993.

⁹²¹ USHER Phillip, « Du viatique à l'épique : l'épyllion américain de Marc Lescarbot », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 2, 2012.

quichotisme de Jim⁹²², le *topos* de la remontée du fleuve, l'hypotexte du *road novel*, le mythe de l'arrière-pays ou les références littéraires aux gestes épiques des héros comme Jason ou Râma. Le voyage, chez Conrad, Coetzee et Le Clézio, se dit en référence au voyage épique et avec la conscience que ce dernier n'est plus possible ; la référence épique est alors bien de l'ordre de la spectralité. Elle rejoint également la nostalgie postcoloniale dont je parlais à la fin du chapitre précédent, dans la mesure où l'épopée est toujours déjà perdue.

Cette présence spectrale de l'épopée propose une vision historiographique de la narration viatique. L'écriture moderne du voyage voit dans son ancêtre épique une forme de récit holiste qui pouvait ordonner le chaos du réel, dire la conquête et la fondation. À partir de cette représentation d'un passé épique des voyages, les récits modernes doivent (et ne peuvent que) porter le deuil de cet âge d'or des voyages. Puisque le mythe de la mort de l'épopée correspond à un adieu au voyage conquérant et/ou fondateur, le récit de voyage se met alors à dire d'abord une quête de cet âge d'or perdu, puis une errance dans des espaces devenus labyrinthiques.

2.2 Historiographie du voyage : conquête, quête, errance

[Men] walk the road of life, the road fenced in by their tastes, prejudices, disdains or enthusiasms, generally honest, invariably stupid, and are proud of never losing their way. If they do stop, it is to look for a moment over the hedges that make them safe, to look at the misty valleys, at the distant peaks, at cliffs and morasses, at the dark forests and the hazy plains where other human beings grope their days painfully away, stumbling over the bones of the wise, over the unburied remains of their predecessors who died alone, in gloom or sunshine, halfway from anywhere.
(PDI : III, 4)⁹²³

Le narrateur de *An Outcast of the Islands* semble proposer une ontologie des voyageurs qui oppose ceux qui errent, ces « *other human beings [who] grope their days painfully away* », à

⁹²² Pour une exploration du lien entre la référence à Don Quichotte et la modernité, voir MARTINET Marie-Madeleine, « Hyperbole donquichottesque et spatialité cervantine chez Sterne », *Revue de littérature comparée*, vol. 319, n° 3, 2006, p. 261 - 269.

⁹²³ « [Les hommes] foulent le chemin de la vie, ce chemin que clôturent leurs goûts, leur préjugés, leurs dédains ou leurs enthousiasmes, généralement honnêtes, invariablement stupides, et ils sont fiers de ne jamais s'égarer. Si d'aventure ils s'arrêtent, c'est pour regarder un moment par-dessus les haies qui les protègent, pour regarder les vallées embrumées, les cimes lointaines, les falaises et les marais, les forêts sombres et les plaines brumeuses où d'autres êtres humains usent péniblement leurs jours à marcher à tâtons, trébuchant sur les ossements des sages, sur les restes sans sépulture de ceux qui, avant eux, sont morts seuls, dans les ténèbres ou dans le grand soleil, à mi-chemin d'une destination quelconque » (PDI : 239-240)

ceux qui sont « *proud of never losing their way* ». Il y a ceux qui errent et ceux qui savent où ils vont. Tom Lingard semble faire partie du second groupe : « *Lingard had never hesitated in his life. Why should he ? He had been a most successful trader, and a man lucky in his fights, skilful in navigation, undeniably first in seamanship in those seas.* » (PDI : III, 4)⁹²⁴. Et pourtant, les deux groupes ne sont pas si étanches : Lingard n'avait jamais hésité jusqu'au moment où il se trouve trahi par Willems et secoué par la perte de son navire. La distinction entre les deux types de voyageurs proposée ici n'est peut-être alors pas tant ontologique qu'historiographique. Il y a un premier temps du voyage, celui où « *[men] walk the road of life, [...] proud of never losing their way* » : ce temps, c'est celui des voyages le long des lignes du fleuve et de la route, des voyages de conquête qui amènent Lingard à parler de « *sa rivière* » ; c'est le temps des voyages imaginaires de Jim, ceux qu'il a lus dans les livres ; c'est le temps des pirates et des trésors dans lequel le Narrateur replace son grand-père dans *Voyage à Rodrigues*. Dans cet âge d'or, le monde est un espace propice au récit épique, un espace qui peut être parcouru, conquis, approprié et chanté. Mais vient ensuite un second temps des voyages, qui commence au moment où le voyageur s'arrête (« *If they do stop* ») et prend le temps de regarder autour de lui. Or, à mesure que le voyageur déplace son regard (« *look over the hedges* »), qu'il change sa posture dans le monde, le monde lui apparaît différemment, devient un labyrinthe. L'espace du voyageur est alors sombre, brumeux, confus, on y trébuche sur les ossements des ancêtres et les cadavres de ceux qui s'y sont perdus ; le monde apparaît comme la fosse commune de tous les voyageurs qui n'arriveront finalement jamais nulle part.

Ce paragraphe est un moment pivot dans le roman et dans la vision du monde du vieux marin qu'est Tom Lingard. On y passe de l'âge d'or des voyages conquérants au moment de la modernité qui est celui d'un renversement, d'une prise de conscience de la multiplicité du monde.⁹²⁵ On y passe d'une posture du voyageur épique qui voit dans l'espace des chemins, des entrées (d'où les motifs de la route et du fleuve) à une posture du voyageur nostalgique qui cherche à retrouver un chemin perdu.

⁹²⁴ « Lingard n'avait jamais hésité de sa vie. Pourquoi l'aurait-il fait ? Il avait été un négociant des plus prospères et un homme qui avait eu la chance pour lui dans ses combats, un habile navigateur, incontestablement le meilleur manœuvrier de ces mers. » (PDI : 240)

⁹²⁵ C'est en partie cette idée qui donne à lire *Heart of Darkness* comme un récit des origines de la modernité. Voir MOSES Michael, « Disorientalism », *op. cit.*

2.2.1 La quête d'un trésor impossible : voyage, modernité et nostalgie

Isa Van Acker organise son étude du voyage chez Le Clézio selon trois modalités : fuite, quête, errance. *Le Livre des fuites*, à partir duquel elle caractérise la fuite comme crise du voyage, pose la ville moderne comme origine de la crise et de la fuite. Après cette crise vient la quête comme « réinvention » du voyage dans *Le Chercheur d'or* ; Van Acker finit en proposant une lecture postmoderne du voyage comme errance dans *La Quarantaine* :

Que l'intertexte majeur de [*La Quarantaine*] ne renvoie plus aux récits bibliques et antiques [contrairement au *Chercheur d'or*], mais concerne deux poètes de la Modernité, Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud, est un indice de l'inflexion qu'y subit la poétique du voyage. Le roman leclézien continue à dire l'aventure, mais il le fait en exhibant les modalités de son énonciation, en pointant vers sa fragilité, en déparant un tant soit peu l'univers qu'il évoque.⁹²⁶

Cette logique interne que la critique décèle dans l'œuvre romanesque de Le Clézio ne correspond pas complètement à mon corpus. D'une part, la différence qu'elle distingue entre un Alexis exilé et nostalgique de son *homeland* dans *Le Chercheur d'or* et un Léon qui n'a jamais connu ce *homeland* idéalisé dans *La Quarantaine* ne tient pas entre *La Quarantaine* et *Voyage à Rodrigues*, dont le Narrateur n'a jamais connu le domaine d'Euréka. Dans les deux œuvres, il y a une nostalgie d'un lieu idéalisé qui est à l'origine du voyage⁹²⁷ et qui fait de ce voyage une quête. À mon sens, cette quête relève d'une poétique moderne, ainsi que le propose Van Acker dans sa lecture à la fois du *Livre des fuites* et des références à Baudelaire et Rimbaud dans *La Quarantaine*.

Le voyage comme quête chez Le Clézio

Les personnages phares de Le Clézio sont des chercheurs : chasseurs de trésor, archéologues, paléontologues, botanistes ou même traducteurs, leur voyage est une recherche. La plupart sont en quête d'un passé perdu : *Voyage à Rodrigues* présente la quête du trésor comme une recherche des traces du grand-père du Narrateur, à la fois sur l'île et dans les documents. À cet égard, le Narrateur se fait archéologue, à l'image de Léon, le narrateur de *La Quarantaine* qui se rend à Maurice en quête de traces de l'ancêtre dont il porte le nom. Jérémie Felsen, le protagoniste d'*Alma*, est paléontologue : il part à Maurice en quête à la fois des traces du

⁹²⁶ VAN ACKER Isa, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G Le Clézio*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2008, p. 16- 17.

⁹²⁷ Dans *La Quarantaine*, Jacques, qui a grandi à Maurice, est, comme Alexis dans *Le Chercheur d'or*, un exilé – contrairement à Léon et au Narrateur du *Voyage*. Cf. Chapitre II.

dodo, l'oiseau endémique des Mascareignes disparu peu de temps après l'installation des humains sur ces îles, et des traces de ses ancêtres. Ces personnages principaux sont redoublés par d'autres figures de chercheurs : dans *La Quarantaine*, Surya recherche elle aussi ses origines perdues en demandant à Léon de lui raconter Londres, ville où est peut-être née sa mère ; John Metcalfe, un des passagers de l'*Ava*, est botaniste, et consacre son séjour sur l'île Plate à la quête de l'indigotier :

Ce qu'il cherche, c'est *Indigofera tinctora*, l'indigotier sauvage. Il a la certitude que c'est ici, sur le contrefort du volcan, à l'abri des embruns de la mer, et dans l'exposition la plus crue à la lumière du soleil, qu'il va trouver le spécimen qui manque à la chaîne, et qui unira Plate à Maurice et à Madagascar — et, au-delà, au continent austral. (LQ : 156)

L'indigotier possède, aux yeux du botaniste, la dimension mythique de « chaînon manquant » qui permettrait de reconstituer une histoire biologique des Mascareignes et du continent austral. Comme dans *Voyage à Rodrigues*, la référence au continent englouti de la Lémurie est implicite ; ce que Metcalfe cherche à travers cette plante c'est donc en fait un passé mythique. Isa Van Acker remarque d'ailleurs que les quêtes de Léon et de Metcalfe sont du même ordre : « si le protagoniste de *La Quarantaine* voue [à John Metcalfe] une fascination pareille, c'est parce que la quête du botaniste se donne à lire comme une transposition dans le domaine végétal du genre de recherche qui préoccupe aussi Léon, à savoir la recherche de liens »⁹²⁸. Van Acker différencie en effet le protagoniste du *Chercheur d'or* de celui de *La Quarantaine* par leur rattachement ou pas à un lieu (ce que j'ai appelé l'exil) : « Il ne s'agit plus tellement pour [Léon] d'accéder à un lieu qu'il a perdu sans l'avoir vraiment connu ; le protagoniste de *La Quarantaine* est bien moins en quête d'un lieu qu'à la recherche de liens perdus »⁹²⁹. Cette phrase ne peut manquer pour moi et dans le contexte indianocéanique d'évoquer le titre d'un article de Carpanin Marimoutou, « Le lieu et le lien : à propos de la littérature réunionnaise ».⁹³⁰ Dans cet article, la question de la littérature réunionnaise permet de reformuler celle du lieu et du lien :

Qu'est-ce qu'une terre créole ? Est-elle habitable ? Qu'est-ce qui peut la rendre inhabitable ? Comment l'habiter ?

⁹²⁸ VAN ACKER Isa, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G Le Clézio*, op. cit., p. 229.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁹³⁰ MARIMOUTOU Carpanin, « Le Lieu et le lien : à propos de la littérature réunionnaise », op. cit.

[Cette question] se double d'une autre, qui lui est concomitante : comment fonder le lieu ; comment créer le lien qui permettrait de fonder le lieu de l'habiter ?

La littérature réunionnaise, quels que soient ses langues et ses espaces de production, revient sans cesse sur cette dialectique du lieu et du lien ; du lieu qui fait lien, du lien qui autorise le lieu.⁹³¹

L'ouvrage d'Isa Van Acker passe à côté de ces interrogations et de l'angle de lecture que constitue la créolisation du lieu dans *La Quarantaine*. Or cet angle de lecture permet de lire parallèlement la quête du lieu et la quête du lien dans le roman comme tentatives de réparer, ou plutôt de « faire avec » un deuil de l'origine lié à l'histoire des îles créoles que sont La Réunion, Maurice et Rodrigues :

Comment, à partir de là — ce qui signifie aussi à partir de l'oubli des terres originelles (sauf celle du maître), à partir du trou noir de l'esclavage qui implique que rien n'existe avant l'arrivée et qu'à ce qui existe tout est refusé de l'humain, y compris les langues et les rites qui structurent le lieu — arriver, dans l'oubli des origines et sur cet oubli des origines, à transformer l'espace en lieu fondateur et le lien en lien social ?⁹³²

La quête du lien dans *La Quarantaine* ne peut donc s'envisager séparément de la quête du lieu.

Quête et nostalgie

Chez Le Clézio, la quête est toujours celle d'un passé devenu légendaire : le trésor, l'oiseau, la plante, la langue sont passés au rang de mythes en même temps que le temps qu'ils emblématisent — un temps que les personnages inventent, depuis leur présent dont il est manquant, comme un âge d'or. Leurs quêtes, et donc leurs voyages, sont profondément nostalgiques : l'espace du voyage est envisagé par rapport à *ce qui est projeté en son sein comme manquant*. Car le lieu créole, c'est bien sa spécificité, n'est une terre des origines pour personne : l'origine ne peut qu'y être reconstruite, par le lien. C'est là la fonction de l'indigotier, du squelette de dodo et des autres artefacts devenus mythiques : tisser des liens entre un lieu présent vécu sur le mode du manque et un lieu passé idéalisé comme origine, comme âge d'or ou encore comme *homeland*. Les mythes structurent l'espace et permettent de le transformer en lieu : ce qui rappelle l'importance, soulignée au chapitre précédent, du

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Ibid.*

mythe de l'arrière-pays dans l'écriture du voyage. Ce qui fait sens dans la démarche viatique c'est donc un manque, mais un manque dont l'objet est construit rétrospectivement par le voyage.

« Marcher, c'est manquer de lieu », dit Michel de Certeau, et la pratique de l'espace « est indissociable du lieu rêvé » ou du non-lieu.⁹³³ Pour le sociologue, la Ville — « ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n'est qu'un nom »⁹³⁴ — exemplifie ce mouvement perpétuel qui trouve à la fois son origine et son horizon dans le manque de lieu et le rapport au lieu rêvé. Tout se passe donc comme si le voyage ne rendait que plus visible, plus large, une expérience perpétuelle du déracinement, de la quête et du manque qui est commune à toute pratique de l'espace et à toute énonciation du lieu. Isa Van Acker remarque « une expérience de la perte [qui] motive en profondeur les dynamiques spatiales des protagonistes et la démarche scripturale leclézienne »⁹³⁵. Plutôt que de perte, qui implique un objet précis, je préfère parler comme De Certeau de manque. En effet, le Narrateur du *Voyage*, les deux Léon de *La Quarantaine*, Surya et sa mère Ananta, Jérémie Felsen dans *Alma*, et même le botaniste, sont nostalgiques d'un lieu ou d'un objet qu'ils n'ont jamais connu — et donc jamais perdu. Ils ont seulement hérité du manque de quelque chose ou de quelque part qui était déjà perdu. Leur nostalgie n'a donc pas d'autre objet qu'un espace-temps rêvé. C'est leur nostalgie qui produit alors *a posteriori* le sens des artefacts qui font l'objet du voyage-quête comme liens mythiques avec cet âge d'or.

Jim est aussi une figure de voyageur nostalgique et, comme les personnages de Le Clézio, sa nostalgie n'a pas d'objet réel. L'expérience d'un manque est pourtant concomitante à celle du voyage, puisque dès son départ en mer, il trouve un vide déroutant (« *strangely barren of adventures* », LJ : 14) à la place des lieux qu'il avait imaginés. Stein qualifie Jim de « Romantique » : le jeune homme est hanté par une idée de lui-même et du monde, une certaine idée de l'héroïsme et de la grandeur qui conditionne son rapport aux lieux et au voyage. Cette vision du monde a des caractéristiques épiques : Jim se sent exceptionnel parmi les hommes et investi d'un devoir envers la communauté : « *When all men flinched, then — he felt sure — he alone would know how to deal with the spurious menace of wind and sea* » (LJ : 13)⁹³⁶. Cette profonde certitude sur son destin le rend aveugle à sa vanité et à sa

⁹³³ CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 155.

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ VAN ACKER Isa, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G Le Clézio*, op. cit., p. 15.

⁹³⁶ « Le jour où tous flancheraient, il serait seul, il en était sûr, à savoir tenir tête aux fausses menaces de la mer et du vent. » (LJ : 53)

couardise et, en ce sens, on peut parler d'illusion épique : Jim est perpétuellement aveuglé par la représentation qu'il a de lui-même, au point que cette représentation contamine souvent Marlow lui-même. Le départ de Jim de Batu Kring par exemple, raconté par Marlow, est très scénographié :

He sat in [the dug-out], as I've told you, on his tin box, nursing the unloaded revolver on his lap. He sat with precaution — than which there is nothing more fatiguing — and thus entered the land he was destined to fill with the fame of his virtues, from the blue peaks inland to the white ribbon of surf on the coast. At the first bend he lost sight of the sea with its labouring waves for ever rising, sinking, and vanishing to rise again — the very image of struggling mankind — and faced the immovable forests rooted deep in the soil, soaring towards the sunshine, everlasting in the shadowy might of their tradition, like life itself. And his opportunity sat veiled by his side like an Eastern bride waiting to be uncovered by the hand of the master. He, too, was the heir of a shadowy and mighty tradition!
(LJ : 185-186)⁹³⁷

Le récit de Marlow reprend la même formule que le narrateur hétérodiégétique lors du départ de Jim d'Angleterre : « *entering the regions so well know to his imagination* » (LJ : 14) devient ici « *and thus entered the land he was destined to fill with the fame of his virtues* ». Ce verbe, *to enter*, figure le passage d'un seuil entre deux chronotopes : le récit de Marlow bascule ici d'un chronotope romanesque qui est illustré par l'image de la mer qui se soulève et retombe, comme les hommes luttant pour leur survie, à un chronotope épique dans lequel l'espace se lie à un temps figé dans l'éternité du mythe (« *immovable* », « *everlasting* »)⁹³⁸. Alors que le chronotope romanesque, qui est aussi celui de la mer, est celui du travail (« *labouring* ») et rappelle la crise de la modernité, le chronotope du Patusan permettra de faire un récit épique de gloire et de vertu⁹³⁹. Jim est ainsi mis en scène par Marlow comme un

⁹³⁷ « Lui, comme je vous l'ai déjà dit, restait assis sur sa malle de fer, et gardait sur ses genoux son revolver déchargé. Il se tenait avec précaution, ce qui est plus fatigant que tout, et pénétra ainsi dans le pays qu'il était destiné à remplir du bruit de ses vertus, depuis les pics bleus de l'intérieur jusqu'au ruban blanc ruban d'écume de la côte. Dès le premier coude de la rivière, il perdit de vue la mer, avec le travail de ses vagues, sans cesse soulevées, retombées, et fondues, pour surgir à nouveau, – image même des luttes humaines, – pour affronter les forêts immuables, aux racines profondément enfouies dans le sol, aux cimes tendues vers le soleil, éternelles dans la force obscure de leurs traditions, comme la vie elle-même. Et sa destinée se tenait près de lui, voilée comme une fiancée d'Orient, qui attend que la main de son maître lui découvre le visage. Lui aussi était l'héritier d'une tradition obscure et puissante. » (LJ : 298-299)

⁹³⁸ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 455.

⁹³⁹ Je rappelle que pour Victor Hugo, qui dans la préface de *Cromwell* propose une des plus importantes historiographies romantiques de la littérature, l'épopée est la forme littéraire des temps anciens. Voir HUGO

héros candide (son revolver n'est même pas chargé) qui va avoir enfin l'occasion de prouver sa valeur. L'accent est mis sur sa position dominante : sa blancheur, sa masculinité, son ascendance, son héritage, sa destinée, son inscription dans une tradition de gens qui, pour Marlow, sont « les siens ».

Cette vision épique que Jim a du monde et de lui-même, redoublée par le récit de Marlow, est nécessairement nostalgique, puisqu'elle est imaginaire et préexiste à un réel qui ne peut dès lors que confirmer son absence (vue comme une disparition) : chaque voyage s'en éloigne donc un peu plus, comme d'un âge d'or, en même temps qu'il en fait son horizon. Comme celle des personnages de *Le Clézio*, la quête de Jim est vouée à l'échec, puisqu'elle n'a d'autre objet que celui qu'elle s'invente comme impossible.

Nostalgie et modernité

De la part de l'Allemand cultivé qu'est le personnage de Stein et dans le contexte fin-de-siècle conradien, le romantisme de Jim fait de lui une figure de la modernité. Les poètes romantiques ont, à la fin du XIX^e siècle, théorisé la modernité comme une fracture, une crise qui est souvent liée à la prolifération des villes, à l'industrialisation mais aussi à l'exploration coloniale et à l'impérialisme. La modernité est alors caractérisée par un sentiment de crise face à la prise de conscience de la fin d'un monde et d'une époque.⁹⁴⁰ On reconnaît là l'expérience des personnages de *Le Clézio*⁹⁴¹ et du Jim de Conrad, dont les voyages-quêtes se profilent comme tentatives de régression vers un âge d'or construit *a posteriori*, depuis l'expérience insatisfaisante du présent. On en revient alors aux remarques de Cédric Chauvin sur le mythe de la mort de l'épopée, que je citais plus tôt : c'est bien un *mythe* dont sont nostalgiques les personnages — un mythe qu'ils ont eux-mêmes fabriqué. Or les récits, eux aussi, sont frappés de cette même nostalgie.

Les figures de chercheurs nostalgiques reproduisent dans la diégèse l'affrontement d'un deuil qui est présent dans l'intertextualité du récit de voyage. Le trésor, la langue mythique, l'indigotier légendaire, le dodo disparu sont des figures d'un âge d'or : les personnages se languissent d'un monde où le voyage vers l'Ailleurs, vers la merveille, vers un Nouveau Monde plein de promesses était possible, *parce que* le récit lui-même porte le deuil d'une

Victor, « Préface », *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani. Théâtre, tome I*, Librairie Ollendorff, 1912, p. 7- 51.

⁹⁴⁰ FARLEY David, « 25. Modernist Travel Writing » in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

⁹⁴¹ Voir notamment la lecture qu'Isa Van Acker fait du *Livre des fuites* dans VAN ACKER Isa, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G Le Clézio*, *op. cit.*, p. 20- 40.

configuration épistémologique et narrative (celle de l'épopée par exemple, ou plus généralement ce que j'ai appelé le paradigme de l'arrière-pays) qui pouvait dire cette vision du monde. Autrement dit, le deuil intertextuel porté par les récits de voyage se répercute au niveau diégétique et fait que le trésor des ancêtres, la langue mythique, l'indigotier légendaire ou le dodo disparu restent introuvables et ne font sens que comme horizon. Il y a donc, dans les récits de Conrad et Le Clézio, un mythe de la mort des voyages (qui comprend le mythe de la mort de l'épopée) qui fait que le voyage est forcément une quête et que cette quête est forcément vaine.

Cet âge d'or des voyages fantasmé et fantasmé comme perdu dans la littérature viatique n'est pas le propre de l'espace indianocéanique. *Ecuador* de Henri Michaux est un des exemples les plus connus d'un récit de voyage hanté par un voyage mythique ; Bruno Thibault y voit le voyage comme une « recherche inquiète du “vrai” voyage »⁹⁴². Ce « vrai voyage » est de l'ordre du mythe (à la fois littéraire et épistémologique), et il y a une mythologie du voyage qui est spécifique à l'espace indianocéanique. Bruno Tritsmans souligne que le rapport au mythe informe la littérature moderne :

Évoquer la littérature à la lumière du mythe s'accompagne invariablement d'un sentiment de perte : si les hiérophanies informent le champ littéraire moderne, elles sont, selon le mot d'Eliade, « déchues », et y prennent des formes « cryptiques » (M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 25). Quand Paul Ricœur évoque Eliade, il signale que celui-ci lui a certes fait découvrir « la cohérence et la stabilité de notre existence » mais il se montre en même temps très sensible à ce qu'il appelle la fable brisée. C'est précisément cette brisure qui ouvre le cercle herméneutique, démarche réparatrice qui cherche à suppléer à la complétude du mythe, fût-ce de façon complexe et « labyrinthique » (P. Ricœur, « Le symbole donne à penser », *Esprit*, 27, n° 275).⁹⁴³

À partir des remarques de Mircea Eliade, Tritsmans suggère le mythe comme forme complète, entière — holiste pourrait-on dire — de représentation, dont la modernité ne peut qu'être nostalgique. Il rajoute en citant Paul Ricœur que le mythe est donc présent au sein du texte moderne mais sous forme de « fable brisée », cryptique, et accompagné d'un sentiment de perte. C'est dans cette fracture que s'ouvre le processus herméneutique comme tentative de

⁹⁴² THIBAUT Bruno, « “Voyager contre” : la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux », *French Review*, vol. 63, n° 3, 1990, p. 485- 491.

⁹⁴³ TRITSMANS Bruno, « Le Berger et ses fantômes », *Poétique*, n° 174, n° 2, 14 novembre 2013, p. 251 - 260.

combler le manque, de « suppléer à la complétude du mythe ». Dans le cadre de mon analyse de l'écriture du voyage dans le corpus, le cercle herméneutique organise dans les textes des références à des intertextes mythiques postulés comme origine et horizon du récit et/ou de son interprétation. Cette référence mythique se reflète dans les quêtes intradiégétiques des personnages poursuivant des figures modernes du mythe, comme le dodo disparu dans *Alma* ou le trésor du Corsaire : mais ces figures tendent « à se fragiliser et à se décentrer vers des doubles dysphoriques et fantomatiques — façon de nous replonger dans le labyrinthe des signes évoqué par Paul Ricœur. »⁹⁴⁴

Ce serait alors la tension vers le mythe qui rend l'espace du voyage labyrinthique. L'île Rodrigues, arpentée sur le mode de la quête et du deuil de son double mythique, ne peut être qu'un labyrinthe sous les pas du Narrateur de Le Clézio. L'espace devient un labyrinthe à la fois pour le voyageur qui s'y perd et pour le récit où il se donne comme cryptique, car tout y fait signe vers le mythe et signifie en même temps sa propre incomplétude. Arpenté, écrit, lu, l'espace se fait un palimpseste de « fables-fantômes »⁹⁴⁵.

2.2.2 L'errance ou le voyage postmoderne

Ce serait donc la posture nostalgique du voyageur et le paradigme moderne de la mort des mythes qui font des espaces arpentés des labyrinthes. La quête nostalgique, figure de la modernité, s'invente comme une crise dans l'écriture du voyage — *s'invente*, car, on l'a vu, les architextes mythiques dont le récit de voyage porte le deuil sont fabriqués par lui. C'est là le reproche qu'adressent les ethnologues français au récit viatique : la nécessaire forme de la quête pour dire le voyage, et l'échec qu'elle lui programme tout aussi nécessairement.⁹⁴⁶ Si la mise en question du monde transforme le voyage en quête, que se passe-t-il lors de la mise en question de la quête elle-même comme forme narrative susceptible de dire le voyage et le monde ?

Manfred Pfister parle d'un moment postmoderne dans le récit de voyage comme d'un moment de « *questionable quests* » : après la crise de la modernité, la postmodernité, en littérature, se caractérise (généralement, car elle est un très vaste et disparate ensemble de textes) par une perte de foi dans les instances traditionnelles du récit ; dans le récit de voyage, Pfister parle de l'esthétique postmoderne comme « *what happened to travel writing once it lost its innocence, its belief in its power to faithfully report on other worlds and on the*

⁹⁴⁴ *Ibid.*

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ Voir chapitre précédent et DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage, op. cit.*

traveller's inner world resonating with those external realities »⁹⁴⁷. Ainsi, l'écriture du voyage postmoderne a cessé de croire au mythe de l'âge d'or des voyages fabriqué par la modernité : il a affaire à un monde désenchanté, un monde où les mythes ne sont plus que des récits, ou le voyageur n'est pas tout-puissant. Dans l'espace postmoderne des voyages, c'est la production de sens elle-même qui est mise en question ; il n'est plus question de quête puisque le sens de toute quête est suspendu ou ramené à sa futilité. Le fait que les quêtes des personnages de Le Clézio n'aboutissent absolument jamais annonce cette postmodernité sur laquelle insiste notamment Bruno Thibault dans nombre de ses ouvrages⁹⁴⁸. On a vu que le paradigme moderne de l'écriture du voyage programme à la quête un objet qui ne peut pas être atteint — ou qui est détruit à l'instant même où il est atteint. Mais, au-delà de cet échec programmé qui est sensible dans la dimension fataliste et tragique de *Lord Jim* par exemple, les personnages de Le Clézio sont, contrairement à Jim, conscients que leur quête est vouée à l'échec. Le Narrateur de *Voyage à Rodrigues* perd très rapidement la foi dans sa capacité à trouver le trésor du Corsaire, et son voyage devient une errance à travers l'île devenue cryptique et où il invoque des fantômes.⁹⁴⁹ L'abandon de la quête propose une autre herméneutique de l'espace, ouverte à la multiplicité des sens et des références puisqu'elle n'est plus à la recherche d'un sens unique. Dans *La Quarantaine*, trois personnages peuvent servir de figures repoussoir à Léon : Jacques, enfermé dans sa quête du lieu idéalisé de son enfance ; le botaniste poursuivant la recherche de son indigotier ; ou encore Vérane, traçant des frontières et guettant des ennemis, dont la posture est celle du colonisateur conquérant. Léon, à l'inverse, accepte rapidement la vanité du retour à Anna et abandonne la quête de ce paradis perdu. Ni conquête ni quête, son voyage devient une errance qui l'ouvre à la dimension cryptique de l'île.

Le renoncement à la quête constitue une mise en échec du discours viatique et de la production traditionnelle du sens dans le voyage. Le récit de voyage, remarque Pfister, met généralement en place une intrigue qui légitime le déplacement et lui donne du sens : le critique cite ainsi quelques grands types de mise en récit du voyage comme le rite de passage ;

⁹⁴⁷ « Ce qui advient au récit de voyage une fois perdues son innocence, sa foi dans son pouvoir de dire fidèlement d'autres monde et le monde interne du voyageur en écho avec ces réalités extérieures. » (c'est moi qui traduis) PFISTER Manfred, « 26. Postmodernizing Travel Writing », in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, op. cit.

⁹⁴⁸ THIBAUT Bruno, « Errance et initiation dans la ville postmoderne de La Guerre (1970) à Poisson d'or (1977) de J.M.G. Le Clézio », op. cit. ; « Le Livre des fuites de J. M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne », op. cit. ; *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit.

⁹⁴⁹ DO HUU Cécile, « À rebours du voyage. Errances insulaires dans *Voyage à Rodrigues* de J. M.G. Le Clézio et *Le Dernier frère* de N. Appanah », *Carnets de recherches Océan Indien*, n°1, 2018.

le pèlerinage ; la quête d'un objet totémique faisant fonction de *telos* ; le voyage comme métamorphose, renaissance ou connaissance de soi par l'expérience de l'Autre ; le voyage circulaire et le retour à la maison.⁹⁵⁰ À cette liste, je me permets d'ajouter le voyage comme fondation et le voyage comme légitimation de l'Empire. Postmoderniser le récit de voyage revient à révéler et déconstruire ces structures du récit — en s'inscrivant souvent dans une démarche qui est aussi postcoloniale. Pfister analyse par exemple comment, dans *In Patagonia* (1977) de Bruce Chatwin, la structure de la quête est présente mais parodiée et progressivement vidée de sens.⁹⁵¹ Dans l'esthétique postmoderne, le rapport à l'architexte devient ainsi un rapport de déconstruction : on a pu voir comment *Life and Times of Michael K* convoque le modèle du *road novel*, le déterritorialise et le vide de son sens.⁹⁵² On peut donc proposer que l'errance, en tant que renoncement à la quête — c'est-à-dire à la fois au paradigme moderne de l'écriture du voyage et à l'archétype du voyage qu'il véhicule —, serait une pratique à la fois postmoderne et postcoloniale du voyage.⁹⁵³

Errance et postmodernité

Dans son article « Errance et initiation dans la ville postmoderne », Bruno Thibault oppose l'errance à la quête initiatique, et montre comment les premières œuvres de Le Clézio structurent cette opposition. Dans les récits mexicains, notamment *Hai* et *Trois villes saintes*, la quête du centre du monde apparaît comme une quête du sacré qui correspond à l'archétype de l'initiation ; cette articulation entre quête, sacré et initiation est développée à partir des thèses de Mircea Eliade dans *Le Sacré et le profane* (1965). À l'inverse, *Le Livre des fuites* et *Les Géants* mettent en récit un espace postmoderne qui n'est plus structuré autour d'un centre et dans lequel la quête devient impossible.⁹⁵⁴ La disparition du centre, de la dimension symbolique de l'espace et du sacré constituent pour Bruno Thibault les caractéristiques principales de l'espace urbain postmoderne dans lequel la quête n'a plus de sens. La disparition du sacré que remarque le critique peut s'apparenter au renoncement au mythe de

⁹⁵⁰ PFISTER Manfred, « 26. Postmodernizing Travel Writing », in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, op. cit.

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² David Attwell propose le terme de « *late modernism* » pour qualifier l'esthétique de l'œuvre de Coetzee. Le modernisme ou postmodernisme de l'auteur fait l'objet de nombreux débats critiques. Voir COETZEE John Maxwell et ATTWELL David, *Doubling the Point - Essays and Interviews*, op. cit., p. 198.

⁹⁵³ Le recueil de textes de Bruce Chatwin publié à titre posthume porte le titre *Anatomy of Restlessness*, traduit dans l'édition française par *Anatomie de l'errance* ; quoique l'intérêt de ce recueil soit discutable, le titre et sa traduction française dessinent une continuité entre les écritures du voyage tout au long du XX^e siècle, des *Tales of Unrest* de Conrad à la *restlessness*, qu'on traduirait littéralement par « inquiétude, agitation », puis à l'errance.

⁹⁵⁴ THIBAUT Bruno, « Errance et initiation dans la ville postmoderne de La Guerre (1970) à Poisson d'or (1977) de J.M.G. Le Clézio », op. cit.

l'âge d'or des voyages dont je parlais plus tôt : le récit de voyage travers alors une « crise de foi ». C'est une crise de la sorte que traverse Léon sur l'île Plate dans *La Quarantaine*, au fur et à mesure qu'il renonce au mythe d'Anna, en découvre les failles et les défauts. Cette désacralisation progressive du passé, des lieux et des récits amène son descendant à un désert absolu au bout de son voyage : du domaine d'Anna, il ne reste rien, pas même des ruines. Les voyageurs de Le Clézio en viennent à ne plus savoir de quoi ils sont nostalgiques. Leur voyage n'a plus ni origine mythique ni horizon rêvé : sans point de départ ni objectif, il devient une errance ; sans points de fuite et centres pour le structurer, l'espace ainsi arpenté devient un labyrinthe.

C'est sur le plan structurel que le renoncement à la quête se donne à lire dans *Life and Times of Michael K*. Le roman de Coetzee s'attache à rendre inopérants tous les motifs et ressorts traditionnels du récit de voyage, par le biais d'une intertextualité foisonnante. C'est bien une relation postmoderne, de distanciation et de déconstruction, qui s'instaure avec les architextes de *Michael K*. J'ai vu dans le chapitre III, avec la thèse de Jenny Brasebin, que le *hobo* des *road novels* américain, quoique figure emblématique de l'errance postmoderne,⁹⁵⁵ est pourtant souvent engagé dans une quête initiatique qui doit lui permettre de se réconcilier avec son passé et son pays. Le départ sur la route y reste ainsi souvent une forme de réintégration sociale dans le lieu. De même, le chevalier errant dans les romans médiévaux, dont on a vu que le *road novel* est un héritier, est aussi engagé dans une quête très souvent liée au sacré et visant une (ré)intégration sociale. Enfin le *cowboy* des westerns, dernière figure tutélaire du *hobo*, est lui un éternel errant, puisque son appartenance au lieu s'abolit en même temps que la quête s'accomplit : justicier solitaire, sa quête le reconduit perpétuellement à l'errance et ne fait sens que dans cet éternel recommencement.⁹⁵⁶ Or, K n'a rien de tout cela : il n'est ni chevalier, ni justicier solitaire, ni *hobo* épris de liberté fuyant les villes et la société capitaliste. Le récit de Coetzee reprend tous ces schémas et ces tropes et montre comment, en Afrique et pour un voyageur subalterne, ils deviennent inopérants : malgré leur présence, le voyage de K n'est pas initiatique.

L'intertextualité que je viens de souligner avec les figures de voyageurs errants que sont chevaliers, *cowboys* et *hobos* est une mémoire littéraire occidentale et blanche, exogène dans un récit sud-africain. La critique a remarqué que toute la bibliothèque de J.M. Coetzee est

⁹⁵⁵ BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, *op. cit.*

⁹⁵⁶ AGACINSKI Daniel, « Le héros de la Frontière, un mythe de la fondation en mouvement », *op. cit.*

blanche : on a beaucoup étudié ses références à Kafka et à Beckett⁹⁵⁷ mais, même au sein de la littérature africaine, c'est avec la littérature afrikaner blanche que Coetzee entretient des rapports littéraires.⁹⁵⁸

*[D]o I acknowledge no South African paternity? The short answer is that in 1960 there was no South African writer, novelist or poet, to whom I as a young man could turn for a significant and vital lead in how to respond to, how to feel about, and therefore how to write about, my homeland.*⁹⁵⁹

Peut-être alors est-ce ainsi qu'il faut lire l'absence d'ancêtres de K : une absence de paternité littéraire noire, de modèles et de figures noires par rapport auxquels le personnage aurait pu être construit.⁹⁶⁰ On peut remarquer que Coetzee évite soigneusement toute référence au paradigme de la traite, comme pour ne pas proposer ce seul paradigme intertextuel, qui a tendance à « l'emporter sur tous les autres » dans l'espace indianocéanique⁹⁶¹ pour dire le voyage noir. Le récit de voyage noir brille alors tellement par son absence dans l'intertextualité de *Life and Times of Michael* qu'on pourrait presque parler d'*intertexte fantôme*, dont l'absence s'inscrit en creux dans le texte.⁹⁶²

Le rapport du récit du voyage de K à un architexte qui est un récit de voyage blanc a le mérite de dénoncer l'existence même d'un archétype racialisé de l'errance⁹⁶³. Jean-Didier Urbain a travaillé à mettre à jour la dictature qu'exercent certains modèles du voyage, notamment certaines spatialités et temporalités (lointain, grands espaces, extrêmes) qui se donnent chez les grands écrivains-voyageurs tels que Kenneth White ou Michel Le Bris comme des indispensables du « vrai » voyage. Inspirée de la vision occidentale du nomadisme, l'errance dans les territoires lointains devient chez ces écrivains le modèle exclusif du voyage :

⁹⁵⁷ ENGELIBERT J.-P. (dir.), *J.M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.

⁹⁵⁸ J.M. Coetzee, *White Writing : On the Culture of Letters in South Africa*, 1988, cité dans LÓPEZ María J. et WIEGANDT Kai, « Introduction: J.M. Coetzee, intertextuality and the non-English literary traditions », *European Journal of English Studies*, vol. 20, n° 2, 3 mai 2016, p. 113- 126.

⁹⁵⁹ « Est-ce que je ne reconnais aucune paternité littéraire sud-africaine ? Pour faire court, la réponse est qu'en 1960 il n'y avait pas d'écrivain, de romancier ou de poète sud-africain vers lesquels je pouvais me tourner en tant que jeune homme en quête d'une tutelle signifiante et vitale sur la manière de réagir, de ressentir et donc d'écrire mon pays natal. » (c'est moi qui traduis) COETZEE J. M., « Homage », *The Threepenny Review*, n° 53, 1993, p. 5- 7.

⁹⁶⁰ Le premier livre de Coetzee, *Dusklands*, est une mise en récit de sa lutte avec son héritage historique et biographique. Voir ATTWELL David, « “The Labyrinth of My History”: J. M. Coetzee’s “Dusklands” », *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 25, n° 1, 1991, p. 7- 32.

⁹⁶¹ MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valerie, « Ethnicisation ou créolisation? », *op. cit.*

⁹⁶² Voir CAPEL Marie, « Spectres de Derrida. Pour une hantologie de la littérature », *L'Atelier Fabula*, 2015 [en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida#_ftn18].

⁹⁶³ Il faudrait souligner que cet archétype de l'errance est aussi généré. Le corpus étudié ne permet cependant pas de développer cet aspect.

À travers cette représentation du voyage, à travers cette exaltation du vide, du vagabondage, d'une mobilité errante s'écrivant dans l'ailleurs (notions toutes étrangères à l'esprit du nomade), ce n'est ni le monde, ni la vérité du nomadisme, ni le voyage « réel » que retrouve le voyageur. C'est la vérité de son projet et la réalité de ses rêves : son rapport rêvé au monde à travers une image du nomade induisant un *type de voyage* — tout comme un jour, en apercevant un, cet enfant rêva d'être clochard plus tard (Kerouac, 1976).⁹⁶⁴

Urbain dénonce les figures tutélaires du nomade et du *hobo* comme des appropriations, des références non métaphoriques à une réalité qui ne correspond pas à ce qui est projeté sur elle. Pour Urbain, « c'est le voyageur qui fait le voyage », et avant tout c'est *l'idée* du voyage, préexistant et présidant au déplacement, qui fait de ce déplacement un voyage. Le fait qu'il y ait voyage ou pas n'est pas déterminé par le type d'espace parcouru ni par le parcours en lui-même, mais par la posture du voyageur. Mais *quel voyageur* fait quel voyage ? L'archétype occidental de l'errance, en plus d'être élitiste et essentialiste, est racialisé : *Life and Times of Michael K* le démontre, en reprenant tous les tropes occidentaux de l'errance sans que ceux-ci parviennent à rendre le voyage de K semblable à ceux d'un Sal Paradise dans *On the Road* ou d'un Alexander Supertramp dans *Into the Wild* (Krackauer, 1996). *Life and Times of Michael K* peut alors se lire comme un récit de voyage mineur⁹⁶⁵, dans la mesure où il déterritorialise les paradigmes impérialistes, occidentaux et blancs du récit de voyage ; au sein du paradigme majeur, le voyage de K inscrit un écart, un silence. Le roman échoue pourtant à proposer un mode d'errance et de voyage qui soit africain et noir ; mais il révèle bien l'envers du voyage tel qu'il est pensé et pratiqué depuis l'Occident, et imposé au reste du monde comme le seul voyage « réel ». ⁹⁶⁶

Pour Dodo Felsen dans *Alma* comme pour K, personnages marginaux, le voyage ne peut que renforcer l'exclusion et n'a aucune fonction de rite d'inclusion sociale ; ils n'ont pas de maison à laquelle retourner ; enfin, aucune rencontre faite durant le voyage ne semble pouvoir conjurer leur solitude. Le monde devient proprement un labyrinthe dans lequel le voyage est une errance sans commencement ni fin, sans but ni origine. Le labyrinthe est d'ailleurs un

⁹⁶⁴ URBAIN Jean-Didier, « Les Catanauts des cryptocombes — Des iconoclastes de l'ailleurs », *Nottingham French Studies*, vol. 39, n° 1, 2000, p. 7- 16.

⁹⁶⁵ Pour Deleuze et Guattari, une littérature mineure est une pratique mineure, c'est-à-dire une pratique de la déterritorialisation, de la subversion, de l'écart, au sein même de la littérature majeure. Voir DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, op. cit.*, p. 29.

⁹⁶⁶ URBAIN Jean-Didier, « Les Catanauts des cryptocombes — Des iconoclastes de l'ailleurs », *op. cit.*

trope récurrent dans la littérature viatique contemporaine, particulièrement dans l'espace indianocéanique ; à propos du roman mauricien *Les Voyages et aventures de Sanjay, explorateur mauricien des Anciens Mondes* (Amal Sewtohul, 2009), Carpanin Marimoutou écrit que « (les) labyrinthes thématiques sont une mise en abyme d'autre chose. Tout voyage porte en lui la possibilité ou la certitude du déroutement, de la perte de destination, du naufrage ; toute exploration la possibilité ou la certitude de la perte, de la transe, de la mort ». ⁹⁶⁷ L'errance semble un passage nécessaire pour le récit de voyage qui veut déconstruire son héritage ; mais le condamne-t-elle pour autant à ne pouvoir que constater sa propre absurdité ou sa propre finitude ? Quels sont les enjeux et les défis des errances postcoloniales ?

Errance et postcolonialisme

L'errance se rapproche de la migration et, en cela, est un concept capital dans le contexte contemporain. Comme on l'a vu dans le chapitre II, il est important de distinguer l'exil, dans lequel l'imaginaire reste organisé autour d'un point d'origine, de la migration ou de l'errance, dépourvues de ce point d'origine. ⁹⁶⁸ Or, depuis *Lord Jim* jusqu'à *La Quarantaine*, le déclin des empires entraîne une remise en question du centre, de l'origine et du *homeland* : si Jim ne peut plus rentrer au pays, Jacques n'a plus de pays auquel rentrer, et Léon et K n'ont jamais eu de tel pays. Peut-on dire que l'errance est ce qui arrive au voyage après l'Empire, après l'épopée ? Pour Édouard Glissant, l'errance est profondément postcoloniale car, comme pratique de l'espace et comme être-au-monde, elle fait apparaître l'espace comme un rhizome, sans hiérarchie : « c'est la volonté de connaître le « Tout-monde » sans le dominer ou lui donner un sens unique ». ⁹⁶⁹ L'errance s'oppose aux formes de « Voyage mystique », « Découverte » et « Conquête » ⁹⁷⁰ et, en ce sens, constitue une démythification du voyage. On trouve dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau une autre pratique postcoloniale et insulaire de l'errance, la *drive*, que l'auteur définit ainsi : « la langue créole appelle Drive une situation peu reluisante durant laquelle on erre sans fin. La plupart des Nègres marrons se retrouvèrent en Drive. L'exiguïté de notre espace géographique et leur désir d'un retour vers l'Afrique

⁹⁶⁷ MARIMOUTOU Carpanin, « Labyrinthes interculturels dans les littératures de l'océan Indien », *op. cit.*

⁹⁶⁸ SAUVAIRE Marion, « De l'Exil à l'errance, la diversité des sujets migrants. Le cas des romanciers caribéens au Québec », *Amerika*, n° 5, 20 décembre 2011.

⁹⁶⁹ GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 29- 33.

n'avait pas mué en liberté les pulsions de leur fuite ». ⁹⁷¹ Caroline Mangerel rapproche ainsi la drive et le marronnage en tant que « pratique[s] du territoire confisqué ». ⁹⁷² Figure puissante et ambiguë, la drive est à la fois un désir du multiple, un refus de l'identité-racine au profit du rhizome, et le symptôme d'un manque de lieu à habiter. Les Driveurs de Chamoiseau font ainsi dans l'errance l'expérience à la fois de l'ailleurs et de l'autre et de l'impossibilité d'être soi-même. ⁹⁷³

L'errance est une pratique de l'espace déconstruit. C'est l'errance de Jim dans un monde dans lequel il n'est plus ni totalement dominant, ayant été banni du monde des hommes d'honneur et des marins britanniques, ni totalement dominé, puisqu'il est tout de même « *one of us* » ; c'est l'errance de K, homme de couleur, pauvre, simple d'esprit, qui prend la route à la manière des *hobos* américains ; c'est l'errance de Léon, qui se découvre comme n'étant de nulle part, ni de Maurice, ni de France, ni d'Inde. L'errance procède donc bien, comme sa forme antillaise de la drive, d'un deuil ; mais ce deuil lui permet d'envisager le foisonnement du monde. La désacralisation des espaces du voyage empêche celui-ci d'être un parcours initiatique ; mais la perte du sentiment d'appartenance à un lieu central, originel, devient aussi la condition de possibilité du dépaysement. C'est le deuil du lieu sacré qu'était Anna qui fait errer Léon sur Plate, et c'est cette pratique errante de l'espace qui lui permet de découvrir l'île, non comme une prison, non comme un territoire, mais comme le pays de Surya — un pays qu'il pourra alors apprendre à habiter.

Cette dernière partie du chapitre nous a donc permis de proposer une historiographie de l'écriture du voyage articulée autour du rapport aux mythes, aux archétypes et aux architextes. Au mythe de l'arrière-pays étudié dans le chapitre précédent, on a pu ajouter l'architexte du voyage épique, le mythe colonial, les mythes de la mort de l'épopée et de la mort des voyages. On a pu également signaler des mythologies racialisées telles que celles du *hobo*. Le rapport à ces mythes est paradigmatique et définit des moments dans l'écriture du voyage : l'adhésion aux mythes de l'arrière-pays ou du voyage épique permet l'écriture du voyage comme conquête — écriture qui n'est présente dans ce corpus que sous forme de hantise.

⁹⁷¹ Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, cité par MANGEREL Caroline, « La Drive, le marronnage: Présentation d'un mode d'errance insulaire et Créole », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n° 1, 2010, p. 90- 106.

⁹⁷² *Ibid.*

⁹⁷³ MILNE Lorna, *Patrick Chamoiseau: espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2006, p. 125.

L'œuvre de Conrad s'inscrit dans le paradigme moderne des mythes de la mort de l'épopée et de la mort des voyages, faisant de l'écriture du voyage une quête nostalgique. Celle de Le Clézio se situe au carrefour entre modernité nostalgique des mythes et postmodernité qui dénonce et renonce aux mythes. Les intertextualités fantômes de *Life and Times of Michael K* soulignent cette absence de mythes qui pourraient structurer l'espace et donner un sens au voyage, faisant de lui une errance désacralisée.

L'écriture du voyage est une mise en rapport perpétuelle du texte et du sujet à l'espace ; dans le cas du voyage indianocéanique, elle est aussi un effort pour transformer l'espace en lieu en le structurant. C'est là la fonction des mythes : structurer l'espace et donner un sens au voyage. L'étude du corpus m'a permis de mettre en lumière les mythes qui structurent l'écriture du voyage dans l'espace indianocéanique, d'étudier les intertextualités des récits par rapport à ces mythes et d'analyser les limites épistémologiques, esthétiques mais aussi éthico-politiques de ces mythologies du voyage.

Conclusion du chapitre V

Dans ce chapitre, j'ai souhaité proposer une réflexion sur la lisibilité de l'espace, à travers les termes d'aporie et de labyrinthe. Partant de l'idée que c'est l'épistémologie qui rend l'espace lisible et parcourable (sur le plan géographique comme cognitif), on avait pu voir comment le paradigme de l'arrière-pays permettait de tracer dans l'espace des lignes telles que celles de la route et du fleuve. Je me suis donc demandé si l'espace du voyage était à l'inverse condamné à l'aporie si l'écriture renonçait au paradigme de l'arrière-pays.

Dans un premier temps, j'ai proposé une étude des espaces qui semblaient s'opposer à la route et aux fleuves : jungle, océan, désert qui résistent au voyage et au voyageur. J'ai cependant pu montrer que si ces espaces apparaissaient comme des impasses et résistaient à toute tentative d'en faire des lieux et de les habiter, cela ne tenait pas à leurs caractéristiques propres tant qu'à la posture du voyageur et au paradigme d'écriture. Dans un second temps, je me suis donc focalisée sur les types de parcours de l'espace que l'on peut lire chez Conrad, Coetzee et Le Clézio ; j'ai identifié conquête, quête et errance. Ces trois types de parcours ne sont pas fonction de certains types d'espaces, tels que la route ou la jungle, mais du rapport du voyageur et de l'écriture aux mythes et aux archétypes qui structurent l'espace et le voyage. Les conquêtes appartiennent aux temps d'avant, aux âges d'or hors de l'Histoire : ce sont, chez Conrad, les voyages de Babalatchi, de Stein, de Kurtz, éventuellement du Marlow de *Youth*. Ces voyages-là se disent toujours au passé absolu. Les quêtes de Jim ou des

personnages de Le Clézio correspondent à un paradigme moderne du voyage, symptomatique d'une mélancolie postcoloniale. L'errance de K peut se lire comme une dénonciation postmoderne et postcoloniale des archétypes racialisés du voyage et un renoncement aux mythes.

Si l'écriture impérialiste du voyage se fait dans le roman par référence à l'épopée, cette écriture romanesque est en retour ce que Said qualifie d'accompagnement polyphonique de l'impérialisme. Le roman du voyage est aussi alors toujours, dans une certaine mesure, le roman de la déconstruction du voyage conquérant et de ses mythes. La face cachée de la conquête est donc qu'elle repose sur une mythologie du voyage qui, lorsqu'elle vacille, fait vaciller avec elle l'impérialisme et le discours du voyage. Les mythes permettent de transformer l'espace en lieu, mais participent aussi d'un discours qui écrase parfois les autres récits sur lesquels ils s'écrivent. La fondation est toujours *pour* quelqu'un, et l'écriture du lieu au bout du voyage comme colonie, *locus amoenus*, paradis perdu ou Frontière n'est pas sans violence. Déchiffrer cette violence du discours du voyage permet de faire apparaître les lieux et les espaces indianocéaniques qui apparaissent dans les textes comme palimpsestiques, tissés d'autres lieux, d'autres pratiques et d'autres récits, habités et parcourus par d'autres sujets.

Conclusion de la partie 2 « l'Envers de la conquête »

La mémoire littéraire du voyage semble bâtir l'écriture du voyage sur un discours de la conquête, structuré par des mythes de fondation, des récits épiques, des voyages d'exploration coloniale et/ou scientifique. Le fait même qu'un voyageur puisse parcourir le monde, atteindre sa destination et s'y établir, y fonder un lieu (tel qu'une plantation, un comptoir, un avant-poste...), et intégrer cet ailleurs à la fois à la somme de ses connaissances, à un récit impérial et/ou à une écriture du voyage semble reposer sur des présupposés positivistes, empiristes et impérialistes qui feraient inévitablement de l'écriture du voyage une écriture conquérante.

Les trois chapitres de cette partie ont cherché à explorer les tenants et les aboutissants de cette écriture conquérante telle qu'elle se donnerait dans les textes étudiés. L'étude des espaces représentés, divisés entre leurs aspects de lignes ou au contraire de labyrinthes, a permis d'étudier à la fois des rhétoriques du paysage, des tropes communs au récit de voyage, mais aussi les mythologies dont ils participent et les épistémologies qui les articulent. Je me suis concentrée en particulier sur l'arrière-pays, espace qui à mon sens agit dans le corpus à la fois comme stratégie narrative et comme paradigme épistémologique.

L'idée de l'écriture conquérante du voyage est qu'elle permettrait de dire l'ailleurs conquis, approprié — de transformer l'espace de l'ailleurs en lieu. On a étudié en ce sens la présence de toute une rhétorique exotique, coloniale ou impérialiste dans la représentation des espaces « sauvages » et de l'ailleurs : discours de la *wilderness* ; tropes de la féminisation du paysage ou de l'île-jardin ; enfin structuration des récits, des voyages et des lieux autour de plusieurs mythes qui proposent à leur tour des paradigmes esthétiques, narratifs et épistémologiques, comme l'arrière-pays. Certains figures de l'écriture du voyage, comme la route ou le fleuve, sont apparues comme des réceptacles mythologiques et intertextuels particulièrement efficaces.

Cependant, l'existence même de toute cette structure discursive, rhétorique et esthétique qui semble nécessaire pour dire l'Empire montre bien que quelque chose dans l'espace indianocéanique lutte contre l'hégémonie du voyageur, de son regard et de son discours. L'écriture du voyage devient alors une perpétuelle négociation entre l'impérialisme et l'altérité posée à la fois comme menace et comme raison d'être du discours. Le chapitre III a

été l'occasion d'examiner les répétitions parodiques ou en mode mineur de voyages conquérants comme stratégies d'écriture de l'envers de la conquête. On a pu aussi remarquer, dans les chapitre IV et V, une spectralité des lieux visités et colonisés par les voyageurs, comme si ce qui avait dû en être effacé par le discours de la conquête revenait les hanter. La conquête procède par effacement, et en effaçant ce que son discours ne peut tolérer, elle crée ses propres spectres.

J'ai aussi constaté que, dans mon corpus, le voyage conquérant se dit toujours au passé. Il n'existe finalement qu'à l'état d'archétype, d'architexte, et hante la mémoire littéraire des textes comme un idéal toujours déjà perdu. Une lecture en contrepoint pourrait en effet être faite du *Ramayana* ou des *Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes orientales* pour y lire l'envers de la conquête. À partir des théories de Paul Gilroy sur la mélancolie postcoloniale et de Cédric Chauvin sur la référence épique, j'ai tenté de montrer que la référence au voyage conquérant ne peut se faire que sur un mode nostalgique, critique ou désabusé chez Conrad, Le Clézio et Coetzee. Les parcours des voyageurs diffèrent alors, de la quête de Jim à l'errance finale de K, non pas en fonction des espaces traversés mais du rapport de l'écriture aux mythes qui structurent l'espace et le récit.

La question « toute écriture du voyage est-elle nécessairement une écriture de la conquête ? » s'est ainsi métamorphosée au fil de cette partie en « tout écriture du voyage est-elle nécessairement nostalgique de la conquête ? » puis en « le voyage ne peut-il s'écrire que comme un éternel retour (aux mythes) ? ». En effet, si la familiarité et l'habitabilité des lieux est construite par les mythes, tout voyage qui a pour but d'installation ailleurs ne fait que désirer un éternel retour dans un autre *homeland* reconstruit par le discours du voyage : on retrouve là un thème étudié dans le corpus au chapitre II et dont on a pu voir les limites.

Ce dernier aspect pose la question de la transformation des espaces en lieux à travers les parcours, et articule dès lors l'écriture du voyage avec celle de l'habiter. Les textes du corpus amènent à l'idée que conquérir est différent d'habiter : la conquête, en recouvrant l'espace de significations nouvelles, spectralise ce qui est autre dans le lieu et le rend hanté, inhabitable ; l'habiter serait du côté des pratiques du lieu décrites par Michel de Certeau, et relèverait du bricolage quotidien entre la subjectivité du voyageur et celles des autres et l'étrangeté

toujours renouvelée du lieu.⁹⁷⁴ C'est cette dernière piste que je vais explorer dans la troisième partie, en me focalisant sur la figure et la posture du voyageur.

⁹⁷⁴ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*

Troisième Partie : L'Envers du voyageur

« Être une puissance coloniale, c'est se trouver partout chez soi. »

M.-J. Mondzain, 2020.

Introduction

Dans cette dernière partie de la thèse, je me propose d'interroger ce qui se trouve à l'envers du voyageur et de son discours, en partant du constat que le voyageur se trouve, au sein des récits, dans une posture bien souvent hégémonique, à la fois surplombante et extérieure. Tzvetan Todorov déduit de son analyse du marché de l'édition du récit de voyage, en 1982, que la posture du voyageur-narrateur dans ces textes est toujours celle du colonisateur, à la fois curieuse, extérieure et supérieure : cette supériorité, le voyageur ne la remet jamais en jeu, et le narrateur qu'il est non plus⁹⁷⁵. Il semble donc que l'écriture du voyage présuppose un sujet-voyageur à la fois hégémonique et extérieur aux lieux parcourus. Le regard du voyageur (européen) est celui de « la surveillance impériale », comme le résume Bill Ashcroft :

*“The European is a watcher, never involved, always detached”, says Said. And Behdad expands, “the European traveller surveys his object as a powerful observing subject, producing a similar Foucauldian effect to that of the doctor’s gaze or the surveillance of the panoptic warder” (Behdad, p. 88, this volume).*⁹⁷⁶

Le sujet-voyageur est à la fois *en-dehors* et *au-dessus* par rapport aux espaces qu'il parcourt, aux lieux où il se rend et aux autres qu'il rencontre. Or cette posture interdit le dépaysement qui serait recherché par le voyage, dans la mesure où tout espace, observé et dit depuis une telle position rhétorique, est tenu à distance du « je » voyageur. Le récit met en place une opposition structurelle entre « chez soi » et « chez l'autre » qui sous-entend une hégémonie du sujet-voyageur puisqu'elle présuppose qu'il peut pénétrer chez l'autre et le comprendre, le connaître. Cette posture pose aussi un problème éthique puisqu'elle attribue à l'autre une place d'objet de connaissance et non d'autrui en face de soi. Enfin, elle interdit au sujet-voyageur la possibilité d'habiter ailleurs, puisqu'il se définit par son extériorité.

⁹⁷⁵ TODOROV Tzvetan, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *op. cit.*

⁹⁷⁶ « L'Européen est un observateur, jamais impliqué, toujours détaché », dit Said. Et Behdad continue, « le voyageur européen documente son objet à la manière d'un sujet observateur puissant, produisant un effet foucauldien similaire à celui du regard du docteur ou de la surveillance du gardien panoptique ». (c'est moi qui traduis) Bill Ashcroft, « Afterword », in Julia KUEHN, Paul SMETHURST, (dir.). *Travel Writing, Form, and Empire: the Poetics and Politics of Mobility*, New York, Routledge, 2009, (« Routledge research in travel writing », 1), p. 229- 241. La citation de Edward W. Said est à retrouver dans *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015, p. 123.

Dans son texte fort connu « Le voyage et l'écriture », Michel Butor se penche sur la construction du sujet écrivant par le voyage et la réciprocité entre voyage et écriture.⁹⁷⁷ Sa réflexion, qui s'élabore à partir des récits de voyage romantiques, ne prend malheureusement pas en compte l'aspect discursif de cette construction du sujet écrivant par le voyage. Quelle posture narrative implique le fait d'être en déplacement, d'être en terre étrangère, parmi des étrangers, et d'être soi-même un étranger loin de chez soi ? Cette question se pose aussi bien dans la non-fiction et dans la fiction, dans la mesure où la posture du voyageur reste le dénominateur commun de tout texte qui raconte un voyage, et où cette posture, même fictionnelle, possède une portée discursive qui demande à être analysée.

La fiction, dit Gayatri Spivak, permet d'étudier « la figure du « je » comme objet » : dans la fiction, le « je » relève bien de la figure, mise à distance et qui appelle à l'analyse. Toute focalisation représentée dans les récits et vectrice de récit appelle ainsi le chercheur à la « contre-focaliser », c'est-à-dire à prendre acte des autres focalisations autres qui hantent le récit.⁹⁷⁸ On peut donc légitimement se demander si le détour par la fiction permet à l'écriture du voyage de se tenir à distance de l'hégémonie du « je ». Prenons l'exemple des *Immémoriaux* de Victor Segalen (1907) : ce qui aurait pu être le récit de voyage de Victor Segalen en Polynésie, fait depuis son point de vue de voyageur européen extérieur à ce monde et présupposant qu'il en comprenne quelque chose et qu'il puisse l'écrire, devient un roman dont la focalisation interne est celle de Terii, un Polynésien. Segalen évacue le point de vue extérieur du voyageur, mais il évacue en même temps le récit du voyage qui l'a amené jusqu'à la matière littéraire polynésienne. Tout en essayant louablement de donner une voix et un regard aux Polynésiens, il omet du texte romanesque l'assomption de ce regard extérieur qui est le sien et qui est à l'origine de la narration. Chez Segalen la fiction, au lieu d'adresser le problème de la posture du voyageur, l'évacue. Ce n'est cependant pas le cas dans les textes de Le Clézio, où les narrateurs sont bien les voyageurs. Quelle différence de posture, d'énonciation, de « je » narrateur y a-t-il entre Léon revenant sur les pas de son grand-oncle dans *La Quarantaine* et le Narrateur sur les traces de son grand-père dans *Voyage à Rodrigues* ? On verra que le roman de Coetzee se confronte directement à ce problème, là où celui de Conrad le met en abyme.

⁹⁷⁷ BUTOR Michel, « Le voyage et l'écriture », *Romantisme*, vol. 2, n° 4, 1972, p. 4- 19.

⁹⁷⁸ SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching », *diacritics*, vol. 32, n° 3, 2002, p. 17- 31.

La posture hégémonique du *je* du voyageur est-elle indispensable à l'écriture du voyage ? Le voyageur est-il condamné à une extériorité totale aux lieux qu'il traverse — et par conséquent, est-il enfermé dans un solipsisme indépassable ? Et si toute remise en jeu de soi dans la rencontre avec l'autre — qu'il s'agisse de l'autre lieu ou de l'autre personne — est impossible, toute écriture du voyage ne fait-elle le récit que d'une déambulation dans un monde-musée ? Y a-t-il une possibilité d'habiter ailleurs qui attend à l'horizon du voyage — et si oui, exige-t-elle du voyageur qu'il devienne lui-même autre ?

« Le véritable voyage, le seul bain de jouvence, ce ne serait pas d'aller vers d'autres lieux, mais de voir l'univers à travers les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est », écrit Marcel Proust dans *La Prisonnière*.⁹⁷⁹ Il faut bien évidemment comprendre ce véritable voyage, celui qui permettrait de se défaire de soi et de devenir autre, comme un horizon. À partir de là, trois choses tiennent dans cette proposition. La première, c'est que le « véritable voyage », c'est celui qui renverse le regard, qui donne *la perception de l'ailleurs pour un sujet* — et donc que l'ailleurs n'est pas un lieu mais un sentiment, subjectif, d'être dans un univers différent : c'est en cela que je parle de dépaysement. La deuxième, c'est que le dépaysement ne tient pas au lieu voyagé mais à la posture du voyageur dans ce lieu : à son regard, dit Proust, donc à ses sens et ce qu'ils lui renvoient, à son corps appelant à une phénoménologie de la perception et à l'esthétique qu'elle engendre.⁹⁸⁰ Ce qui nous amène au troisième postulat de cet énoncé, que la posture du « véritable » voyageur est nécessairement éthique. Tenter de voir à travers les yeux d'un autre, c'est reconnaître le regard de l'autre, c'est prendre acte de ce qui dans l'autre tient à la fois du même et de l'infiniment différent⁹⁸¹ ; c'est poser l'autre non plus comme un « il » objectivé mais comme un « tu » subjectif en face de moi. À partir de là, le « véritable voyage » ne peut s'envisager que comme un engagement du sujet dans un lieu et une relation⁹⁸² en prenant acte de la posture éthique, sociale et politique qui est celle du voyageur. Le voyage et le dépaysement sont ainsi intersubjectifs.

Or, lorsque Carpanin Marimoutou étudie la rhétorique du récit colonial dans le *Voyage à Madagascar* des Leblond, il montre que le discours du voyage y fonctionne grâce à l'objectivation de l'autre et de l'ailleurs et à la disparition du sujet-voyageur et énonciateur.

⁹⁷⁹ PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu. III*, Paris, Gallimard, 1988, p. 762.

⁹⁸⁰ Je suis ici les thèses que développe Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967 et *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, (« Folioplus »).

⁹⁸¹ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, op. cit.

⁹⁸² GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, op. cit.

L'énonciateur devient la vaste entité de l'Empire, se donnant pour seul agent du récit ; les habitants de Madagascar sont réifiés dans un tableau exotique qui ne donne à voir que la colonie comme extension de l'Empire au service de la production du capital.⁹⁸³ Ce type de récit de voyage ne peut fonctionner que si, justement, il s'aveugle sur la subjectivité du voyagé et du voyageur. Le « véritable voyage », ce serait donc l'inverse, mais aussi l'intolérable du voyage colonial, dans la mesure où la disparition du sujet-voyageur et l'évaporation de l'énonciateur dans une instance discursive diffuse, déjà là et sans nom⁹⁸⁴ se donnent comme l'armature même du récit colonial.

À partir de cette matrice discursive — coloniale dans cette situation précise, ou plus généralement impérialiste — la présence du « je » voyageur et énonciateur et celle de l'autre comme un « tu » en face de lui sera donc à lire comme un envers du discours. Dans le chapitre VI, on cherchera à la déchiffrer dans ce qui a trait au corps du voyageur, incarnant seulement le spectre de la race chez Conrad ou au contraire omniprésent chez Coetzee, rappelant au voyageur, par la faim ou la maladie, qu'il n'est pas qu'un observateur de l'ailleurs mais qu'il est affecté par les espaces qu'il parcourt ; par la nourriture, le vêtement ou la sexualité s'instaure également un partage avec l'autre, *via* le corps qui voyage. Ce rapport à l'autre dans le voyage fera l'objet du dernier chapitre de la thèse, le chapitre VII. J'essaierai d'y saisir ces moments des récits où l'autre devient *autrui*, où « il » devient « tu », qui sont ces subjectivités constituées en face et à côté de celle du voyageur, souvent mineures mais qui, considérées comme des focalisations égales à celle du voyageur, donnent à lire d'autres voyages et d'autres histoires — amenant à interroger la binarité entre voyageurs et voyagés. En dernier lieu, cette éthique du voyage permettra de lire l'ailleurs comme lieu habité et à habiter, autrement dit de faire une lecture écopoétique des textes. Lire l'ailleurs habité, c'est y lire l'ici de l'autre et interroger la « postcolonialité » des lieux sur le plan éthique, ainsi que le suggèrent Frederick Cooper et Ann-Laura Stoler :

Pour notre part, nous questionnons le « colonial » et le « -ité », le premier parce qu'il homogénéise une relation de pouvoir dont les limitations et les contingences exigent d'être examinées, le second parce qu'il suggère l'existence d'une essentialité liée au fait d'avoir été colonisé et implique que le colonialisme fut la

⁹⁸³ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

⁹⁸⁴ On aura reconnu l'introduction de Foucault au concept d'ordre du discours. FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, *op. cit.*

seule chose importante pour les populations vivant dans ce qui était autrefois les colonies.⁹⁸⁵

Mon but sera donc dans cette troisième partie de lire les écritures du voyage des textes de mon corpus hors de la colonialité, et de questionner cette colonialité de l'écriture du voyage.

⁹⁸⁵ STOLER Ann-Laura et COOPER Frederick, *Repenser le colonialisme*, *op. cit.*, p. 94.

Chapitre VI : La Chair du voyageur

Introduction

« On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels », écrit Nicolas Bouvier dans *Le Poisson-scorpion* (1982). On voyage pour se défaire de soi, donc — et, bien évidemment, il faudrait interroger le « qui » caché derrière ce « on » généralisé : l'homme, l'Européen, le Blanc, l'écrivain-voyageur, des années 1980 ? Michael K voyage-t-il « pour que la route [le] plume » ? Que le dépouillement soit conçu comme le *but*, plutôt qu'une conséquence du voyage, ne tient-il pas en soi du fantasme bourgeois ?⁹⁸⁶ Mais peut-être cette affirmation, quoique très située, vaut-elle finalement pour tout voyage, au sens où tout voyage commence par un départ, par un arrachement, que le parcours viatique prolongerait. Au-delà des conditions de cette conception du voyage comme dépouillement progressif, je voudrais examiner les réalisations textuelles de ce dépouillement chez Conrad, Coetzee et Le Clézio. Que signifie se défaire de soi ? « La route vous plume, vous rince, vous essore » dit Bouvier, soulignant par la métaphore la matérialité rude, voire violente, de ce dépouillement. *Plumer*, c'est ôter la parure, le vêtement ; *rincer* touche à la peau même. C'est donc d'abord le vêtement et la peau que j'interrogerai, dans la mesure où ils constituent une interface sensible et esthétique entre le voyageur et le monde. Le regard du voyageur est incarné, dirai-je en citant Merleau-Ponty :

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible

⁹⁸⁶ CLIFFORD James, *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, op. cit., p. 38.

pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti.⁹⁸⁷

Le monde advient pour le voyageur depuis son corps qui est là ; s'il s'agit dans le voyage de renverser ou changer son regard, ce changement passe par le corps.

J'accorderai donc dans cette première partie une attention particulière à toutes les épreuves imposées aux corps par le voyage, telles que la faim, la maladie, les blessures, le contact avec d'autres langues, d'autres corps. Charles Forsdick rappelle ainsi que les voyageurs sont avant tout des « corps voyageant » (« *traveling bodies* ») et que toute rencontre est un contact physique :

As Anna Lowenhaupt Tsing suggests (2004), 'friction' may indeed be the metaphor most suited to cross-cultural encounter, challenging claims of inevitable 'clash' and 'conflict', but at the same time attenuating the neutral overtones of 'contact'. Corporeality is central to such an approach, implying that travel involves the erosion and transformation not just of sites visited, but also (physically and mentally) of travellers themselves. This is made clear in the polysemic term 'usage' (meaning both 'use' and 'wearing away') deployed in the title of Bouvier's L'Usage du monde (1963).⁹⁸⁸

En provoquant un contact parfois brutal avec ce qui est autre, le voyage produit une « friction » entre les corps et les identités, et dont aucun des protagonistes ne sort indemne ou inchangé. La friction suggère une intersubjectivité, une réciprocité dans ce que fait au *je* la rencontre d'un *tu*. Et si les lieux traversés et les personnes rencontrées mettent à l'épreuve le corps du voyageur, l'*altèrent* —le rendent-ils autre ? D'autre part, le statut du voyageur en tant que focalisation primaire du voyage et donc source primaire du récit ne contredit-il pas cette altération, ce dépouillement prôné par Bouvier ? Le voyageur ne bénéficie-t-il pas d'une exclusivité discursive par rapport aux autres personnages, qui empêcherait en définitive toute « friction » avec eux ?

⁹⁸⁷ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 15.

⁹⁸⁸ « Comme le suggère Anna Lowenhaupt Tsing (2004), la « friction » pourrait bien être la métaphore la plus adéquate pour désigner les rencontres interculturelles, affrontant les inévitables « collision » et « conflit », mais en même temps atténuant la neutralité de « contact ». La corporalité est centrale dans une telle approche ; elle suppose que le voyage implique une érosion et une transformation non seulement des sites visités mais aussi des voyageurs eux-mêmes (physiquement et mentalement). C'est exprimé clairement dans le terme polysémique d'« usage » (signifiant à la fois « utilisation » et « usure ») déployé dans le titre de Bouvier, *L'Usage du monde* (1963). » (c'est moi qui traduis) Charles Forsdick, « 7. Travel and the Body. Corporeality, Speed and Technology » in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, op. cit.

1. L'autorité du voyageur

En abordant la question de l'incarnation du voyageur, je vais être amenée à questionner la posture à la fois extérieure et hégémonique du sujet-voyageur qui amène à ce que Mary-Louise Pratt appelle « *the Monarch-of-all-I-survey narrative* »⁹⁸⁹. Or, cette posture hégémonique du « je » du voyageur, qui peut être prise pour un effet collatéral de la littérature de voyage coloniale, est en fait une structure de l'écriture du voyage telle qu'elle est prise dans le discours du voyage. On va voir que remettre en question l'hégémonie du sujet-voyageur, c'est remettre en question le voyageur lui-même en tant que tel, voire le voyage lui-même tel qu'on le conçoit habituellement, à travers la catégorie éditoriale et littéraire de « récit de voyage » par exemple.

1.1 L'autorité narrative du voyageur

1.1.1 Récit de voyage et autobiographie

Dans le récit de voyage occidental traditionnel, voyageur et narrateur (et auteur) se confondent généralement : de Chateaubriand à Bouvier, le « je » du narrateur est aussi celui du voyageur, et le récit de voyage s'hybride avec les mémoires ou l'autobiographie. Adrien Pasquali a souligné la parenté entre l'autobiographie et le récit de voyage « déployant un moment d'existence dans l'espace du monde ».⁹⁹⁰ Pasquali met en évidence la relation entre voyage et « je » (la vie est un long voyage) ; entre voyage et récit : « tout récit est un récit de voyage (De Certeau, 1989) », « tout voyage est une machine à produire du récit » ; et entre récit et « je », pour en arriver à une équation dont les trois termes sont le moi, le voyage et le récit. Il remarque que l'autobiographie et le récit de voyage factuel partagent un même postulat : l'auteur, le narrateur et le personnage (voyageur) sont « identiques mais fonctionnellement et textuellement distincts ».⁹⁹¹

Cette configuration narrative est celle de *Voyage à Rodrigues* : en théorie, J.M.G Le Clézio, le Narrateur et le voyageur ne sont qu'une seule et même personne. Cependant, comme on l'a déjà mentionné, le nom d'auteur qu'est « J.M.G. » est déguisé, dans la diégèse du récit de voyage qu'est *Gens des Nuages*, en « JMG », comme pour indiquer une distance entre auteur

⁹⁸⁹ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 205- 206.

⁹⁹⁰ PASQUALI Adrien, « Récit de voyage et autobiographie », *Annali d'Italianistica*, vol. 14, 1996, p. 71- 88.

⁹⁹¹ *Ibid.*

et voyageur-narrateur — distance qui est celle que revendique l'autofiction.⁹⁹² D'autre part, lorsque le roman *Le Chercheur d'or* est mentionné dans *Voyage à Rodrigues*, il est qualifié de « récit autobiographique » :

Aurais-je fait ce long voyage jusqu'à cette vallée aride devant la mer, ce lieu sans passé ni avenir, si je n'y avais pas été attiré comme malgré moi par les jalons laissés par mon grand-père ? Aurais-je écrit ceci, aurais-je rêvé si longtemps d'écrire le roman du *chercheur d'or* – le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie d'écrire – s'il n'y avait eu cette cassette noire dans laquelle mon grand-père gardait les documents relatifs au trésor [...] ? (VAR : 133)

Les pistes sont donc brouillées : si le « journal » qu'est *Voyage à Rodrigues* pourrait être qualifié de récit (de voyage) autobiographique, le « roman » qu'est *Le Chercheur d'or*, quoique que retraçant la vie imaginée du grand-père de l'auteur, pourrait au mieux prétendre au titre de fiction biographique. C'est le *auto-* d'autobiographie qui pose vraiment question, comme si une confusion s'instaurait, depuis le départ, depuis le voyage fait à Rodrigues et la coécriture du roman et du journal, entre l'auteur et le voyageur, entre le voyageur réel qu'est l'auteur et le voyageur rêvé qu'est son grand-père.

1.1.2 Le récit de voyage et son double

Au sein du récit de voyage « traditionnel » qu'est *Voyage à Rodrigues* s'opère donc déjà un glissement vers la fiction, que l'on peut repérer lorsque l'on se demande quel voyage est raconté, et qui est le voyageur. Au premier abord, le narrateur est aussi le voyageur et raconte son propre voyage à l'île Rodrigues. Mais ce récit-là se double du récit, sous forme de questionnement le plus souvent, d'un autre voyage : le narrateur se met à raconter le voyage imaginé de son grand-père plus que le sien propre. Là où les écrivains-voyageurs ont été accusés de mentir et d'affabuler, là où les ethnographes ont tenté de récuser la rhétorique et ses oripeaux pour traduire le voyage sans fioritures, Le Clézio lui semble donner la fiction pour horizon à son récit de voyage. Et finalement, déplacé dans le roman, c'est le même mécanisme qu'on peut aussi repérer dans *La Quarantaine*.

Le récit de voyage (fictionnel) cadre de *La Quarantaine* a pour narrateur Léon, deuxième du nom, qui raconte sa quête des origines familiales à Paris et son voyage à l'île Maurice. Mais

⁹⁹² DREVE Roxana-Ema, « Les Récits d'enfance lecléziens – entre autobiographie et fiction », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Première Série-2 Numéro Spécial 10-11, 1 janvier 2011, p. 133- 144.

ce récit de voyage se double du récit d'un autre voyage, celui de son ancêtre Léon le Disparu, qu'il imagine : ce voyage imaginé de France à Maurice remplace, au sein du roman, le voyage réel de France à Maurice du narrateur du récit-cadre, qui s'efface à Paris pour ne réapparaître que sur l'île. Encore une fois, il y a (au sein de la fiction romanesque) un voyage imaginé qui redouble le voyage réel du narrateur. Et le mécanisme se répète encore lorsqu'un troisième voyage est imaginé, celui d'Ananta et Giribala d'Inde à Maurice. Les focalisations des voyageurs, le « je » narrateur de Léon le Disparu sont imaginés par le narrateur-cadre, et il l'assume ; mais il semble qu'il ne puisse faire autrement que ce détour par la fiction pour raconter son propre voyage. Dans un cadre postmoderne, Jean-Marc Moura appelle ce dédoublement du voyage dans la fiction une « métafiction du voyage »⁹⁹³, qu'il définit comme une « exploration critique du voyage passé [...] en référence à une forme centrale du roman post-moderne, la « *historiographic metafiction* » mise en évidence par Linda Hutcheon »⁹⁹⁴.

Le glissement dans la fiction, dans *Lord Jim*, est tout aussi visible et pourtant moins assumé par le conteur qu'est Marlow, qui va peu à peu s'emparer du voyage de Jim pour en faire « *this amazing Jim-myth* ». Au départ, c'est un narrateur externe qui raconte le voyage de Jim ; puis le capitaine Marlow, personnage du roman parmi d'autres, reprend à son compte la narration du voyage de Jim, au fil de ses rencontres avec lui : il raconte cette histoire d'abord de manière orale, à des camarades marins, puis sous forme de lettre, à l'un d'entre eux seulement. La situation d'énonciation, les narrataires intradiégétiques du récit de Marlow, les talents de conteur de celui-ci et enfin le mélange de ses propres voyages avec celui de Jim provoquent un glissement du récit du voyage de Jim vers le récit d'aventure, voire le mythe ou l'épopée. Là aussi, le récit de voyage factuel (dans le cadre du roman) se donne pour horizon une autre écriture du voyage.

La première et la dernière partie du roman de Coetzee reprennent la même structure narrative : c'est un narrateur externe qui raconte le voyage de K, à la 3^e personne mais selon la focalisation interne de ce dernier. Cependant, la deuxième partie du roman lui substitue un narrateur intradiégétique, le médecin du camp, qui raconte sa propre vision du voyage de K (ou plutôt de « sa vie, son temps », car il reste à savoir s'il considère le parcours de K comme un voyage). Il s'adresse soit à son ami et collègue Noël, employant alors la 3^e personne pour

⁹⁹³ MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones, op. cit.*, p. 21.

⁹⁹⁴ MOURA Jean-Marc, « Reprise, répétition, réécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine », dans Jean-Paul ENGELIBERT et Yen-Maï TRAN-GERVAT (dir.), *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 49- 59.

désigner K, soit à K lui-même, et alors il lui dit « tu ». Dans ce « tu » se fait sentir une forme de violence de manière beaucoup plus perceptible que dans *Lord Jim*, alors qu'il s'agit pourtant de la même espèce de violence discursive : c'est le médecin du camp, ou Marlow, qui imposent à K, ou à Jim, un sens à leur histoire. Ce sont eux qui décident ou non d'en faire un voyage, et on en arrive bien à la question de l'autorité narrative.

1.1.3 « Life and Times » ou « Voyage à » ?

Comme l'a remarqué György Tverdota, écrire le voyage est un acte technique, poétique et rhétorique⁹⁹⁵, et si l'objet voyage demande une réflexion sur la manière de l'écrire, c'est également un appareil rhétorique et discursif qui va en retour construire ou non son objet comme un voyage. Le titre fait partie de cet appareil ; il est d'usage que le titre d'un récit de voyage soit descriptif comme dans *Voyage à Rodrigues*, mais ce type de titre est également prescriptif : il invite à lire l'objet du récit comme un voyage, et à n'en pas douter.⁹⁹⁶ Pour des romans depuis le XIX^e, les titres sont souvent moins descriptifs ; un titre comme *Les Voyages et aventures de Sanjay, explorateur mauricien des anciens mondes* (Sewtohul, 2006) exige clairement un questionnement de sa référence aux titres de la bibliothèque viatique du XVI^e. Celui de *Life and Times of Michael K* refuse à son objet romanesque le soupçon de l'intrigue, de l'histoire que laissent imaginer « *Lord Jim* » ou « *La Quarantaine* » : comme s'il annonçait que ce que fait le récit de la vie et du temps de K, ce n'est pas une aventure, même pas un voyage, même pas une histoire.

J'aimerais donc ici envisager que ce n'est pas le voyage qui fait le récit (dans l'optique où « tout voyage est une machine à produire du récit »), mais que c'est avant tout le récit qui fait le voyage. Adrien Pasquali affirme que

Le récit de voyage se doit de déterminer une *posture* discursive, doublement rhétorique dans la mesure où elle s'élabore par convergence des éléments liés à l'énonciation (quel que soit le degré de présence explicite d'un énonciateur dans son propos, tout discours émane de quelqu'un et est adressé à quelqu'un) et de ceux liés à la construction d'un objet de discours.⁹⁹⁷

Ce rappel est particulièrement pertinent dans le cas de l'écriture romanesque du voyage, dans laquelle la narration peut être mise en abyme, comme on vient de le voir, et l'instance

⁹⁹⁵ TVERDOTA G. (dir.), *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.

⁹⁹⁶ PICKFORD Susan, « Vers un pacte du récit de voyage », *Le Voyage excentrique : Jeux textuels et paratextuels dans l'anti-récit de voyage, 1760-1850*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Métamorphoses du livre », 2018, p.

⁹⁹⁷ PASQUALI Adrien, « Récit de voyage et autobiographie », *op. cit.*

narrative fictionnalisée. Avec K et Jim, on a deux cas de voyageurs qui ne sont pas à l'origine du discours sur leur voyage et dont la vision subjective du monde est souvent réinterprétée par le regard extérieur d'autres personnages qui subtilisent leur autorité de voyageur pour raconter leur histoire, et faire d'elle un voyage ou non.

Dans *Lord Jim*, la posture narrative et idéologique de Marlow est très claire : Jim est « l'un des nôtres » et le récit de Marlow veut faire de lui un héros romantique et de sa vie un « *amazing Jim-myth* ». D'une part, le récit veut donc dire un voyage vers une contrée lointaine et inconnue, une aventure étonnante, une tragédie romantique. D'autre part, il veut incorporer la focalisation de Jim dans un « nous » qui désigne d'abord Marlow et ses narrataires dans la situation d'énonciation, mais aussi ce qu'ils représentent : l'Occident, les Blancs, les Britanniques — finalement, l'Empire. En faisant de Jim « l'un des nôtres », Marlow incorpore le récit de son voyage au récit de l'impérialisme britannique. Son discours construit alors à la fois un type de voyage et un type de voyageur (« *us* ») qui se passent de toute justification puisqu'ils sont d'ores et déjà légitimés au sein de la vaste, diffuse et invisible instance narrative qu'est l'Empire. Par l'intermédiaire du narrateur fictionnel qu'est Marlow, Conrad montre le mécanisme à l'œuvre dans le récit de voyage impérialiste, sans nécessairement y adhérer : c'est, que comme le rappelle Paul Wake, Joseph Conrad, lui, n'est pas britannique, mais polonais, et son inclusion dans « les nôtres » reste en suspens.⁹⁹⁸ Marlow reste un personnage, une voix, une vision du monde incarnée et contingente.⁹⁹⁹ Le roman devient alors réellement, selon l'expression d'Edward Said, un « accompagnement polyphonique » de l'impérialisme.¹⁰⁰⁰

Marlow, en tant que narrateur, est aussi régulièrement accusé — par les narrataires comme par les lecteurs de Conrad — de digresser trop fréquemment, de s'arrêter dans son récit à des moments malvenus et finalement d'« affaiblir l'histoire »¹⁰⁰¹ — comme si l'histoire préexistait à la narration, alors que c'est bien la narration de Marlow qui tisse et relie les faits pour en faire des histoires et des récits. Selon Paul Wake, ces défauts du narrateur peuvent aussi bien être lus comme des éléments de réalisme que comme des mises en lumière de l'acte herméneutique qu'est la narration elle-même, qui organise le chaos du monde dans le temps,

⁹⁹⁸ WAKE Paul, *Conrad's Marlow: Narrative and Death in « Youth », Heart of Darkness, Lord Jim and Chance*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 2.

⁹⁹⁹ Je fais référence à la définition du héros romanesque et à sa puissance polyphonique chez Bakhtine. Voir BAKHTINE Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 82.

¹⁰⁰⁰ SAID Edward W., *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 100.

¹⁰⁰¹ WAKE Paul, *Conrad's Marlow*, op. cit., p. 8.

comme l'a montré Paul Ricœur dans *Temps et récit* (1983), mais aussi dans l'espace, en particulier lorsque le récit raconte un voyage.¹⁰⁰² Les failles de la narration de Marlow ne feraient dans cette perspective herméneutique que mettre en lumière ce en quoi la narration ne faillit pas : construire un récit, et, dans le cas de Jim, construire un voyage (depuis le *Patna* jusqu'au Patusan) et le construire comme un « *amazing Jim-myth* ». La posture herméneutique du narrateur est donc bien une posture d'autorité ; elle renvoie également à la posture herméneutique des narrataires et surtout des lecteurs : car si la narration de Marlow fait de la vie de Jim un récit de voyage, c'est aussi la lecture que je choisis d'en faire ici. Or cette réception critique est beaucoup moins évidente vis-à-vis d'un texte comme *Life and Times of Michael K*.

On a vu que le titre du roman de J.M. Coetzee n'annonce pas le récit d'un voyage et ne programme pas la lecture en ce sens. Au contraire, certains passages du roman semblent prévenir le lecteur contre le désir d'imposer à la vie et au temps de K un « sens triomphant » (MK : 158). Or, on l'a vu avec la figure de Marlow, l'herméneutique n'est pas l'apanage du lecteur : elle fait aussi partie de la posture du narrateur, et le médecin du camp en fournit un exemple intéressant.

Lorsque le médecin du camp reprend à son compte la narration de la vie de K, ce transfert de l'instance narrative à un personnage homodiégétique rend évident le désir d'histoire qui est à la source du récit. Le narrateur externe se faisait jusque-là discret, disparaissant dans la focalisation interne de K ; ici, on trouve la focalisation interne du médecin et l'absence d'*agency* de K dans le récit de sa propre vie devient évidente. C'est l'autre qui insiste pour qu'il raconte son histoire, c'est l'autre qui ordonne les faits selon un ordre temporel pour en faire une vie — la vie d'un dénommé « Michaels » —, c'est l'autre qui impose à K son désir d'histoire et de sens. Dans la narration du médecin du camp, K est *narré*, passif ; cette représentation du narrateur invite à considérer le narrateur externe selon le même angle, comme le fait Derek White lorsqu'il dit que l'auteur blanc qu'est Coetzee parle à la place de l'homme noir qu'est K¹⁰⁰³ et donc le subalternise également.¹⁰⁰⁴

Cette distance entre narrateur et voyageur narré a pour effet de renverser la posture exotique du voyageur : ici, au contraire, c'est K qui devient un objet de curiosité pour l'habitant du

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 8- 9.

¹⁰⁰³ WRIGHT Derek, « BLACK EARTH, WHITE MYTH », *op. cit.*

¹⁰⁰⁴ SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », *op. cit.*

pays. Plus encore, cette revendication de l'autorité narrative met en lumière les jeux de pouvoir qui sous-tendent la narration du voyage. Que se passe-t-il lorsque le voyageur est subalternisé et que c'est le voyagé¹⁰⁰⁵ qui occupe une place dominante ? Il semble impossible que K, malgré sa position de voyageur, raconte un « *Monarch-of-all-I-survey narrative* ». Se demander qui dit, raconte, revient à se demander qui a le pouvoir, et en quoi l'écriture du voyage est liée à cette posture dominante supposée du voyageur : on ne peut nier qu'il semble étrange de parler de K comme d'un « voyageur » — et plus encore du médecin du camp comme d'un « voyagé ». La fiction permet de repenser l'autorité du voyageur en lien avec celle du narrateur.

On peut donc identifier une double relation de pouvoir dans l'écriture du voyage : non seulement celle du voyageur-observateur et du voyagé-observé, que dénonce Mary-Louise Pratt et sur laquelle je vais revenir dans le chapitre VII, mais aussi celle du narrateur et du narré. Car, pour qu'il y ait un « *Monarch-of-all-I-survey narrative* », il faut bien qu'il y ait un narrateur : et c'est bien ce narrateur qui est à l'origine du récit, du récit comme voyage et du narré comme voyageur ou voyagé. On s'en rend particulièrement compte dans *Michael K* : qui raconte décide qui voyage. Le récit du médecin du camp ne fait pas du parcours de K un voyage — au mieux un « voyage pathologique », comme disent les psychiatres¹⁰⁰⁶, au pire l'errance d'un idiot — « l'idiot du voyage », dirait Jean-Didier Urbain.¹⁰⁰⁷

Le « *Monarch-of-all-I-survey narrative* » n'est donc pas un effet du voyage qui, en rendant le voyageur étranger à l'espace parcouru, le mettrait dans une posture narrative particulière ; il s'agit plutôt d'un effet de discours, qui va nous amener à nous pencher maintenant sur la fonction auteur dans le discours du voyage.

1.2 De la fonction auteur à la fonction voyageur

Qu'est-ce qui fait qu'un déplacement est ou non un voyage ? Qu'est-ce qui fait que l'histoire d'un déplacement est lue comme un récit de voyage ?

On a pu voir au cours de ce travail à quel point la notion de voyage est construite, depuis l'Occident, par des suites de distinctions élitistes qui se muent en mythes du « vrai voyage »,

¹⁰⁰⁵ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes, op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁰⁶ CARO Federico, « Déplacement pathologique : historique et diagnostics différentiels », *L'information psychiatrique*, Volume 82, n° 5, 2006, p. 405- 414.

¹⁰⁰⁷ URBAIN Jean-Didier, *L' idiot du voyage, op. cit.*

en catégorie littéraire du « récit de voyage » et en collections éditoriales. Cette déconstruction de la notion de voyage a été opérée notamment dans quelques travaux que j'ai déjà cités, comme *L'Adieu au voyage* de Vincent Debaene, *L'Idiot du voyage* de Jean-Didier Urbain ou encore *Routes* de James Clifford ; tout récemment, une contribution de Charles Forsdick à l'ouvrage collectif *La Littérature de voyage aujourd'hui : héritages et reconfigurations* propose au critique de passer « De la littérature voyageuse à la littérature migrante ». ¹⁰⁰⁸

Mes réflexions précédentes sur l'autorité du narrateur m'amènent à déplacer légèrement ces questions pour me demander *qui* fait qu'un déplacement est ou non un voyage, et *qui* fait que l'histoire d'un déplacement est lue comme un récit de voyage. À la deuxième question, j'ai déjà partiellement répondu juste avant en mettant en lumière la fonction herméneutique du narrateur dans *Lord Jim* et *Michael K*. Mais la réponse à la première question est aussi le pourquoi de la seconde : quelle est la différence entre Jim et K ? Pourquoi la fuite en avant de Jim, ou l'errance circulaire du Narrateur du *Voyage à Rodrigues*, seraient-elles racontées comme des voyages, et pas le périple de K ?

Le « qui » dont nous cherchons ici la trace est pour moi celui du voyageur, ou plutôt celui que le discours construit comme voyageur — ou au contraire, comme vagabond, touriste, migrant ou encore voyagé, immobile. Le voyageur s'est toujours construit par rapport à des figures-repoussoirs, écrit Jean-Didier Urbain à propos de la construction de la figure du touriste comme antithèse du voyageur ¹⁰⁰⁹ ; n'est-ce pas déjà le cas, lorsque Marlow distingue le mythique aventurier qu'est Jim, héros de son récit, de son ami Dain Waris, indigne de tout rôle actif puisqu'il est « *one of them* » ? On peut ainsi remarquer, dans les œuvres du corpus, la construction de figures de voyageurs et de leur contrepoints — je rappelle que la figure du voyageur est construite par la narration, qu'elle soit autodiégétique ou non : il y a des voyageurs-narrateurs et des voyageurs-narrés. K, raconté par le médecin du camp, n'est pas un voyageur mais un malade, un simple d'esprit dont les déplacements sont au pire les vagabondages d'un idiot, au mieux les fugues d'un marginal inadapté à la société. Dans *Lord Jim*, la narration de Marlow isole quelques figures de voyageurs : Marlow lui-même, Jim, mais aussi le pirate Brown par exemple ; à l'inverse, les huit cents pèlerins du *Patna* n'apparaissent pas comme des voyageurs lancés dans un voyage, mais plutôt comme une cargaison humaine — de la même manière que les engagées indiennes auxquelles le narrateur

¹⁰⁰⁸ FORSDICK Charles, « De la Littérature voyageuse à la littérature migrante ? », dans SARGA MOUSSA, Philippe ANTOINE, Chloé CHAUDET et Gilles LOUÏS (dir.), *La Littérature de voyage aujourd'hui. Héritages et reconfigurations*, La Revue des lettres modernes Minard, coll. « Voyages contemporains », 2021, p.

¹⁰⁰⁹ URBAIN Jean-Didier, *L'Idiot du voyage*, op. cit.

de *La Quarantaine* tente de redonner le statut de voyageuses. Il y a donc dans les récits une multitude de personnages qui se déplacent, mais seuls certains d'entre eux accèdent au statut de voyageur, acteur du voyage et du récit. Ce statut semble lié au genre, à la race et à la classe : là où les hommes blancs voyagent, les autres *sont voyagés* : K subirait une errance que lui impose la société, Ananta et Giribala subissent l'engagisme et sa traite humaine, Dain Waris et Jewel sont frappés d'immobilité par rapport à Jim, Brown et Marlow.

Or ce statut du voyageur n'est pas seulement un dénominateur dans la narration, un rôle dans le schéma actanciel du récit ; il fabrique le voyage et détermine quel déplacement est un voyage ou non. *C'est le voyageur qui fait le voyage*, et pour cette raison j'aimerais avancer l'idée d'une fonction voyageur, à l'image de la fonction auteur dont parle Foucault. Dans son texte fort connu « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (à l'origine une conférence prononcée en 1969), Foucault émet l'hypothèse d'une fonction auteur dans les discours et les formations discursives. Le nom d'auteur a selon lui une fonction discursive qui conditionne l'existence de sa parole, programme sa réception, sa classification et son enregistrement au sein d'une culture :

Le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire « ceci a été écrit par un tel », ou « un tel en est l'auteur », indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut.¹⁰¹⁰

Là où Barthes, dans « La mort de l'auteur », propose une sorte de méthode critique de lecture des textes qui se passerait de la biographie de l'auteur et de la notion d'œuvre qui lui est corrélée,¹⁰¹¹ Foucault se penche plutôt sur l'utilité de l'auteur dans l'analyse de la production culturelle et des discours. Il se demande si c'est le texte qui fait l'auteur, ou l'auteur qui fait le texte. Ce questionnement s'applique aux auteurs de textes de voyages et encore plus depuis l'apparition de cette catégorie des « écrivains-voyageurs » ; d'ailleurs, le livre de Laurent Maréchaux, *Ecrivains voyageurs. Ces vagabonds qui disent le monde* (Arthaud, 2014) propose sur sa quatrième de couverture une liste impressionnante de noms d'auteurs :

¹⁰¹⁰ FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? (1969) », *op. cit.*

¹⁰¹¹ BARTHES, ROLAND, « La Mort de l'auteur (1968) », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p.

Stevenson, Conrad, Segalen, Bouvier, Kipling, London, Kessel, Chatwin, Moitessier — illustres noms d'illustres voyageurs construits (choisis) comme tels par les cultures occidentales dont ils sont issus, et qui ont bien une fonction discursive pour définir et dire le voyage.

À la figure de l'écrivain voyageur, Jacques Meunier propose la définition suivante : « *Écrivain-voyageur* : si vous le coupez en deux, vous n'aurez pas d'un côté un voyageur et de l'autre un écrivain, mais deux moitiés d'écrivain-voyageur ». ¹⁰¹² L'invention de cette figure de l'écrivain voyageur répond au découpage du champ de la littérature de voyage que propose un ouvrage comme celui Maréchaux, et nombre d'autres. L'écrivain voyageur est une figure discursive qui m'intéresse particulièrement par qu'elle associe à la fonction auteur une « fonction voyageur », si je peux me permettre l'expression. À la question « est-ce l'auteur qui fait le texte », elle corrèle cette seconde question : est-ce le voyageur qui fait le voyage ? Est-ce l'écrivain voyageur qui fait le récit de voyage, nourrissant alors sans fin une autodéfinition de ce qui est un voyage et de qui est un voyageur ? Mon propos est que, tout comme l'auteur de Foucault dont je reprends ici les mots, la figure du voyageur

court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'[elle] les découpe, qu'[elle] en suit les arêtes, qu'[elle] en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'[elle] le caractérise. [Elle] manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et [elle] se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [La figure du voyageur] n'est pas située dans l'état civil des hommes, [elle] n'est pas non plus située dans la fiction de l'œuvre, [elle] est située dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. ¹⁰¹³

La figure du voyageur, lorsqu'elle est construite par la narration, est investie d'une autorité discursive ; à l'inverse, lorsque par exemple dans *Life and Times of Michael K* la narration du médecin du camp invente K comme un vagabond plutôt qu'un voyageur, elle lui dénie cette fonction voyageur.

Or cette fonction voyageur est multiple, comme la fonction auteur de Foucault. Le statut du voyageur a une fonction classificatoire : il distingue le voyage — qui se confond souvent avec l'aventure — de l'errance, du vagabondage, de la traite, du transport, des vacances,... Je ne

¹⁰¹² BORER Alain, BOUVIER Nicolas, CHAILLOU Michel, COATALEM Jean-Luc, DUGRAND Alain, LACARRIERE Jacques, LAPOUGE Gilles, LE BRIS Michel, MEUNIER Jacques, WALTER Georges et WHITE Kenneth, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1999, p. 148.

¹⁰¹³ FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? (1969) », *op. cit.*

peux m'empêcher de remarquer que dans la liste d'écrivains voyageurs citée par Maréchaux ne figurent que des hommes blancs. *Les subalternes peuvent-elles voyager* (pour paraphraser Spivak) ? Ne pas faire des engagées indiennes des voyageuses, ne pas faire des *squatters* sud-africains déracinés des voyageurs, c'est bien dénier à ces expériences subjectives du voyage leur fonction discursive. La fonction voyageur classe ainsi le déplacement en voyage ou pas ; du même coup, elle classe l'histoire qui est racontée de ce déplacement : si c'est un récit factuel, en « récit de voyage », « récit d'aventure » ou au contraire en « récit de vie », « entretien biographique » voire « récit de migration ». ¹⁰¹⁴ Enfin, la fonction voyageur détermine un enregistrement dans l'archive : ne serait-elle pas à l'origine du mythe des « Grandes Découvertes », cristallisé autour des figures de Polo, Colomb, Cortez, Cook, Magellan ? À l'inverse, le déni du statut de voyageur à K ou aux engagées indiennes de *La Quarantaine* ne fait que répéter, dans la fiction, le mal d'archive : si le personnage n'est pas un voyageur, son déplacement n'est pas un voyage, et l'histoire de ce déplacement n'est donc pas enregistrée dans l'archive culturelle (y compris celle du monde de la fiction) en tant que récit de voyage. C'est ainsi que Léon, dans *La Quarantaine*, doit faire un détour par la fiction à l'intérieur même de la fiction pour fabriquer le récit du voyage d'Ananta et Giribala.

Tous les personnages qui se déplacent ne sont donc pas des voyageurs, au sens où le voyageur est une figure : une figure de pouvoir, dépositaire non seulement d'une autorité narrative (qu'elle provienne de sa propre narration ou qu'elle lui soit accordée par un narrateur) et témoin privilégié de l'ailleurs, « œil de l'Empire », mais aussi d'une autorité discursive. Pour paraphraser Foucault ¹⁰¹⁵, la fonction voyageur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement des discours sur la mobilité à l'intérieur d'une société.

Cette première partie sur l'autorité du voyageur a mis en évidence la figure construite qu'est le voyageur et son rôle discursif dans la fabrication du voyage et de sa mise en récit. Mais le voyageur n'est pas qu'une autorité narrative, qu'un regard autorisé et légitimé par l'Empire : c'est aussi un corps qui, en voyageant, se met en jeu dans le monde. Si l'œil du voyageur tend souvent, comme dit Mary-Louise Pratt, à s'évaporer dans la vaste instance discursive qu'est

¹⁰¹⁴ MAITILASSO Annalisa, « « Raconte-moi ta migration ». L'entretien biographique entre construction ethnographique et autonomie d'un nouveau genre littéraire », *Cahiers d'études africaines*, n° 213- 214, 30 juin 2014, p. 241- 265.

¹⁰¹⁵ FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? (1969) », *op. cit.*

l'œil de l'Empire¹⁰¹⁶, le voyageur a bien un corps qui est à la fois un corps sentant et un corps senti, au nombre des choses dirait Merleau-Ponty — et c'est bien parmi les choses qu'il faut peut-être le ramener pour remettre en question l'hégémonie de son regard et de son discours. Dans une logique que j'emprunte à Pratt, après avoir examiné les modalités du voyageur comme « œil de l'Empire », je vais me pencher sur le corps du voyageur comme « zone de contact ».

2. Le corps du voyageur

Afin d'interroger la posture à la fois dominante et extérieure du voyageur par rapport aux lieux traversés et aux autres rencontrés, il est intéressant d'étudier la représentation du corps du voyageur dans les textes. En effet, incarné, le voyageur reste la proie des milieux qu'il traverse, et peut être affecté par son parcours, parfois éprouvant, et par ses rencontres. On a pu voir que le discours impérialiste émane d'une focalisation diffuse et désincarnée ; il est intéressant dans ce cadre de remarquer que, chez Conrad, le corps est presque absent, réduit à sa fonction de catégorisation sociale.¹⁰¹⁷ Chez Le Clézio et Coetzee en revanche, le corps du voyageur est omniprésent,¹⁰¹⁸ amaigri ou tanné par le voyage, affamé ou malade, désirant, apprenant : la présence du corps dans le récit réincarne la focalisation du voyageur, la ramène parmi les autres. De sa position rhétorique surplombante, le regard du voyageur (re)devient incarné dans ces récits : incarné dans un corps situé dans un lieu et affecté par ce lieu, et incarné parmi d'autres, en face d'autres regards qui réapparaissent ainsi dans les récits.

La perspective du corps du voyageur permet ainsi de lire dans les textes des « zones de contact », que Mary-Louise Pratt définit comme « *the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict* »¹⁰¹⁹. Cette définition de la zone de contact est calquée sur celle des langues de contact, ces langues qui s'improvisent entre deux locuteurs de langues différentes qui ont besoin de communiquer ensemble, langues issues de la « friction » entre deux langues, pourrait-on dire. J'aimerais envisager ici le corps du voyageur comme zone de contact et

¹⁰¹⁶ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*

¹⁰¹⁷ BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *op. cit.*

¹⁰¹⁸ FEYEREISEN J. et DIRKX P. (dir.), *Corps. Les Cahiers Le Clézio n°12*, Caen, Passages, 2019.

¹⁰¹⁹ « l'espace des rencontres coloniales, l'espace dans lequel des personnes séparées géographiquement ou historiquement entrent en contact les unes avec les autres et établissent entre elles des relations, impliquant souvent des conditions de coercion, de radicale inégalité et de conflits insolubles » (c'est moi qui traduis) PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*, p. 6.

envisager ce qui est fait au corps du voyageur par la friction que provoque le voyage avec d'autres lieux, d'autres corps, d'autres langues et d'autres discours sur le corps (d'autres *productions sociales du corps*, dirait Bourdieu¹⁰²⁰).

2.1 Le vêtement et la peau

La question du vêtement du voyageur occupait une place importante dans les récits de voyage du XIX^e siècle, depuis les tribulations des femmes voyageuses devant à tout prix rester en robe même lors d'expéditions en montagne jusqu'aux considérations esthétiques d'un Pierre Loti qui, dans *Le Désert* (1895), se compare à Aladin dans ses flamboyants vêtements et déplore l'absence de public pour l'admirer.¹⁰²¹ Elle est aujourd'hui quelque peu délaissée — excepté pour les voyages à visée ethnographique ou dans des conditions extrêmes —, la mondialisation étant passée par là. Pourtant, dans le vêtement du voyageur se pose la question de l'identité et du transculturel, mais aussi de la mise en scène et de la théâtralisation de la rencontre. Car il ne suffit pas de se déguiser pour devenir autre. Et pourtant, le vêtement, seconde peau, tout à la fois carapace contre les épreuves du voyage et témoin de son séjour ailleurs — que ce soit par son usure ou par son étrangeté —, fait corps avec le voyageur et agit en partie comme son interface avec les lieux et avec les autres, dans le prolongement esthétique de la peau et du corps.

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée — mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti — un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...¹⁰²²

Il y a une phénoménologie du vêtement, au sens que le monde est perçu par le sujet-voyageur depuis son corps vêtu (ou dévêtu) et que le sujet-voyageur est perçu comme vêtu ou dévêtu.

¹⁰²⁰ BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *op. cit.*

¹⁰²¹ Dùnlaith Bird, « Travel Writing and Gender » in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

¹⁰²² MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 12- 13.

En tant que seconde peau et dans le prolongement de la peau, le vêtement peut servir de point focal pour étudier une esthétique du dépaysement et de la rencontre.

Dans *Lord Jim*, la fonction des vêtements correspond à l'esthétique de la fin du XIX^e : il s'agit à la fois de donner du réalisme aux descriptions et d'identifier les personnages, en termes de classe et de race notamment. Marlow qualifie ainsi les vêtements de « *decorum of our body* » (LJ : 61)¹⁰²³. Le roman fait peu de cas de cet appareil social, dès lors que son objet est davantage la psychologie humaine et l'introspection. Les catégories assignées aux personnages par leurs vêtements ne sont donc pas interrogées au sein de la narration. Le narrateur distingue ainsi les membres de l'assemblée réunie au tribunal par leur habillement, des « *dark-faced natives wound about in voluminous draperies* » aux Européens « *in drill suits that seemed to fit them as close as their skins* » en passant par les employés indiens du tribunal, appelés « péons », « *buttoned tight in their long white coats* », « *bare toes, red-sashed, red turban on head* » (LJ : 30).¹⁰²⁴ On voit bien qu'à chaque tenue vestimentaire correspond une classe sociale et une racialisation, le vêtement étant intimement lié à la peau : le narrateur précise que ceux qui portent des draperies ont la peau sombre, que les vêtements des Européens leurs collent à la peau. La peau n'a d'ailleurs d'autre fonction dans le récit que celle de la racialisation : le corps, chez Conrad, brille par son absence matérielle et se réduit à une étiquette de classe, de race et de genre. Pourtant le vêtement annonce parfois l'homme autant qu'il le dissimule : là où le détestable patron du *Patna* est paré de guenilles ridicules, le noble Doramin est vêtu d'étoffes de soie richement brodées. C'est pourquoi il faut prêter attention à l'apparence de Jim, lorsqu'il émerge de l'autre côté de la rivière après sa fuite de la prison du Rajah, au Patusan : « *He pelted straight on his socks, beplastered in filth out of all semblance to a human being* » (LJ : 194)¹⁰²⁵. On a vu que ce saut équivaut symboliquement à la mort de Jim le marin anglais et à sa renaissance en tant que Tuan Jim au Patusan ; ce saut est donc un geste de déprise de soi, de dépaysement. Jim en perd ses chaussures, son apanage d'Européen ; ses habits distinctifs sont méconnaissables, couverts de boue — une boue qui d'ailleurs, si elle lui ôte toute apparence humaine (ou faudrait-il dire toute « semblance », toute appartenance à ceux que Marlow appelle ses « semblables » ?), le ramène à la glaise des

¹⁰²³ « décorum de notre corps » (LJ : 118).

¹⁰²⁴ « les indigènes au teint sombre, enroulés dans des draperies amples » « dans leurs vêtements de toile, aussi ajustés apparemment que leurs peaux mêmes » « serrés dans de longues vestes blanches » (LJ : 77) « pieds nus, avec des ceintures et des turbans rouges » (c'est moi qui traduis)

¹⁰²⁵ « Il se rua tout droit, en chaussettes, couvert d'une carapace de boue, qui lui ôtait toute apparence humaine. » (LJ : 310).

origines. L'absence de vêtements montre bien ici à quel point Jim se défait de lui-même pour devenir autre — toute mesure gardée, bien sûr, car au Patusan il restera toujours « le Blanc ».

Dans *Voyage à Rodrigues*, la seule évocation du vêtement concerne le grand-père tel que le Narrateur se le représente. L'habillement de l'aïeul est lié au lieu où le descendant l'imagine, entrant en résonance ou au contraire en dissonance avec lui. Le dandy de la bonne société mauricienne semble déplacé dans l'île presque déserte :

Que cherchait-il ici, en vérité ? Que fuyait-il ? Cet homme doux, raffiné, élégant, grand et mince tel qu'il apparaît sur les rares photographies que j'ai vues de lui à Maurice — long, avec quelque chose du dandy, barbe et cheveux bruns ou châtain foncé, vêtu de sa redingote noire ouverte sur un gilet, chemise stricte mais au col ouvert sans cravate, l'air à la fois distrait et lointain, un peu triste [...]. (VAR : 26-27)

J'ai du mal à imaginer cet homme, vêtu comme un chercheur d'or — pantalon de grosse toile, bottes tachées de poussière, chemise ouverte sans col, manches retroussées, coiffé du chapeau de paille des manafs [...]. (VAR : 98)

L'habit ne fait pas le moine, et il ne suffit pas au Narrateur d'imaginer son grand-père « vêtu comme un chercheur d'or » pour qu'il devienne le voyageur mythique auquel il s'identifie. De même, il ne suffit pas de se coiffer du chapeau des habitants de l'île pour en devenir un soi-même. L'habillement imaginaire correspond bien d'ailleurs au mythe qu'est la figure du chercheur d'or, seul le chapeau de paille permettant de le rattacher à Rodrigues et non à l'Ouest américain et aux personnages de Jack London, par exemple. Est-ce à dire que « le chercheur d'or » est une chimère, personnage fabriqué, enjolivé, apprêté pour en faire un mythe prétexte au voyage ? Le Narrateur semble en tout cas signaler que l'imagination ne suffira pas au « véritable voyage », et qu'il lui faudra marcher dans les pas de son grand-père, se tenir dans les lieux où il s'est tenu, ressentir le même soleil et le même vent, s'il veut voir l'île à travers les yeux de son aïeul.

C'est en effet par la brûlure du soleil sur sa peau que le Narrateur ressent la présence de l'altérité dans le lieu : à la fois de l'autre qu'est son grand-père, ce spectre qui guide ses déambulations¹⁰²⁶ et de cet autre temps auquel le chercheur d'or appartenait :

¹⁰²⁶ Je reviens tout à l'heure à cet question de l'autre comme spectre, étudiée par HUGGAN Graham, « Hauntings. W.G. Sebald as Travel Writer », dans Charles FORSDICK, Corinne FOWLER et Ludmilla KOSTOVA (dir.), *Travel and Ethics. Theory and Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2014, p. 231 - 242.

Je reste immobile, la peau de mon visage et de mon corps brûle, malgré l'ombre du tamarinier.

Alors je ressens bien la présence de mon grand-père, comme s'il était assis là, près de moi. [...] Mon grand-père est assis donc, sur cette pierre plate, tournant le dos au ravin, regardant vers l'estuaire. Il tient comme toujours une cigarette (de tabac anglais, son seul luxe véritable) entre le pouce et le médian, à l'horizontale, comme un crayon, dont il secoue la cendre de temps en temps. Son visage maigre est brûlé par le soleil, ses yeux bleu sombre sont plissés par la lumière qui se réverbère sur les roches de la vallée. (VAR : 97-98)

Le portrait oscille entre la description d'une ancienne photographie et ce que le Narrateur imagine, transpose de son propre corps à celui de son aïeul. Tout l'objet de *Voyage à Rodrigues* peut être résumé par le biais de la phrase de Proust : voir Rodrigues à travers les yeux du chercheur d'or. Le voyage que cherche à faire le Narrateur passe par le corps de l'autre, par l'expérience sensitive du corps de l'autre que reconstitue la fiction : la brûlure du soleil sur la peau et dans les yeux, l'odeur et le goût du tabac, la sensation de la cigarette tenue entre la peau fine des doigts. En convoquant précisément le toucher, la vue, l'odorat et le goût, le Narrateur fait une expérience du lieu rodriguais — car l'expérience est située, de manière précise, sous le grand tamarinier au bord du ravin où ont lieu les recherches, vieil arbre témoin des fouilles qui a dû ombrager l'aïeul avant le descendant — et fait par synesthésie l'expérience de ce lieu rodriguais en tant que lieu de l'autre, voyagé par l'autre.

Dans *La Quarantaine*, la peau est avant tout, comme chez Conrad, un vecteur d'identité sociale et raciale. La couleur de peau, des cheveux, des yeux marque l'altérité d'Ananta parmi les Doms, « petite fille aux yeux clairs, aux cheveux couleur de cuivre » (LQ : 239) et de Léon parmi les pensionnaires de Rueil-Malmaison :

Avec ma peau presque noire, mes cheveux longs, emmêlés par le sel, et la moustache qui accentue ma lèvre supérieure, je dois ressembler à un coolie indien, du moins c'est ce que Jacques m'a dit l'autre jour. Je ressemble surtout à ma mère, l'Eurasienne. C'est à elle que je dois mes cheveux noirs et très abondants, mes yeux couleur d'ambre et l'arc des sourcils, comme dessinés au charbon, qui se rejoignent à la racine du nez. Alors, à la pension de Rueil-Malmaison, les garçons me disaient : gitan, tzigane ! Maintenant c'est devenu vrai. (LQ : 161)

La peau de Léon fonce au fur et à mesure de son séjour sur Plate — au fur et à mesure, aussi, qu'il renoue avec l'héritage auquel cette carnation correspond, les origines indiennes de sa mère. Ce changement de couleur de peau tient bien de la « friction » : c'est le soleil de l'océan Indien qui le brûle, c'est le corps de Léon qui prend acte de l'épreuve que le lieu voyagé lui fait subir. Friction aussi qu'est le frottement des deux peaux dans la rencontre de l'autre : « Je n'ai pas oublié quand elle a prononcé mon nom. Elle a pris sur le bûcher un peu de cendre qu'elle a mélangée avec sa salive et la poussière noire, et lentement elle a marqué mon visage, et j'ai senti comme un feu à l'intérieur de mon corps » (LQ : 225).

Ce qui peut d'abord sembler un déguisement étranger devient une seconde peau. Il permet à Léon de passer inaperçu dans la communauté des parias, jusqu'à ce qu'il devienne leur semblable — non pas l'un d'eux, mais un comme eux : « J'ai changé mon odeur, ils ne me haïssent plus », dit Léon des chiens du village (LQ : 226). Et plus loin, alors qu'il se trouve parmi les parias qui s'occupent des bûchers : « Je suis *pareil à eux*, avec mes habits déchirés et les pieds nus, mes cheveux gris de cendre, ma figure et mes bras noircis par la suie. Je suis *pareil à un Dom*, je suis un serviteur des bûchers. » (LQ : 227, c'est moi qui souligne) Il s'agit de devenir autre mais pas de devenir l'autre, plutôt un autre soi, un soi altéré par la rencontre et par l'expérience partagée des bûchers qui s'inscrit indifféremment sur le corps de Léon et de Surya, odeurs, suie, cendre.

Ce que le voyage fait à la peau de Jim, de Léon ou du narrateur du *Voyage*, il le fait à la fois à la peau en tant qu'organe de perception sensible et à la peau en tant qu'apparence extérieure. Ainsi le voyage change à la fois la manière dont les voyageurs perçoivent le monde mais aussi la manière dont ils sont perçus : la peau est véritablement l'interface avec l'autre. On voit le début d'une métamorphose que le voyage inscrit dans le corps du voyageur.

2.2 La faim et la maladie (comme friction du corps avec l'autre)

Par le corps c'est une expérience du voyage, des lieux traversés, qui est faite. Le corps souffrant, affamé, malade, est un corps qui prend acte du déplacement, de la différence de lieu et de manière d'être dans ce lieu. Cette souffrance du corps du voyageur peut être un lieu commun ayant trait à l'héroïsation ou la sublimation de la figure du voyageur en aventurier¹⁰²⁷ (souvent par opposition au touriste qui reste, lui, dans sa zone de confort)¹⁰²⁸. Mais sous ce discours de l'héroïsme dans lequel la souffrance est une épreuve sanctifiante qui

¹⁰²⁷ URBAIN Jean-Didier, *L'idiote du voyage*, op. cit., p. 233- 235.

¹⁰²⁸ Voir *Ibid.*, p. 70- 71.

consacre le voyage, il faut aussi voir que le corps souffrant trahit le voyageur au sens où il l'emprisonne, le retient, le ralentit.

Selon Justine Feyereisen, *La Quarantaine* déploie « une poétique du corps en captivité », c'est-à-dire, employant le néologisme de Michel Deguy repris par Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète. Essai sur la poétique contemporaine* (1995), une manière d'habiter le monde depuis l'enfermement.¹⁰²⁹ La captivité dans l'île Plate, systématisée par le gouvernement colonial, devient dans le roman le lieu d'une métamorphose, à la fois des voyageurs et de l'idée même de voyage. Les malades sont enfermés dans leurs corps souffrants¹⁰³⁰. Calfeutrés dans les bâtiments de la Quarantaine puis isolés sur l'îlot Gabriel, les Metcalfe sont métaphoriquement jetés à la mer, déposés sur le lagon, loin des regards. Il est intéressant de remarquer que, dans *Lord Jim*, le héros vit une expérience similaire, *a minima* : blessé lors d'un voyage, il est débarqué dans un port d'Orient et enfermé à l'hôpital durant de longs mois, comme abandonné à terre par son équipage. Cette expérience d'enfermement dépouille peu à peu Jim de ses grandes ambitions et de son mépris pour les marins qui choisissent de rester en Orient par facilité, jusqu'à ce qu'il devienne comme eux :

*To Jim that gossiping crowd, viewed as seamen, seemed at first more unsubstantial than so many shadows. But at length he found a fascination in the sight of those men, in their appearance of doing so well on such a small allowance of danger and toil. In time, the original disdain there grew up slowly another sentiment; and suddenly, giving up the idea of going home, he took a berth as chief mate of the Patna. (LJ : 16)*¹⁰³¹

L'expérience de l'enfermement et de la maladie semble donc mettre en péril la poursuite du voyage initialement prévu ; pourtant, pour Jim comme pour les habitants de la Quarantaine, elle est aussi l'occasion d'autres formes de voyages, ni prévus, ni prestigieux. Jim s'engage parmi les voyageurs qu'autrefois il méprisait pour accomplir un voyage qui n'a plus rien à

¹⁰²⁹ FEYEREISEN Justine, « Corps en captivité : Patrick Chamoiseau et J.M.G. Le Clézio », *Sens public*, n° 1271, 1 octobre 2017.

¹⁰³⁰ Il est intéressant de remarquer qu'en espagnol, « être malade » se dit « *estar enfermado/a* », suggérant une étymologie commune et un vécu de la maladie comme captivité.

¹⁰³¹ « À Jim, cette foule bavarde de prétendus marins parut tout d'abord plus irréaliste qu'un peuple d'ombres. Mais il finit par trouver une sorte de fascination dans le spectacle de ces hommes, dans leur apparence de prospérité fondée sur une si faible somme de travail et de dangers. Peu à peu, un sentiment nouveau se fit jour dans son esprit, à côté de son dédain primitif, et abandonnant brusquement toute idée de retour en Angleterre, il accepta une place de second sur le *Patna*. » (LJ : 58)

voir avec le service de la mère-patrie ; Suzanne et les Metcalfe sont inexorablement poussés non plus vers l'île Maurice mais vers l'îlot Gabriel :

Suzanne a les yeux tournés vers nous, mais j'ai l'impression qu'elle n'écoute pas. Elle est occupée à respirer, difficilement, comme si elle avait un grand poids sur la poitrine. Elle a des cernes autour des yeux, elle est amaigrie, sa peau est sèche, sa sclérotique injectée. À l'autre bout de la maison, John Metcalfe ne va pas mieux. Pour l'instant il n'est question que de fièvre paludéenne. Mais Véran, quand il est venu, a regardé les malades d'un œil acéré. Il soupçonne Jacques de vouloir cacher quelque chose de plus sérieux, pour épargner à sa femme le voyage à l'îlot Gabriel. (LQ : 172)

L'enfermement du corps conduit à un voyage hors de soi : John et Sarah sont arrachés à leurs habitudes de vie dans un corps sain, puis à la communauté des gens sains, puis à la société entière, exilés sur l'îlot Gabriel. Cet anti-voyage, le contraire de celui qu'ils avaient imaginé, les rapproche pourtant d'un autre voyage, celui d'Ananta et Giribala, enfermées à fond de cale de l'*Ishkander Shaw* pendant les semaines de la traversée entre l'Inde et Maurice. Cette comparaison — dont je reconnais évidemment les limites — pose plusieurs questions : le voyageur n'est-il que cet homme épris de liberté (j'emploie sciemment le masculin) qui tient la vedette dans la littérature viatique ? Celles qui voyagent captives, silencieuses, invisibles, enfermées, méritent-elles le titre de voyageuses ? Leurs parcours sont-ils des voyages ?

D'autre part, la maladie et l'enfermement entraînent chez les habitants de la Quarantaine une dépossession de soi, un devenir lié au lieu et à la captivité dans le lieu.

Un tel type de devenir implique « la notion topologique du milieu » (Deleuze et Guattari [*Mille Plateaux*], 1980, p. 360), puisqu'il est un entre-deux, une frontière, un seuil, qui se franchit involontairement dans un « voyage immobile » (Deleuze [*Pour une littérature mineure*], 1975, p. 24). Il se définit comme un événement au sens événemential [*sic*], qui se déclenche ici dès le franchissement du lieu de captivité.¹⁰³²

N'est-ce pas dans cette expérience de rapport particulier au lieu qui *altère* le voyageur, qui le rend autre, que serait à chercher le véritable voyage, celui qui dépayse ?¹⁰³³

¹⁰³² FEYEREISEN Justine, « Corps en captivité », *op. cit.*

¹⁰³³ Marie-Christine Gomez-Géraud analyse la représentation du corps du missionnaire et des corps des Hurons dans le récit de voyage de Jean de Brébeuf comme le lieu d'articulation d'une expérience intersubjective et d'un

Comme la maladie contractée lors du voyage, la faim, provoquée par le changement d'environnement, peut s'entendre comme un rapport au lieu qui s'inscrit dans le corps du voyageur, une épreuve du lieu. « *Hunger is not just hunger* », écrit Valérie Loichot¹⁰³⁴ ; la faim est le symptôme d'un manque à la fois prosaïque et poétique, culturel et social. Dans le contexte colonial et en particulier du travail forcé, la nourriture est toujours un outil d'oppression et la cuisine toujours un moyen d'émancipation.¹⁰³⁵ Être nourri, toujours de la même nourriture, sans aucun contrôle sur ce qui doit être mangé, est un acte d'acculturation qui interdit toute poétique de la nourriture, toute *agency*.¹⁰³⁶ La faim est aussi le signe physique d'une relation dysfonctionnelle à la terre : c'est particulièrement le cas dans *Life and Times of Michael K*, où le héros, cultivant un arpent de veld désert afin de subvenir — à peine — à ses propres besoins de survie, se voit accusé d'être un révolutionnaire et un guérilléro. La faim découle de la rupture entre l'homme et le sol, que K tente à tout prix de réparer : « *there must be men to stay behind and keep gardening alive, or at least the idea of gardening ; because once that cord was broken, the earth would grow hard and forget her children* » (MK : 109)¹⁰³⁷. Valérie Loichot propose, à propos des Antilles, une analyse de cette rupture dans la continuité du matérialisme historique :

*The relationship to the land, tied to the memory of slavery, is not a romanced one. The soil fails as the site of projection of an origin or as a site of cultural grounding. Nor does it exist in a balanced relation where worked land and working bodies would nurture each other in a reciprocal gesture. The land represents violence and disconnection in a situation where most of the crop is exported (sugarcane, bananas, coffee), unsustainable, and of miserable profit to the slaves or workers.*¹⁰³⁸

décentrement. Voir « Le Corps à l'épreuve du voyage. Chronique d'une mission en Huronie », *Viatica*, UJML3, 2014.

¹⁰³⁴ LOICHOT Valérie, « Not Just Hunger », *The Tropics Bite Back: Culinary Coups in Caribbean Literature*, University of Minnesota Press, 2013, p. 29- 62.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰³⁷ « il fallait que des hommes restent en arrière pour maintenir en vie le jardinage, ou au moins l'idée de jardinage ; parce qu'une fois que ce cordon serait coupé, la terre durcirait et délaisserait ses enfants » (MK : 141)

¹⁰³⁸ « La relation à la terre, liée à la mémoire de l'esclavage, n'est pas romancée. Le sol ne peut pas fonctionner ni comme site où projeter une origine ni comme site d'enracinement culturel. Il n'existe pas non plus dans une relation équilibrée où la terre travaillée et le corps travaillant se nourriraient l'un l'autre dans un geste réciproque. La terre représente la violence et la rupture dans une situation où la plupart des récoltes est exportée

Dans *Michael K*, la rupture avec la terre est notamment liée au contexte des *Land Acts* et du droit à cultiver le sol pour se nourrir. Dans *La Quarantaine*, la faim des voyageurs européens découle également d'une rupture avec le sol, liée cette fois non au droit mais à la coutume : les Européens ne cultivent pas eux-mêmes le sol, et ne considèrent pas ce sol comme le leur. Par conséquent, ils s'affament lentement tandis que, juste à côté d'eux, les coolies indiens cultivent et cuisinent. Ces deux types de faim — celle du colon-voyageur incapable de cultiver la terre, celle du travailleur subalternisé qui n'est pas autorisé à la cultiver — dénoncent deux faces d'une même rupture avec le sol instaurée par l'économie esclavagiste et/ou coloniale. La faim du voyageur devient politique. La question de la nourriture renvoie à la question des conditions de production de cette nourriture et donc d'une lutte des classes jamais adressée dans l'économie plantationnaire (dès lors que l'esclave est un corps, un moyen de production, et non un agent). Dans *Life and Times of Michael K*, il est significatif que le Karoo soit à la fois une terre promise pour les Afrikaners et l'espace désolé du marronnage pour K ; cette ambivalence peut être comparée à la structuration de l'espace de l'île entre la plantation, le morne et le jardin, que remarque Loichot chez Chamoiseau :

*In Chamoiseau's tale, the "blessed" Creole garden, clearly refers to a stage of relative independence and sustainability in which, as opposed to the work on the plantation, individuals' cultivation will provide food gained from their direct labor. The morne or "hill" also evokes the "sad" space of marooning away from the Plantation. The land, instead of the place inhabited by demons, becomes blessed, invested with religion, and agriculturally successful.*¹⁰³⁹

Cette utopie du jardin, espace retrouvé d'une relation saine à la terre dans laquelle l'individu peut se nourrir du fruit de son labeur, est bien présente dans le roman de Coetzee, notamment lorsque K récolte sa première citrouille cultivée dans le veld : « *Now it is completed, he said to himself. All that remains is to live here quietly for the rest of my life, eating the food that my own labour has made the earth to yield* » (MK : 113).¹⁰⁴⁰

(canne à sucre, bananes, café), non durable, et n'apportant qu'un profit misérable aux esclaves ou travailleurs. » (c'est moi qui traduis) LOICHOT Valérie, « Not Just Hunger », *op. cit.*, p. 39.

¹⁰³⁹ « Dans le conte de Chamoiseau, le jardin créole « béni » renvoie clairement à une étape de relative indépendance et durabilité à laquelle, contrairement au travail dans la plantation, les cultures des individus leur fourniront la nourriture produite directement par leur travail. Le morne, ou « colline », évoque également le triste espace du marronnage loin de la Plantation. La terre, au lieu d'être un espace habité par les démons, devient bénie, investie par la religion, et une réussite agricole. » (c'est moi qui traduis) *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁴⁰ « Maintenant, c'est fait, se dit-il. Il ne me reste plus qu'à vivre ici paisiblement jusqu'à la fin de mes jours, mangeant la nourriture que mon propre labeur a fait produire à la terre. » (MK : 145)

Il y a aussi un versant identitaire à la nourriture. « Nous sommes ce que nous mangeons », dit le vieil adage. La nourriture est investie d'une puissante signification symbolique qu'explore continuellement le roman de Coetzee. K prend rarement plaisir à manger ; cependant, par deux fois, il déborde de joie et de gratitude : lorsqu'un « ami » lui offre un pain et un pâté, devant l'hôpital de Stellenbosch, et lorsqu'il mange son premier potiron cultivé dans le veld :

He lifted the first strip to his mouth. Beneath the crisply charred skin the flesh was soft and juicy. He chewed with tears of joy in his eyes. The best, he thought, the very best pumpkin I have tasted. For the first time since he had arrived in the country he found pleasure in eating. (MK : 113)¹⁰⁴¹

C'est que K sait à quel point se nourrir peut être difficile : son voyage l'a parfois forcé à manger des fourmis, des lézards, des oiseaux à peine plumés ou cuits. Ce type de nourriture a montré la limite physique de ce que Deleuze appelle le devenir-animal : l'homme qui se nourrit comme un animal n'en devient pas un pour autant, il tombe malade et meurt. La nourriture animale n'était d'ailleurs pas aussi satisfaisante pour K que cette nourriture humaine qu'est le potiron cultivé et rôti ; elle est d'autant plus savoureuse qu'elle est le fruit d'un labeur libre et d'une relation restaurée au sol. L'acte de manger le potiron consacre le potager dans le veld comme terre nourricière et achève ainsi le voyage : « *Now it is completed* », pense K — l'auteur laissant à son lecteur le choix de ce qui est réellement achevé à cet instant et en ce lieu.

La nourriture est donc toujours nourriture *de quelqu'un* : les fourmis sont la nourriture d'un animal, le potiron rôti est la nourriture d'un homme libre ; à l'inverse, la nourriture du camp est la nourriture d'un ordre politique et social. C'est bien l'identité et l'interculturalité qui se jouent dans ce que nous mangeons.¹⁰⁴² Dans *La Quarantaine*, les Européens et les immigrants indiens ne mangent pas la même chose, malgré leur isolement sur une même île minuscule : les uns s'affament en silence, attendant de l'extérieur une aide qui n'arrive pas ; les autres cultivent, pêchent, cueillent, troquent — se débrouillent. La fracture semble indépassable :

« Mais vous ne pensez qu'à manger ! Vous voulez tout le temps à manger ! » Elle [Surya] avait la gorge serrée, elle était au bord des larmes. « Ma mère, est-ce que

¹⁰⁴¹ « Il porta à sa bouche la première tranche. Sous la peau calcinée, la chair était tendre et juteuse. Il mastiqua, les yeux pleins de larmes de joie. Le meilleur potiron, pensa-t-il ; absolument le meilleur de tous les potirons que j'aie jamais dégustés. Pour la première fois depuis qu'il était arrivé à la campagne, il prenait plaisir à manger. » (MK : 145)

¹⁰⁴² Voir MARIMOUTOU Carpanin, « Migrants, diasporiques et conflits interculturels dans les littératures mauricienne et réunionnaise », *Études océan Indien*, n° 49- 50, 1 juillet 2013.

tu sais depuis combien de temps elle ne mange plus ? Elle est en train de partir, et toi tu t'inquiètes parce qu'il n'y a pas tout le riz que tu veux ! » Elle était injuste, méchante, mais je l'aimais encore mieux. Elle m'a conduit jusqu'au chemin, où on voyait briller toutes les lumières des huttes de parias.

« Regarde ! Est-ce qu'ils mangent, eux ? Est-ce qu'ils avaient du riz, quand les grands mounes les ont laissés ici pendant des mois, parce qu'ils avaient peur, à cause des maladies, à cause de la guerre de Cawnpore ? » Elle a ajouté avec une sorte de rage : « C'est vous qui nous mangez. C'est vous qui mangez notre pauvreté. » (LQ : 288-289)

Par cette accusation, « c'est vous qui nous mangez » — « vous » désignant les grands mounes, ceux qui possèdent les terres, et « nous » ceux qui travaillent ces terres, Surya trace un parallèle métaphorique entre le colonialisme et le cannibalisme.¹⁰⁴³ Manger la nourriture de l'autre est donc ambigu : cela peut être manger *avec l'autre*, mais cela peut être aussi *manger l'autre*¹⁰⁴⁴. Dans un cas il s'agit du métissage de pratiques culturelles singulières qui se rencontrent, dans l'autre de cannibalisme, de violence et d'effacement. De quel côté de cet acte s'inscrivent les voyages des personnages ?

Le moment où Léon est nourri par Surya et Ananta est pour lui un passage de l'autre côté de l'île. Ce changement de monde commence par le franchissement d'un seuil : « Ce soir, pour la première fois aussi, Surya m'a fait entrer dans leur maison ». Léon va assister au rituel de la cuisine, puis manger la nourriture préparée avec ce que les femmes ont récolté, pêché, cueilli : « une assiette pleine de riz et de morceaux d'ourites dans une sauce de cari, et des feuilles de songe, sombres, âpres » (LQ : 258-259). Cuisiner est bien une pratique de l'espace qui permet d'habiter, comme le suggérait Michel de Certeau¹⁰⁴⁵. En entrant dans la cuisine, en mangeant la nourriture préparée par Surya et Ananta, Léon est initié à une autre pratique de l'espace de l'île, qui lui donne à voir l'île autrement. Alors que ceux de la Quarantaine restent dans le chronotope de l'escale, en suspens, entre deux mondes, ceux de Palissades habitent l'île Plate, cultivant, cuisinant. Encore une fois, si habiter est bien l'horizon du voyage, c'est, comme dans *Life and Times of Michael K*, l'acte de manger qui consacre le lieu d'arrivée en tant que fin du voyage.

¹⁰⁴³ Voir NUNES Zita, *Cannibal Democracy. Race and Representation in the Literature of the Americas*, Minneapolis ; Londres, University of Minnesota Press, 2008.

¹⁰⁴⁴ *Manger l'autre* est le titre du dernier roman de la mauricienne Ananda Devi, paru en 2018.

¹⁰⁴⁵ C'est le titre du tome II de *L'Invention du quotidien* : CERTEAU M. de, GIARD L., et MAYOL P. (dir.), *Habiter, cuisiner*, Nouvelle éd. revue et Augmentée., Paris, Gallimard, coll. « L' invention du quotidien », 2006.

Mais K, lui refuse de manger la nourriture de l'autre — celle du camp — dans la mesure où manger cette nourriture ferait de lui un autre. Pour K, refuser de manger, c'est aussi refuser d'être mangé, avalé et digéré par le système du camp. La faim s'adjoint au silence comme seule manière pour K de rester hors du système. Tim Mehigan compare K au « *hunger-artist* » de la nouvelle éponyme de Franz Kafka, pour qui la faim permet de déconstruire les pratiques sociales du manger et les conditions de production de la nourriture¹⁰⁴⁶ : on revient au matérialisme historique que je soulignais tout à l'heure dans l'analyse de Valérie Loichot sur la faim dans la littérature antillaise. Tandis que K gît à l'hôpital, ce « lieu pour les corps », la faim le délivre en fait de son corps, ou plutôt de ce que la société et l'histoire ont fait de son corps, un outil de production qui doit fonctionner :

*This form of eating does not depend on the family or on colonial rules of eating. Michael K echoes here an insight of Kafka's hunger-artist: « He alone knew — and none of the cognoscenti knew this — how easy it was to starve. It was the easiest thing in the world. » (Franz Kafka, « The Hunger Artist », 254)*¹⁰⁴⁷

« *Can hunger speak ?* », demande Valérie Loichot en postface de son ouvrage¹⁰⁴⁸ — et si la faim peut parler, que disent les faims des voyageurs ?

Il y a la faim qui conduit à « manger l'autre », à s'approprier ses terres et son travail, mais aussi sa voix et sa culture, à l'affamer lui — c'est la faim qu'exemplifient les Européens de la Quarantaine. Il y a la faim de K, celle qui constitue son dernier acte possible, son ultime *agency*, sa seule manière de se tenir dans le monde ; elle l'apparente à « l'homme-faim » de Césaire, celui qui n'est qu'une bouche mais qui est au moins cette bouche : « *The Caribbean subject starved by the machine of slavery and exploitation is no longer a hungry human being but starvation itself, for whom hunger becomes a subject, a face and a voice.* »¹⁰⁴⁹ Et puis il y a la faim comme être-au-monde, la faim qui ouvre un trou béant en soi et qui dans cette béance permet d'accueillir l'autre : celle-là, c'est la faim de Léon. La faim du voyageur peut

¹⁰⁴⁶ MEHIGAN T.J. (dir.), *A Companion to the Works of J.M. Coetzee*, Rochester, N.Y, Camden House, coll. « Studies in English and American literature and culture », 2011, p. 83.

¹⁰⁴⁷ « Cette forme de nourriture ne dépend ni de la famille ni des règles coloniales sur la nourriture. Michael K fait ici écho à une pensée de l'artiste de la faim de Kafka : 'Lui seul savait — et aucun des experts ne le savait — à quel point il était facile de s'affamer. C'était la chose la plus facile du monde.' » (c'est moi qui traduis) *Ibid.*

¹⁰⁴⁸ LOICHOT Valérie, « Can Hunger Speak? », *The Tropics Bite Back: Culinary Coups in Caribbean Literature*, University of Minnesota Press, 2013, p. 177- 182.

¹⁰⁴⁹ « Le sujet caribéen affamé par la machine de l'esclavage et de l'exploitation n'est plus un être humain qui a faim mais la faim elle-même, pour qui la faim devient un sujet, un visage et une voix. » (c'est moi qui traduis) *Ibid.*

ainsi faire de lui un corps désirant ; désir de l'ailleurs, désir de l'autre, c'est là ce qui m'amène à la question de la sexualité des voyageurs.

2.3 Le sexe : domination ou « friction » ?

Comme la corporalité en général, la sexualité est largement absente de *Lord Jim* — comment pourrait-il en être autrement, là où la seule présence féminine est réifiée en « bijou » ? Le récit de *An Outcast of the Islands*, au contraire, revient sans cesse aux corps, du corps désirant de Willems qui met tout en péril pour Aïssa à sa déchéance physique une fois exilé dans les hauts de la rivière. La parole, dans ce roman, est toujours incarnée dans des descriptions des bouches et des lèvres des personnages. La parole de Willems est d'ailleurs, à plusieurs reprises, décrite comme une violence faite aux auditeurs :

Now he would go home and make his wife listen to him. Why should she not get up ? — and mix a cocktail for him — and listen patiently. Just so. She shall. If he wanted he could make all the Da Souza family get up. He had only to say a word and they would all come and sit silently in their night vestments on the hard, cold ground of his compound and listen, as long as he wished to go on explaining to them, from the top of the stairs, how great and good he was. (PDI : I, 1)¹⁰⁵⁰

Cette scène pourrait s'apparenter à une scène de viol : l'agresseur est un homme, la victime est une femme ; l'agression est justifiée comme un devoir conjugal ; enfin l'agression a lieu de nuit, alors que la victime et sa famille sont endormis, vulnérables dans leurs tenues de nuits. La corporalité de la parole dans *An Outcast of the Islands* (on nous décrit par exemple les lèvres de Babalatchi : « big lips, stained with betel-juice, [which] looked like a deep and bleeding gash of a fresh wound » (PDI : I, 5), et plus généralement les « pursed lips », « parted lips », « trembling lips » des personnages¹⁰⁵¹) corrobore l'impression de violence physique que donne cette scène, et que la situation conjugale et la temporalité nocturne sexualisent.

¹⁰⁵⁰ « Il allait maintenant rentrer chez lui et faire lever sa femme pour qu'elle l'écoute. Elle pouvait bien se lever, non ? — et lui préparer un cocktail — et l'écouter patiemment. Et alors ! Il faudrait bien. S'il le voulait, il pourrait faire lever toute la famille da Souza. Il n'avait qu'un mot à dire et ils viendraient tous, en chemise de nuit, s'asseoir en silence sur le sol dur et froid de son compound, pour l'écouter, aussi longtemps qu'il lui plairait de continuer à leur expliquer, du haut des marches, quel grand homme, quel homme généreux il était. » (PDI : 28)

¹⁰⁵¹ « Les grosses lèvres de Babalatchi, tâchées de jus de bétel, ressemblant à la profonde balafre sanguinolente d'une blessure récente » (PDI : I, 5) ; « lèvres serrées », « lèvres entrouvertes », « lèvres tremblantes »

Par ce viol métaphorique, le sexe se profile dans *An Outcast of the Islands* comme une violence qui vise à imposer quelque chose à l'autre, et non à reconnaître le corps désirant de l'autre en face du sien. Il n'est pas tant question d'amour dans les relations de Willems avec Aïssa que de tentation et de faiblesse. Le voyageur, séduit par Aïssa, est en fait séduit par l'Orient¹⁰⁵² et se rend coupable d'infidélité à la fois envers sa femme et envers son employeur et bienfaiteur. Dans *Lord Jim*, inversement, l'amour romantique de Jim et Jewel s'accompagne d'une absence de sexualité.

Le viol de la terre étrangère « vierge » décrite comme une entité féminine est un trope commun du discours colonial¹⁰⁵³ : il s'agit, par le sexe, de prendre possession de l'autre. Or, une scène en particulier revient dans trois œuvres du corpus principal et secondaire : celle du voyageur masculin se masturbant dans le veld ou sur la plage, au milieu des éléments, comme s'il s'agissait d'un rapport sexuel avec le lieu lui-même. S'agit-il de prise de possession du sol, dans la continuité du trope du viol, ou d'une fertilisation métaphorique de ce sol, le consacrant comme une terre à cultiver, et donc à habiter, ou bien d'un acte sexuel amoureux, d'une volonté de s'offrir à l'altérité de la terre étrangère ? Dans *Life and Times of Michael K*, la scène me semble à lire en parallèle avec celle de « *The Narrative of Jacobus Coetzee* », qui à bien des égards se donne comme un hypotexte du premier. Dans le récit d'exploration de l'ancêtre de Coetzee, celui-ci, se retrouvant seul dans le veld après avoir survécu à la maladie et aux violences — y compris sexuelles — des Hottentots, se voit triomphant de la sauvagerie et, exultant, « *would have performed the ur-act had joy and laughter not reduced [him] to a four-inch dangle and helpless urination* »¹⁰⁵⁴. Dans le roman de Coetzee, K, se trouvant lui aussi dans un grand état de faiblesse, subit les attentions sexuelles d'une femme inconnue qui le dégoûte mais qu'il est trop faible pour repousser, et à laquelle il finit par s'abandonner. La narration précise que K ne sait pas s'il s'est endormi, et s'achève par « *when it was over* » (MK : 179)¹⁰⁵⁵. Toute prise de possession est évacuée de l'acte sexuel qui devient dérangeant d'insignifiance. Alors que Jacobus Coetzee conclut des violences sexuelles qu'il a subies que

¹⁰⁵² On retrouve le trope colonial de la terre étrangère tour à tour vierge et tentatrice ; voir SPURR David, *The Rhetoric of Empire*, op. cit.

¹⁰⁵³ Voir par exemple DAS N. et YOUNGS T. (dir.), *The Cambridge History of Travel Writing*, Cambridge, United Kingdom : New York, NY, Cambridge University Press, 2019, p. 329.

¹⁰⁵⁴ « aurait accompli l'acte ultime si la joie et le rire ne l'avaient pas réduit à un appendice pendouillant et incontinent de dix centimètres » (c'est moi qui traduis) COETZEE J. M., *Dusklands*, Édition électronique, Londres, Penguin Books, 1996.

¹⁰⁵⁵ « Quand ce fut fini » (MK : 224).

« *for penetration you need blue eyes* »¹⁰⁵⁶, même si lui-même est incapable d'accomplir cet acte de triomphe, K quant à lui semble se retirer de son corps. Le sexe, tout en restant lié par l'intertextualité à la rhétorique du viol du discours colonial, est vidé de son sens dès lors que K n'en jouit pas, tout comme il ne mange pas la nourriture du camp, tout comme il ne raconte pas son histoire.

Dans *La Quarantaine*, la scène de masturbation de Léon s'affranchit de ce rapport de prédation. Ce n'est pas un acte à proprement parler solitaire, un acte de triomphe de soi comme celui de l'explorateur ; Léon semble faire l'amour avec l'île elle-même qui se confond avec le corps de Surya : « Je suis comme un aveugle, je passe mes mains sur la pierre usée, douce comme la peau. Je sens dans la pierre le corps de Surya, mince et souple, qui se dérobe et se donne » (LQ : 167). L'écume des vagues est pareille au « flot » des cheveux de Surya, la « musique du vent » fait écho à celle de ses bracelets, jusqu'à ce que

Tout à coup, la lumière entre par mes yeux, j'ai ouvert mes paupières sur la foudre du soleil, et je sens jaillir ma semence contre la pierre noire. Elle jaillit, elle coule sur la pierre et dans le sable brûlés, et je reste immobile, épuisé, j'écoute les coups de mon cœur et les coups de la mer sur le socle de l'île, la longue vibration qui est unie à la lumière.

Lentement, les cris rauques des paille-en-queue s'éloignent. Les oiseaux n'ont plus peur de moi. (LQ : 168)

L'acte de Léon le fait entrer en communion avec l'île : son cœur bat à l'unisson avec les coups de la mer et, après, les oiseaux, gardiens de l'îlot, semblent le reconnaître comme un habitant et non plus un étranger. Le voyageur, ici, ne prend pas possession de sa terre d'accueil, mais s'offre à elle : Léon est dans le don, laissant le choix aux habitants du lieu, aux oiseaux, au thazard du lagon, à Surya surtout, de l'y accueillir ou non. Cette scène annonce le moment où Surya et Léon feront l'amour pour la première fois, s'en trouvant tous deux arrachés à leur monde : elle, au village de Palissades où sa mère vient de mourir ; lui, au clan Archambau, à la vie de grand moune qui l'attendait à Maurice :

J'aurais pu devenir un Archambau, [...] j'aurais pu être quelqu'un d'autre, d'indifférent, un fils de sucrier, petit-fils de négrier. Mais Surya avait tracé à la poudre sur le sol les deux étoiles à six branches et le Subramania qui éloigne les

¹⁰⁵⁶ « pour la pénétration il faut des yeux bleus » (c'est moi qui traduis) COETZEE J. M., *Dusklands*, Édition électronique., Londres, Penguin Books, 1996.

mauvais esprits, qui annule la loi des Patriarches, qui aveugle l'orgueil des Archambau.

[...] Je n'étais plus le même. J'étais un autre, j'étais elle, et avant elle, j'étais Giribala qui fuyait le long du fleuve, emportant l'enfant Ananta à travers la campagne incendiée [...].

Nous n'avions qu'une seule peau, qu'un seul visage, ses yeux agrandis étaient deux puits d'ambre et je voyais à travers eux, je respirais aussi par sa bouche.
(LQ : 324-325)

Cette scène, qui précède celle du bain dans le lagon comparé à la Yamuna où les deux jeunes gens sont « nés à nouveau » (LQ : 326), est bien une scène de mort et de renaissance. C'est en faisant l'amour avec Surya que Léon devient « le Disparu », disparaissant aux yeux des Archambau et de son monde. L'acte sexuel le fait renaître dans le corps de l'autre, dans la culture de l'autre aussi, marquée par les symboles hindous tracés par Surya. Le sexe prend alors le sens d'une métamorphose, à la fois réelle et métaphorique, que se profile comme le but ultime du voyage : « sans le savoir c'était pour cet instant que j'avais embarqué à bord de l'Ava » (LQ : 320).

Conclusion du chapitre VI

Au début de cette troisième partie de la thèse, on se demandait si la posture hégémonique du voyageur est nécessaire à l'écriture du voyage, et qu'est-ce qui est fait au voyage lorsqu'on remet en question cette hégémonie. Dans ce chapitre, j'ai voulu déconstruire cette hégémonie du voyageur : d'une part, en montrant que le voyageur est une figure du discours et en mettant à jour ses fonctions discursives ; d'autre part, en étudiant ce qui dans le voyageur le ramène au nombre des choses et parmi les autres : son corps. J'ai donc essayé à la fois de mettre en lumière les structures discursives et narratives de l'hégémonie du voyageur, et de montrer comment les textes les déconstruisent, les débordent ou les fragilisent.

Dans la première partie du chapitre, on a pu étudier la figure de pouvoir qui est celle du voyageur, dans la mesure où c'est son discours de voyageur qui est à l'origine du récit. Cependant, on a vu que cette figure du voyageur est construite et que son autorité discursive peut être légitimée ou non par l'autorité, derrière lui, de l'Empire ou du système colonial ; au point que la parole de Jim semble parfois absorbée par le récit que Marlow, représentant de

l'Empire, fait de son voyage. En revanche, lorsque le voyageur est marginalisé, pour Michael K par exemple, son autorité discursive est sans cesse remise en question ; le roman met ainsi en lumière la dimension politique de la production du récit de voyage et du statut même de voyageur.

Cette posture particulière du voyageur, si elle lui confère en général l'autorité discursive nécessaire à la production d'un récit de voyage, est aussi parfois une malédiction. Le voyageur est l'autre du lieu, celui qui vient d'ailleurs, qui ne fait que passer — et c'est bien cette étrangeté qui garantit qu'il s'agit là d'un voyage. Cette extériorité surplombante, les personnages semblent parfois vouloir y renoncer, peuplant leurs récits de souhaits et d'irréels : « Je crois bien que ce que j'ai voulu, dès le début, c'est revivre dans le corps de mon grand-père, être lui », dit le Narrateur de *Voyage à Rodrigues* (VAR : 124). À l'horizon du voyage des personnages de Le Clézio, il y a ce désir d'un *homeland* rêvé qui se conjugue, de manière plus ou moins inconsciente, avec un désir de devenir autre. Mais si l'horizon du voyage est de devenir autre, de renoncer à ce qui dans la posture du voyageur et dans sa subjectivité est étranger aux lieux, alors à l'horizon du voyage se trouve aussi l'abolition du récit. Si le voyageur « *goes native* », pour reprendre l'expression des *Travel Writing Studies*, alors, par définition, il n'est plus un voyageur et ne peut donc plus produire de récit de voyage.

Devenir l'autre, celui ou celle que l'on découvre comme habitant des lieux, est impossible : le Narrateur ne devient pas son grand-père ; Léon se redécouvre comme le fils de l'Eurasienne et choisit cet héritage par-dessus celui des Archambau, mais il ne devient pas Surya pour autant ; K a beau vivre dans le veld comme un animal, il n'en devient pas un et finit par mourir d'avoir voulu vivre cette vie. Cependant, les corps du Narrateur, de Léon et de K sont transformés par le voyage et, cela étant, transforment leur manière de se tenir dans les lieux et de les habiter. Reconnaître le voyageur comme un corps permet aussi de reconnaître le corps de l'autre en face de soi et ses pratiques de l'espace : l'ailleurs au bout du voyage peut alors devenir cette « zone de contact » dont parle Mary-Louise Pratt¹⁰⁵⁷.

In the essay 'Planetary' (2004) [Pratt] uses a series of vignettes, ranging in location from a Bulgarian classroom to a New York delicatessen, to explore how difference may be lived as coexistence, the co-presence of bodies in space. Essential to this new art of the contact zone is the willingness to enter into

¹⁰⁵⁷ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*

*stuttering dialogues where the participants do not necessarily speak the same language. She argues that such exchanges must be made up on the spot, and in the embodied moment, by the participants : 'Hence, performativity and improvisation. And these two terms imply a third : imperfection' (ibid. : 13). What if these notions of exchange, improvisation and imperfection were used to construct a paradigm for travel writing and gender which did not reinscribe dominant discourses of power and subjugation ?*¹⁰⁵⁸

En portant attention au « je » incarné du voyageur, on est amené à reconnaître les « tu » incarnés des autres en face de lui et à découvrir leurs voyages à côté du sien, leurs voix à côté de la sienne. C'est ce qui fera l'objet du dernier chapitre de ce travail, en tentant de déconstruire la posture dominante du voyageur, et de repenser la présence des autres dans les récits non plus en termes de binarité voyageur/voyagé mais de « zone de contact », y compris narrative.

¹⁰⁵⁸ « Dans son essai « Planétarité » (2004), [Pratt] utilise une série de vignettes, rangées par localisations géographiques depuis une salle de classe en Bulgarie jusqu'à un salon de thé new-yorkais, afin d'explorer comment la différence peut être vécue comme coexistence, coprésence de corps dans l'espace. À ce nouvel art de la zone de contact est essentielle la volonté d'entrer dans des dialogues qui bafouillent, où les participants ne parlent pas forcément la même langue. Elle propose que de tels échanges doivent avoir lieu sur place, dans l'instant incarné et vécu par les participants : « D'où la performativité et l'improvisation. Et ces deux termes impliquent un troisième : l'imperfection » (*ibid.*, 13). Et si ces notions d'échange, d'improvisation et d'imperfection étaient utilisées pour construire un paradigme pour l'écriture du voyage et le genre et qui ne réinscrirait pas les discours dominants de pouvoir et de subjugation ? » (c'est moi qui traduis) BIRD Dùnlaith, « Travel Writing and Gender » in THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, *op. cit.*

Chapitre VII : « *Can the travelee travel ?* »

Ethique et écriture du voyage

Introduction

Le chapitre précédent a mis en évidence la posture d'autorité qui est traditionnellement celle du voyageur, et a montré que lorsque cette autorité est remise en question, comme dans la deuxième partie de *Life and Times of Michael K*, c'est le statut même de voyageur du protagoniste qui vacille. On a pu également voir que tous les personnages qui se déplacent ne sont pas construits dans les récits comme des figures de voyageurs. Enfin, l'analyse de la représentation du corps du voyageur a permis de remarquer comment le voyageur est affecté par l'espace mais aussi par les autres — ce qui nous amène à considérer le voyageur comme un corps parmi les autres.

Dans l'ouvrage qui nous accompagne depuis le début de ce travail, *Imperial Eyes*, Mary-Louise Pratt invite à considérer, en face de la figure du voyageur construite par l'impérialisme du récit de voyage, celle du voyagé, dont j'ai déjà un peu parlé. Le néologisme de *travelee* s'inspire de *l'adreesee*, le récepteur du discours ; Pratt invite ainsi à penser le voyagé comme le récepteur du voyage (« *on the receiving end of the travel* », écrit-elle).¹⁰⁵⁹ Cette « réception » du voyage par le voyagé peut s'entendre de plusieurs manières : *recevoir*, ce peut être « accueillir » mais aussi « subir ». Ainsi, le voyagé reçoit le voyageur sur ses terres, chez lui, à la manière d'un hôte ; mais il reçoit aussi le voyage du voyageur et ce qu'il amène d'actes et de gestes en tant qu'ils lui sont imposés ; de la même manière, il reçoit le discours du voyageur, ses représentations, son récit. Le terme de voyagé suggère que l'habitant est subalternisé au sein du voyage du voyageur, qu'il est réduit à une passivité, au silence, qu'il est, dans le procès du voyage, l'objet et non le sujet. Pratt précise que le voyagé est « *travelled over* », qu'on lui « voyage dessus » ; mais en français, *travelled* et *travelee* se traduisent tous deux par « voyagé », et le voyagé peut donc aussi être celui qu'on voyage, qu'on achemine comme un objet d'un lieu à l'autre, sans qu'il soit lui-même agent de ce voyage.

¹⁰⁵⁹ « du côté de celui qui reçoit le voyage » (c'est moi qui traduis), PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, *op. cit.*, p. 7.

Cette figure du voyagé implique, sur le plan du discours, que la focalisation principale soit celle du voyageur et que ce soit sa posture qui définisse celle des autres : c'est parce qu'il y a un voyageur qui est en voyage dans un lieu, et c'est à ses yeux, que les autres y deviennent des voyagés. Tout se passe comme si le discours du voyageur figeait les autres qui peuplent le récit dans une posture passive, immobile, silencieuse — voire jusqu'à la spectralisation ou l'effacement. Cette distinction entre voyageurs et voyagés se fonde, chez les personnages du corpus, sur des présupposés racistes : Marlow peut raconter les voyages de Brierly, de Brown, de Stein, de Schomberg, mais pas de Dain Waris, puisqu'il est « *one of them* », éternel « récepteur » des voyages des Européens ; pour Jacques, le frère de Léon, Surya est « d'une autre caste » (LQ : 413), elle appartient à ceux qui travaillent dans les champs, à ceux qu'on voyage et non à ceux qui voyagent, et il lui paraît inconcevable qu'elle termine le voyage avec eux jusqu'à Maurice.

Cette distinction entre voyageurs et voyagés semble donc être un appareil du discours impérialiste qui a pour effet, sur le plan narratif, une construction des « voyagés » comme des Autres (*them*) et une spectralisation de leur présence, figée dans une passivité presque invisible, sans histoire, sans récit. On peut alors légitimement se demander si les voyagés ne voyagent pas aussi, même si ces voyages tendent à être occultés par le discours du voyageur : que se passe-t-il si on tente de déconstruire cette opposition discursive entre voyageurs et voyagés ? Qu'est-ce qui est fait aux récits, aux textes, et à la notion même de voyage ?

Dans le premier temps de ce chapitre, j'essaierai de dépasser l'abolition du récit qui semble programmée par la déconstruction de la figure du voyageur et de sa posture. Mon hypothèse est que l'écriture du voyage invente ce qui déborde l'hégémonie du voyageur et de son récit par le biais de la fiction. J'étudierai donc les fictions qui, dans mon corpus, permettent de considérer le voyagé comme un autre voyageur. Puis, dans un deuxième temps, j'essaierai aussi de lire le voyagé comme un habitant, de déchiffrer ses pratiques du lieu et ses bricolages, et les possibilités d'un rapport intersubjectif entre le voyageur et l'habitant.

Ces deux pistes me permettront de lire ce qui se passe à l'envers, voire à l'insu, de l'hégémonie du voyageur ; d'identifier qui sont les autres de l'écriture et du discours du voyage, et comment leurs autres rapports aux lieux invitent à repenser en termes d'éthique et d'écopoétique les actes de voyager et d'habiter et leurs représentations.

1. Qui voyage ?

À la fin du prologue de *Là où je ne suis pas*, ouvrage critique sur la littérature de voyage française moderne, Thangam Ravindranathan écrit :

Dans les lieux de fuite qu'enregistre *Ecuador* s'organise un temps autre, temps mort, d'une décomposition du voyage, et qui est peut-être sa vérité obscure. Temps improductif, où un savoir se défait, où un réel se désagrège en des parties inertes ne constituant plus un tout. La véritable rencontre avec l'autre passerait peut-être, après tout, par ce temps d'un non-savoir, par le malaise devant ce que le corps et le regard n'avaient pas su prévoir, et qui ruine leur cohérence. Où est-il, donc, ce voyage ? Dans l'écriture inquiète de Michaux, le voyage se rabat sur une syntaxe brisée, formule magique qui aurait perdu ses pouvoirs. Or, c'est toute une archive qui ouvre par là sur sa mélancolie propre. Si le voyage répond, de tradition, à un fantasme de re-motivation, de plénitude retrouvée du signe, si l'exotisme littéraire a pu nommer un régime de luxe sémiotique, une voix égrène en mineur, au seuil de l'ère moderne, la vacuité des signes, exhibant ces failles par où l'Ailleurs n'est plus plénitude ni surplus mais maigreur, carence, fantôme.¹⁰⁶⁰

Dans ces quelques lignes, Ravindranathan reformule l'Ailleurs comme un manque, « maigreur, carence, fantôme », à partir du voyage d'*Ecuador*, toujours poursuivi et toujours manqué. La chercheuse y voit une mélancolie, liée en partie à l'idée du « vrai » voyage qui hante la littérature viatique. *Hanter* est bien le mot, car les seuls dont les récits ne sont pas teintés de mélancolie et qui prétendent bien raconter de véritables voyages sont ceux, paradoxalement, qui se revendiquent de ne pas être des écrivains, mais des voyageurs ou des aventuriers.¹⁰⁶¹ On hésite alors à placer le manque remarqué par Ravindranathan du côté du défaut du lieu ou du défaut de la littérature : le vrai voyage tiendrait paradoxalement dans cette défaite du discours et du récit de voyage, dans ce « malaise devant ce que le corps et le regard n'avaient pas su prévoir ». Ainsi le titre du livre, *Là où je ne suis pas*, laisse entendre (à côté du lieu et du récit) un troisième terme qui est celui sur lequel j'aimerais revenir ici : ce « je » du voyageur. Pour le dire autrement, le critique littéraire est habituellement pris dans cette double impasse : soit l'Ailleurs est introuvable (défaut du lieu), soit on ne peut pas

¹⁰⁶⁰ RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁶¹ URBAIN Jean-Didier, *L' idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 233- 235 ; DEBAENE Vincent, *L' adieu au voyage*, *op. cit.*, p. 208.

l'écrire en tant que tel (défaut de la littérature). Mais ne peut-on envisager que l'Ailleurs soit *là où le voyageur n'est pas* — c'est-à-dire, précisément, toujours *ailleurs, autre part* ?

En 2001, Éric Chevillard publiait un roman intitulé *Les Absences du capitaine Cook* (Paris : Minuit). C'est le roman des voyages que Cook n'a pas faits : on y découvre des lieux où il ne s'est pas rendu, des aventures qui ne lui sont pas arrivées, des personnages qu'il n'a pas rencontrés. De ce postulat *a priori* complètement loufoque — un voyage sans son voyageur — surgit en fait *l'autre* des voyages de James Cook : les points aveugles, les silences, la face cachée de ses récits. Dans le vocabulaire que j'ai déployé dans ce travail, ce roman dit l'envers des récits de voyage de Cook en se faisant le lieu des histoires et des personnages qui se sont retrouvés à côté de ses récits, parce qu'il ne les a pas croisés. Le postulat de départ du roman met en lumière le partage qui est opéré par le discours du voyage : le récit de voyage, c'est en fait surtout le récit du voyageur, du monde étendu par le voyage et en même temps rétréci à la seule perception du voyageur.

Les deux ouvrages de Chevillard et Ravindranathan (d'ailleurs grande lectrice du premier¹⁰⁶²) m'amènent ainsi à cette hypothèse de lecture qui consisterait à chercher à lire *à côté* du voyageur, en décalé par rapport à sa position spatiale mais aussi épistémologique, par rapport à sa focalisation narrative également. Que se passe-t-il là où le voyageur n'est pas, et cela ne pourrait-il pas faire partie de l'écriture du voyage ? La polyphonie du roman a quelque chose à apporter à l'écriture du voyage de ce côté-ci. Il y a là deux choses à étudier dans les romans du corpus : d'une part, les autres histoires qui se tissent à celle du voyageur, les lieux connectés à ceux qu'il visite, les personnages qu'il ne rencontre pas mais qui façonnent ces lieux en les habitant et qui parcourent les mêmes espaces ; d'autre part, les angles morts du voyageur, les langues et gestes incompris de lui, qui peuvent entrer dans le récit du roman sous forme de polyphonie. J'aimerais montrer que ces absences du voyageur font bel et bien partie de l'écriture du voyage.

1.1 Là où le voyageur n'est pas : *Voyage à Rodrigues* ou les absences du Chercheur d'or

Il est rare que *Voyage à Rodrigues* soit lu indépendamment du roman qui l'a précédé, *Le Chercheur d'or*. Dans bien des cas, le récit de voyage est analysé comme l'enquête de terrain qui a permis d'écrire le roman, le journal des recherches de l'écrivain, le brouillon du chef-

¹⁰⁶² RAVINDRANATHAN Thangam, « L'Absent de tous troupes », *Critique*, vol. 855-856, n° 8, 6 septembre 2018, p. 747- 762.

d'œuvre.¹⁰⁶³ Madeleine Borgomano a par exemple analysé cette interaction entre récit de voyage et roman chez Le Clézio, qu'on retrouve également entre *Gens des Nuages* et *Désert*.¹⁰⁶⁴ À l'image de Vincent Debaene qui s'intéresse au curieux objet littéraire qu'est le second livre de l'ethnologue, ce récit de voyage désavoué qui accompagne le traité d'ethnologie, on pourrait presque se demander s'il n'y a pas, chez Le Clézio, un « second livre du romancier ».

Le Chercheur d'or raconte l'histoire d'Alexis, exilé avec ses parents et sa sœur du domaine familial paradisiaque de l'enfoncement au Boucan, à l'île Maurice. Rêvant de navires, de trésors et d'aventures, Alexis s'embarque sur le *Zeta* et navigue dans l'océan Indien, avant d'arriver à Rodrigues. Il passera quatre ans à chercher les indices laissés par le Corsaire pour retrouver son légendaire trésor, en vain. En revanche, il fait à Rodrigues la connaissance d'Ouma, dont il tombe amoureux. On reconnaît là en partie l'histoire de *Voyage à Rodrigues* : l'exil de la maison familiale, la recherche d'un trésor qui doit réparer l'exil en permettant de racheter le domaine. Ou plutôt, on reconnaît là l'histoire qui hante *Voyage à Rodrigues*, celle qui obsède son Narrateur et qu'il traque dans l'île, l'histoire qu'il poursuit : mais cette histoire n'est pas la sienne, c'est celle de son grand-père, qui est absent du récit. Si les quêtes du grand-père comme d'Alexis se ressemblent et ne trouvent toutes deux pas le trésor du Corsaire, celle du Narrateur de *Voyage à Rodrigues* est une quête au carré : elle est la quête *de ces quêtes-là* et de leurs récits. Le voyageur-narrateur du *Voyage* n'a plus de domaine familial à racheter — il ne l'a d'ailleurs jamais connu — ; ce n'est pas tant le trésor qu'il recherche que les traces de son grand-père ; son voyage n'est pas une quête du trésor mais une quête des histoires de ceux qui ont cherché ce trésor.

Or, si l'on admet cette différence essentielle entre *Voyage à Rodrigues* et *Le Chercheur d'or*, le récit de voyage peut être lu comme l'envers du roman. La fiction romanesque tisse les mémoires, les traces, les ruines et les ombres pour en faire des personnages et des aventures : mais le récit, lui, vient constater les absences, les creux, les manques. *Voyage à Rodrigues* est un voyage où rien n'arrive ; où le voyageur réel s'efface au profit d'un voyageur rêvé, fantomatique ; où le trésor n'est plus le but du voyage ; où, finalement, le voyage se désagrège. Ce que le texte rend visible c'est ce qu'il advient du voyage et du récit de voyage

¹⁰⁶³ Alessandra Ferraro a analysé « l'espace de réception » commun des deux œuvres. Voir FERRARO Alessandra, « 33. Espaces réels, espaces rêvés dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J-M. G. Le Clézio », dans Kumari R. ISSUR et Vinesh Y. HOOKOOMSING (dir.), *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala, 2002, p. 485- 493.

¹⁰⁶⁴ BORGOMANO Madelaine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », *op. cit.*

sans le voyageur : ce qui est fait au voyage si on enlève les figures d'aventuriers coloniaux que sont Alexis ou le grand-père.

À l'image de Chevillard écrivant par le biais de la fiction romanesque l'envers des récits de voyages de Cook, on pourrait sous-titrer *Voyage à Rodrigues* « les absences du Chercheur d'or » et parler, comme Jean-Marc Moura, de « métafiction du voyage ». Moura précise que les métafictions du voyage se nourrissent des archives ou au contraire de leur absence, prenant pour exemple le roman *La Côte des esclaves* de Thorkild Hansen à propos duquel son auteur explique que

Pour une raison inconnue, on ne trouve aucun livre sur le commerce des esclaves danois. Sans bruit sur leurs pieds nus, les esclaves traversent deux cents ans de l'histoire du Danemark sans laisser d'autre trace que ce simple renseignement dans les livres d'école : le Danemark fut le premier pays à interdire le commerce des esclaves.¹⁰⁶⁵

Moura conclut alors que la métafiction du voyage cherche à « réécrire l'histoire officielle du point de vue des oubliés ». ¹⁰⁶⁶ Si cette remarque est pertinente pour « La Yamuna », la fiction de voyage insérée dans *La Quarantaine*, elle l'est moins pour *Voyage à Rodrigues*. Là où le Chercheur d'or n'est pas, il ne reste que des ombres, des traces et des ruines de son passage. L'absence du voyageur n'ouvre pas le récit aux histoires des autres ; *Voyage à Rodrigues* est saisissant par l'impression de monologue qu'il renvoie et par l'autre absence qui le frappe : celle des habitants de l'île. Enfermé dans la quête de ses origines et dans sa solitude de voyageur (d'étranger), le Narrateur ne cherche pas à recueillir l'histoire de Fritz Castel par exemple, pourtant témoin privilégié du passage de son grand-père. Les seuls autres qui l'intéressent et auxquels il postule un regard, une histoire, ce sont les oiseaux — ce qui n'est pas sans rappeler la représentation d'une Afrique vidée d'habitants mais peuplée d'animaux dans les récits de safari par exemple.¹⁰⁶⁷

Le discours du voyageur peut donc rester omniprésent et monologique même en l'absence physique de celui-ci : il faut alors chercher à lire, entre les lignes, ce qui lui échappe — ce qui se passe à l'insu du voyageur, dans son angle mort. Lire les absences du voyageur dans les textes invite à étudier la polyphonie de l'écriture du voyage. En même temps qu'on se rend

¹⁰⁶⁵ Hansen, cité par MOURA Jean-Marc, « Reprise, répétition, réécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine », *op. cit.*

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*

¹⁰⁶⁷ Voir BLANC Guillaume, *L'Invention du colonialisme vert*, *op. cit.*

compte du statut discursif du voyageur, on réalise qu'il n'a sans doute pas l'exclusivité prétendue : il n'est pas le seul à voyager, mais le discours du voyage fait des autres des « voyagés » dont les voyages sont invisibles.

1.2 Voyagés et voyageurs invisibles

Lorsqu'elle introduit le néologisme de « voyagés » (*travelees*), Mary-Louise Pratt précise que ces voyagés sont « *travelled over* »¹⁰⁶⁸ : la voix passive (*voyageur/voyagé*) souligne bien que la perspective depuis laquelle est observé le voyage est celle du voyageur – ce qui implique que c'est depuis le regard du voyageur, c'est-à-dire de l'étranger, que l'espace du voyage est aussi observé, d'où une autorité problématique. « *Obviously travel is studied overwhelmingly from the perspective of the traveler, but it is perfectly possible, and extremely interesting to study it from the perspective of those who participate on the receiving end.* »¹⁰⁶⁹ Il y a donc un premier silence, celui des voyagés, qui est induit de manière structurelle par la perspective du voyageur. Mais cette opposition même entre voyageurs et voyagés est à questionner. L'ethnologue James Clifford développe en 1997 l'idée de « *traveling cultures* » qui complète celle des « *travelees* » ; il montre que la distinction entre voyageurs et voyagés se constitue dans les récits de voyage à partir de notions de race, de genre, de classe et d'espèce mais aussi de mobilité, opposant le voyageur en mouvement, actif, au voyagé immobile, passif.¹⁰⁷⁰ Cette notion de *traveling cultures* montre que la vision occidentale et littéraire du voyage est en fait extrêmement élitiste¹⁰⁷¹, excluant d'emblée des cultures qui sont fondées sur la mobilité, mais aussi les migrations (forcées ou non) d'autres populations. Clifford remarque que le terme même de *littérature de voyage* semble ne concerner que les récits d'une élite bourgeoise.¹⁰⁷²

Il va s'agir alors d'identifier, dans les récits, des voyageurs silencieux et leurs voyages invisibles :

In practical terms, for those studying travel literature, the challenge is to recognize ways in which the spaces of travel are therefore crossed by countless alternative journeys ; the problem, Clifford acknowledges, is finding the means of recovering the narratives, or accounts, or traces, of these « other » journeys, but

¹⁰⁶⁸ PRATT Mary Louise, *Imperial eyes*, op. cit., p. 7; 242.

¹⁰⁶⁹ « Il est évident que le voyage est majoritairement étudié depuis la perspective du voyageur, mais il est parfaitement possible, et extrêmement intéressant, de l'étudier depuis la perspective de ceux qui y participent du côté de la réception du voyage » (c'est moi qui traduis). *Ibid.*, p. 253.

¹⁰⁷⁰ CLIFFORD James, *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁷¹ Même au sein du genre lui-même, les systèmes d'exclusion et de distinction sont légion. Voir DEBAENE Vincent, *L'adieu au voyage*, op. cit., p. 208- 220.

¹⁰⁷² CLIFFORD James, *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, op. cit., p. 38.

he persists in stating, « and if contemporary migrant populations are not to appear as mute, passive straws in the political-economic winds, we need to listen to a wide range of 'travel stories' (not 'travel literature' in the bourgeois sense).¹⁰⁷³

Charles Forsdick recommande ainsi au chercheur d'être à l'affût des voyages invisibles, ces « autres voyages », voyages mineurs ou subalternisés, qui risquent d'apparaître dans les textes sous forme de traces et de silence. C'est ce que je remarquais, dès le premier chapitre de ce travail, dans *Lord Jim*, face à l'impossible cartographie des voyages de tous les pèlerins embarquant à bord du *Patna* — huit cents autres voyages, mais le roman ne fait que le récit de celui de Jim. À l'extrême, Graham Huggan propose de lire les récits de voyage de W.G. Sebald comme des « *ghost stories* » donnant à lire la spectralité de l'espace voyagé et des sujets qui le traversent, l'habitent et le racontent¹⁰⁷⁴ :

In [what is probably Sebald's best-known work], The Emigrants (1997, first published in German in 1992), the narrator imaginatively retraces the journeys of four German Jews in exile. These journeys create a densely cross-referenced emigrants' trail that winds its way across Europe, the Middle East, and North America, with touchstone locations in the decayed cities of Manchester and Jerusalem, the one presented as a hollow « miracle industrial city », the other as a crumbling sacred site. These places, and others like them, create a haunting atmosphere of semiruin that corresponds to, while always threatening to unravel, the narrator's affectionate reassemblage of the fragments of his subjects' largely forgotten lives. These subjects — a doctor, a teacher, a painter, and the narrator's own great uncle — [...] function, to some extent, as the narrator's intimately imagined travel companions; they are also his physical/ spiritual guides, conducting him through a variety of uncannily familiar landscapes, allowing him to reinhabit and be reinhabited by the haunting spirit of the place.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷³ « En termes pratiques, pour ceux qui étudient la littérature viatique, le défi est de reconnaître les manières dont les espaces du voyage sont ainsi traversés par d'innombrables voyages alternatifs ; le problème, réalise Clifford, est de trouver le moyen de recueillir les récits, ou compte-rendus, ou traces, de ces « autres » voyages, mais il continue à statuer que « si les populations migrantes contemporaines ne doivent pas apparaître comme des fétus de paille silencieux et passifs dans les vents politico-économiques, nous devons nous mettre à l'écoute d'un large pan d'« histoires de voyage » (non pas de « littérature de voyage » dans le sens bourgeois). » (c'est moi qui traduis) FORSDICK Charles, « Victor Segalen in the Contact Zone. Exoticism, Ethics, and the Traveler and "Travelee" », *op. cit.*, p. 98- 99.

¹⁰⁷⁴ HUGGAN Graham, « Hauntings. W.G. Sebald as Travel Writer », *op. cit.*, p. 232.

¹⁰⁷⁵ « Dans ce qui est probablement l'ouvrage le plus connu de Sebald, *Les Émigrants* (1997, première édition allemande en 1992), le narrateur retrace de manière imaginaire les voyages de quatre Juifs allemands en exil.

Huggan remarque que le récit de voyage de Sebald se fait en regard du spectre d'autres voyages et d'autres voyageurs, qui deviennent les « compagnons de voyage » du narrateur. C'est le regard de ces autres voyageurs, de ces fantômes à qui la parole n'est pas donnée en tant que narrateurs de « récits de voyage », qui permet le voyage du narrateur lui-même, au sens où, guidé par les spectres, il fait l'expérience des lieux comme toujours déjà habités, même si ces habitants ont été évincés du lieu et de son histoire.

Le voyageur-narrateur de *La Quarantaine* s'invente lui-même de fantomatiques compagnons de voyage, lors de son excursion sur l'île Plate ou de ses visites à la tante Anna : il semble chercher à invoquer Surya, Léon le Disparu, et même leur enfant supposée, Sita (LQ : 508). Le voyage du narrateur n'est finalement qu'un prétexte dont le but recherché est d'écrire d'autres voyages, par le nécessaire biais de la fiction. L'espace de l'île devient alors palimpsestique : à l'espace voyagé du narrateur se superpose l'espace voyagé par les engagés indiens avant lui et habité par ses ancêtres. La présence de l'autre, convoquée dans le récit sous forme polyphonique, est ainsi réinscrite dans l'épaisseur du lieu — épaisseur qui ne va pas sans un certain malaise ou, comme dirait Freud, une inquiétante étrangeté, puisque la présence spectrale de quelque chose d'autre est suggérée au cœur du lieu.¹⁰⁷⁶

L'invocation des spectres, compagnons de voyage imaginaires, permet au voyageur-narrateur d'envisager l'espace non plus comme voyagé mais comme habité, c'est-à-dire pratiqué par d'autres, investi d'autres subjectivités que la sienne propre, d'autres histoires que celle de son voyage. Cette atmosphère de « semi-ruine » est « menaçante », dit Huggan, mais peut-être correspond-elle au « malaise de l'imprévu » dont parle Ravindranathan, que je citais plus haut : la polyphonie spectrale introduit dans l'espace du récit et du voyage quelque chose qui n'est pas prévu par le discours.

Ces voyages inventent un chemin des émigrants densifié par le croisement des références et qui serpente à travers l'Europe, le Moyen Orient et l'Amérique du Nord, en passant par des pierres de touche comme les villes pourrissantes de Manchester et Jérusalem, l'une présentée comme une « ville industrielle miracle » vide, l'autre comme un site sacré en ruines. Ces lieux, et d'autres comme eux, créent une atmosphère spectrale de semi-ruine qui correspond à, tout en menaçant perpétuellement de le défaire, l'affectueux réassemblage effectué par le narrateur des fragments des vies largement oubliées de ses sujets. Ces sujets — un médecin, un enseignant, un peintre, et le grand-oncle du narrateur — fonctionnent, dans une certaine mesure, comme les compagnons de voyage du narrateur, intimement imaginés ; ce sont aussi ses guides physiques et spirituels, qui le conduisent à travers un panel varié de paysages étrangement familiers, lui permettant de réhabiter et d'être réhabité par l'esprit spectral du lieu. » (c'est moi qui traduis) *Ibid.*, p. 236.

¹⁰⁷⁶ Voir l'ouvrage de JOSEPH-VILAIN M. et MISRAHI-BARAK J. (dir.), *Postcolonial Ghosts*, *op. cit.*

1.3 « Histoires de voyages » : fiction, polyphonie et écriture mineure du voyage

On touche là à un aspect essentiel des textes que j'ai choisi de rassembler dans mon corpus, qui est celui de la fiction. Le recours à la fiction permet d'écrire ces voyages qui se font en silence au sein de l'espace de l'Empire, de raconter ce que Clifford appelle des « histoires de voyage »¹⁰⁷⁷ dans la mesure où ces récits ne correspondent pas à la catégorie bourgeoise du « voyage » que produit le discours viatique (et qui le produit). De ce point de vue, les voyages de K ou d'Ananta et Giribala sont effectivement des « histoires de voyage » : d'ailleurs, le voyage des deux femmes indiennes est une fiction reconstituée (une « métafiction du voyage ») par le narrateur au sein de la fiction qu'est *La Quarantaine*.

Cependant, la mise en récit de la voix des « voyageuses », devenant voyageuses grâce à la fiction, n'est pas sans poser un problème éthique. La question se pose, dans la littérature de voyage francophone, depuis *Les Immémoriaux* de Victor Segalen, dont le récit est fait depuis le point de vue (fictif) des Polynésiens¹⁰⁷⁸ : le risque encouru est toujours, en voulant parler pour l'autre, de parler à sa place¹⁰⁷⁹. Le Clézio contourne le problème par l'imbrication des fictions les unes dans les autres : le narrateur avoue inventer partiellement le voyage d'Ananta et Giribala, désamorçant ce faisant toute accusation d'appropriation. De fait, le lecteur devient complice de cette « histoire de voyage » qui reste bien une histoire, incomplète, infidèle, mais nécessaire, dès lors que le seul récit possible de cet « autre voyage » est une fiction.

Coetzee, lui, affronte le problème éthique en mettant le doigt sur le moment où « l'histoire de voyage » pourrait devenir un récit de voyage — c'est-à-dire entrer dans l'ordre du discours. Dans *Michael K*, ce moment coïncide avec un espace, celui du camp, dans lequel le point de vue de K disparaît au profit de celui du médecin du camp. Je rappelle que, jusque-là, le récit s'était fait en focalisation interne mais à la troisième personne, le narrateur externe gardant ses distances avec K. Le médecin du camp, lui, dit « je », et demande à K de dire « je » lui aussi et de lui raconter son histoire. Le silence de K fait écho au problème éthique auquel l'auteur est confronté : si K parle au médecin du camp, sa vie devient un récit, selon un ordre et des termes qui ne sont pas les siens ; de même, si l'auteur blanc écrit le « je » d'un homme

¹⁰⁷⁷ CLIFFORD James, *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁷⁸ FORSDICK Charles, « Victor Segalen in the Contact Zone. Exoticism, Ethics, and the Traveler and "Travelee" », *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁷⁹ FOWLER Corinne, « Fiction and Affect. Anglophone Travel Writing and the Case of Paraguay », *op. cit.*, p. 68-69.

noir, il lui fait aussi violence. Le reproche a d'ailleurs été adressé à Coetzee, pour *Life and Times of Michael K*, l'accusant de faire le récit de la vie d'un homme noir selon ses propres termes d'Afrikaner blanc.¹⁰⁸⁰ Il est clair que la question éthique du point de vue parcourt *Michael K*, et *Foe*, publié trois ans plus tard, conclut la réflexion en faisant du silence de Vendredi, qualifié de « *eye [I] of the story* »¹⁰⁸¹ (« l'œil et le je de l'histoire »), le point focal du récit. Ainsi le point de vue de l'autre existe, il est présent dans le texte, mais personne n'y a accès, ni les autres personnages, ni le lecteur, ni même l'auteur.

Prendre acte de l'existence de la focalisation de K, ou de Vendredi dans *Foe*, ou de Lucy dans *Disgrace* (J.M. Coetzee, 1999) — ce que Spivak appelle « contre-focaliser » — c'est prendre acte des « je » subalternisés qui de ce fait même se dé-subalternisent. Dans son analyse de *Disgrace*, Spivak montre que la rhétorique du texte appelle le critique à contre-focaliser le point de vue de David Lurie, qui est à la fois omniprésent et insatisfaisant.¹⁰⁸² Le monopole de la focalisation serait donc chez Coetzee à considérer comme une stratégie pour montrer que quelque chose / quelqu'un est passé sous silence dans le récit. On peut remarquer, dans *Michael K*, que ce n'est jamais K lui-même qui raconte son histoire ; lorsqu'il essaye de le faire, les mots ne lui viennent pas :

K understood that it was his turn to speak. 'I was three months in the camp at Kenilworth, till last night,' he said. 'I was a gardener once, for the Council. That was a long time ago. Then I had to leave and take my mother into the country, for her health. My mother used to work in Sea Point, she had a room here, we passed it on the way.' A wave of sickness came up from his stomach; he struggled to control himself. 'She died in Stellenbosch, on the way up-country,' he said. The world swam, then became stable again. 'I didn't always get enough to eat,' he went on. [...] It struck him [...] that his story was paltry, not worth the telling, full of the same old gaps that he would never learn how to bridge. Or else he simply did not know how to tell a story, how to keep interest alive. (MK : 176)¹⁰⁸³

¹⁰⁸⁰ Voir par exemple WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth », *op. cit.*

¹⁰⁸¹ J. M Coetzee, *Foe*, Londres, Penguin Books, p. 141.

¹⁰⁸² SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching », *op. cit.*

¹⁰⁸³ « K comprit que c'était à son tour de parler. — J'ai passé trois mois au camp de Kenilworth, jusqu'à la nuit dernière, dit-il. Avant, j'ai été jardinier, pour la municipalité. Ça, c'était il y a longtemps. Et puis j'ai dû m'en aller et emmener ma mère à la campagne, à cause de sa santé. Dans le temps, ma mère travaillait à Sea Point, elle avait une chambre là-bas, on est passé devant tout à l'heure. » Une vague de nausée monta de son estomac ; il s'efforça de se maîtriser. « Elle est morte à Stellenbosch, pendant que nous allions vers l'intérieur du pays », dit-il. Le monde chavira, puis retrouva sa stabilité. « Je n'ai pas toujours eu assez à manger », continua-t-il. [...] Il

S'il avait appris à raconter son histoire, songe K à l'extrême fin du roman, il aurait pu dire sa vie comme celle d'un pauvre orphelin, emprisonné, malmené dans les camps, affamé : cette histoire-là aurait eu du succès, elle lui aurait obtenu de la nourriture et des attentions. K compare ce désir d'histoire à un désir de spectacle : « *if they had made me practise the story of my life every day, standing over me with a cane till I could perform without stumbling, I might have known how to please them* » (MK : 181).¹⁰⁸⁴ Comme le « singe de Kafka », il semble que si K se raconte, il ne pourra qu'être « l'image qu'on a fabriqué de lui ». ¹⁰⁸⁵ Même en narrant lui-même sa propre histoire, K en serait encore dépossédé : dans *Michael K*, le monopole de la focalisation se fait sentir jusque dans l'exigence même de raconter son histoire, à cause des structures discursives qui articulent la mise en récit d'une vie. La contre-focalisation, dans *Michael K* (comme ensuite dans *Foe*) aboutit à l'émergence d'un droit au silence accordé au personnage : d'un droit à ne pas raconter son histoire — et à ce qu'elle existe quand même, en silence. Le roman de Coetzee serait alors une tentative expérimentale de *ne pas faire un récit* — certainement pas un récit de voyage — et ne pas construire K comme une figure— ni de voyageur, ni de voyagé, ni de rebelle, ni de subalterne.

On peut interpréter de manière similaire la narration de Marlow dans *Lord Jim* : le point de vue de Marlow est, comme celui de Lurie dans *Disgrace*, à la fois omniprésent et insatisfaisant. Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, les narrataires du récit de Marlow, son auditoire, critiquent souvent sa manière « défectueuse » de raconter les histoires, y introduisant nombre de pauses et de digressions¹⁰⁸⁶ ; d'autre part, parmi tous les personnages du roman, Marlow est-il vraiment le mieux placé pour raconter l'histoire de Jim ? Ceux qui lui en rapportent des bribes — le mécanicien du *Patna*, Stein, Tamb' Itam, Jewel — ne seraient-ils pas mieux informés, ayant partagé la vie de Jim ? Qu'en est-il de Dain Waris, son ami, avec lequel Marlow ne parle même pas ? Enfin, la critique a pu souligner la partialité du narrateur qu'est Marlow, plein d'empathie pour son jeune héros, au point qu'il est parfois amené à rejeter les avis sur Jim de ceux qui l'ont réellement côtoyé, comme les divers employeurs auxquels il l'a recommandé. C'est que Marlow, lui, ne passe finalement que très peu de temps avec Jim : quelques jours lors de son procès, quelques jours à Bangkok, chez

constata [...] que son histoire était minable, qu'elle ne méritait pas d'être racontée, qu'elle était toujours pleine de trous qu'il ne saurait jamais combler. Ou alors il ne savait pas raconter une histoire, susciter l'intérêt de son auditoire. » (MK : 202)

¹⁰⁸⁴ « s'ils m'avaient fait m'exercer tous les jours à raconter ma vie, me surveillant, la canne à la main, jusqu'à ce que j'arrive à faire mon numéro sans trébucher, j'aurais su comment leur plaire. » (MK : 204)

¹⁰⁸⁵ Voir LUSTE BOULBINA Seloua, *Le Singe de Kafka & autres propos sur la colonie*, 2^{de} édition augmentée., Paris, Les presses du réel, 2020, à propos de « Rapport pour une académie » de F. KAFKA.

¹⁰⁸⁶ WAKE Paul, *Conrad's Marlow*, *op. cit.*, p. 8.

Stein, et quelques jours au Patusan, pour la dernière fois. La narration de Marlow est donc ouvertement insatisfaisante et se manifeste comme incomplète¹⁰⁸⁷, et pourtant elle est la seule disponible. Le lecteur est ainsi appelé à la contre-focaliser et, ce faisant, il prend acte du silence des compagnons de Jim : Jewel et Dain Waris. Il y a dans le récit que fait Marlow de la vie de Jim au Patusan comme un « *amazing Jim-myth* » une béance laissée par l'absence du point de vue des habitants du Patusan qui ont aussi été les compagnons de Jim : auraient-ils, eux, raconté la vie de Jim sous forme d'un mythe colonial ?

La Quarantaine s'attaque au problème de manière plus directe : le narrateur y dénonce sa propre focalisation comme hégémonique et insatisfaisante, tout en admettant qu'il faut bien que quelqu'un raconte l'histoire des autres voyages :

Je pense à Ananta comme à quelqu'un que j'aurais connu, une aïeule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi. Je ne sais d'elle que ce nom, et qu'elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys en 1857. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu.

Mais je ne sais rien de la femme qui lui avait sauvé la vie, et que j'appelle Giribala en souvenir de Rabindranath Tagore. (LQ : 329-330)

C'est le narrateur lui-même qui invite à contre-focaliser son récit, à y lire le silence des vraies immigrantes. La confession de Léon comme narrateur illégitime d'un voyage qui n'est pas le sien, et qu'il ne peut raconter que par le biais de la fiction, souligne le mal d'archive¹⁰⁸⁸ qui pose problème dans la notion même de littérature de voyage, ainsi que le note Clifford :

And if contemporary migrant populations are not to appear as mute, passive straws in the political-economic winds, we need to listen to a wide range of « travel stories » (not « travel literature » in the bourgeois sense). I'm thinking, among others, of the oral histories of immigrant women that have been gathered and analyzed at the Centro de Estudios Puertorriqueños in New York City (Benmayor and al., 1987). And, of course, we cannot ignore the full range of

¹⁰⁸⁷ Nathalie Martinière considère que toute l'intrigue de *Lord Jim* est bâtie autour de l'incompréhension fascinée qu'éprouve Marlow envers lui, ayant pour effet que le personnage reste « sous un nuage ». MARTINIÈRE Nathalie, *Lectures d'une oeuvre : Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Editions du Temps, 2003, p. 7- 8.

¹⁰⁸⁸ DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, op. cit.

*expressive culture, particularly music — a rich history of traveling culture-makers and transnational influences (Gilroy, 1987, 1992, 1993a).*¹⁰⁸⁹

Dans cette première partie du chapitre, j'ai essayé de déconstruire l'hégémonie du voyageur et la distinction voyageur/voyagé. *A priori*, le récit de voyage factuel ne peut faire l'économie de la figure du voyageur : qui raconterait alors, et quel voyage ? À partir de cette question, j'ai tenté, dans *Voyage à Rodrigues*, de lire les absences d'un autre voyageur et d'un autre voyage, présents dans le récit sous la forme de ce que Jean-Marc Moura appelle une métafiction du voyage. C'est bien la fiction qui, dans le corpus, va venir combler l'absence du voyageur, de son récit ou de son point de vue : fiction des voyages qu'il n'a pas fait, mais aussi des voyages que d'autres ont fait. La fiction invoque les spectres, polyphonise le récit, épaissit les lieux, tisse dans les textes les voyages silencieux de voyageurs invisibles et propose ainsi des pistes pour décoloniser l'écriture du voyage.¹⁰⁹⁰

La fiction (comme « événement » ou comme « tâche »¹⁰⁹¹) a donc un potentiel éthique. D'une part, c'est le détour par la fiction ou la métafiction du voyage, par les focalisations imaginées d'autres personnages, ou encore par l'absence du voyageur, qui permet de dépasser l'hégémonie de celui-ci. D'autre part, la fiction a aussi un potentiel affectif d'identification à l'autre, remarque Corinne Fowler : « *I propose that fiction's ethical potential, most particularly its affective dimension, be reconsidered with regard to the genre of travel writing* », écrit-elle.¹⁰⁹²

En effet, la fiction possède cet effet à double tranchant qu'elle peut mettre à la place de l'autre, et donc le placer dans une position où il peut être reconnu comme un même : elle

¹⁰⁸⁹ « Et si les populations migrantes contemporaines ne doivent pas apparaître comme des fétus de paille silencieux et passifs dans les vents politico-économiques, nous devons nous mettre à l'écoute d'un large pan d'« histoires de voyage » (non pas de « littérature de voyage » dans le sens bourgeois). Je pense, entre autres, aux histoires orales d'immigrantes qui ont été recueillies et analysées au Centre d'Études Portoricaines à New York (Benmayor and al., 1987). Et bien sûr, on ne peut ignorer le vaste rang de la culture de l'expression, notamment la musique — une riche histoire de fabrication de cultures voyageuses et d'influences transnationales (Gilroy, 1987, 1992, 1993a). » (c'est moi qui traduis) CLIFFORD James, *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 38- 39.

¹⁰⁹⁰ Alice Lefilleul propose de définir la décolonisation de la littérature comme la prise en compte que toute parole est située dans une aire géographique, une histoire, une culture et un ordonnancement politique des discours. Voir LEFILLEUL Alice, « Les Premières Nations au Québec : écrire à l'endroit du manque », *Africultures*, vol. 3, Hors-série "Décentrer, déconstruire, décoloniser", 2019, p. 54- 56.

¹⁰⁹¹ SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching », *op. cit.*

¹⁰⁹² « Je propose que le potentiel éthique de la fiction, et plus particulièrement sa dimension affective, soit reconsidéré en regard du genre du récit de voyage. » (c'est moi qui traduis) FOWLER Corinne, « Fiction and Affect. Anglophone Travel Writing and the Case of Paraguay », *op. cit.*, p. 70.

semble donc être un lieu privilégié où chercher, dans l'écriture du voyage, la métamorphose de « l'Autre » en « autrui », le passage du « il » au « tu ».

2. Qui habite ?

2.1 « Tu » : la narration à la deuxième personne et l'éthique de la représentation de l'autre

Lorsque, dans la deuxième partie de *Life and Times of Michael K*, K refuse de raconter son histoire et finit par s'enfuir du camp, le médecin s'imagine avoir suivi l'évadé dans sa fuite :

The night that Michaels made his break, I should have followed. [...] I would have dogged him all night through the side streets till at daybreak we would have found ourselves on the fringes of the wastes of Cape Flats, plodding fifty paces apart through sand and bush, avoiding the clusters of shanties where here and there a curl of smoke would be climbing into the sky. And here, in the light of day, you would at last have turned and looked at me [...]. (MK : 161-162)¹⁰⁹³

L'usage des pronoms, dans ce passage qui s'étend encore longuement ensuite, est révélateur d'un changement dans les positions des personnages grâce à la fictionnalisation. Le médecin, « *I* », *je*, suit les traces de K, « *him* », *lui*. Tandis qu'ils se déplacent à l'unisson, le médecin blanc met ses pas dans ceux du *hobo* noir, accomplit le même parcours : il entre ainsi dans les marges (« *the fringes of the wastes of Cape Flats* ») qu'il s'imagine constituer l'espace du voyage de K. Imaginer l'expérience commune de ce bref voyage ensemble permet alors au médecin de passer du traditionnel *je/il* (moi et l'autre) au *nous* : « *we would have found ourselves* ». L'auxiliaire modal *would* souligne bien que c'est la fictionnalisation qui rend possible cette communauté, ce « nous ». De là, K n'est plus désigné par *il* mais par *tu* : « *you would at last have turned and looked at me* ». Le passage à la deuxième personne pose K dans le récit non plus comme un autre que le médecin suit et observe mais comme un autrui en face de lui et qui le regarde à son tour.

¹⁰⁹³ « La nuit où Michaels s'est sauvé, j'aurais dû le suivre. [...] Je l'aurais suivi comme un chien toute la nuit dans les petites rues, jusqu'à l'aube où nous nous serions retrouvés à la lisière des terrains vagues des Cape Flats, cheminant à cinquante pas d'écart dans le sable et les broussailles, évitant les groupes de cabanes d'où, çà et là, un nuage de fumée se serait élevé dans le ciel. Et là, à la lumière du jour, tu te serais enfin retourné et tu m'aurais regardé [...]. » (MK : 204-205)

Dans son article « Structure des relations de personne dans le verbe », Emile Benveniste remarque en effet que la 3^e personne verbale n'en est pas vraiment une : « il », c'est l'absent de la situation d'énonciation.

Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. « Je » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » : disant « je », je ne puis pas parler de moi. À la 2^e personne, « tu » est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de « je » ; et, en même temps, « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu ». Mais de la 3^e personne, un prédicat est bien énoncé, seulement hors du « je-tu » ; cette forme est ainsi exceptée de la relation par laquelle « je » et « tu » se spécifient. Dès lors, la légitimité de cette forme comme « personne » se trouve mise en question.

Nous sommes ici au centre du problème. La forme dite de 3^e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une « personne » spécifique. L'élément variable et proprement « personnel » de ces dénominations fait ici défaut. C'est bien l'« absent » des grammairiens arabes. Il ne présente que l'invariant inhérent à toute forme de conjugaison. La conséquence doit être formulée nettement : la « 3^e personne » n'est pas une « personne » ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne*.¹⁰⁹⁴

À partir des personnes verbales, Benveniste souligne un fait de langage qui devient un fait de pensée : dire « il », c'est convoquer dans la structure verbale et dans son prédicat une *absence*, une *non-personne*. C'est cette absence de l'autre dans le discours qui est à l'origine du binôme regardeur/regardé et voyageur/voyagé. En introduisant la 2^e personne dans son récit, le médecin du camp ramène K dans le discours et dans la situation d'énonciation dans une nécessaire « relation par laquelle « je » et « tu » se spécifient ».

Au regard du « je » du médecin répond ainsi le regard implicite mais nécessaire du « tu ». K n'est plus seulement un objet exotique dans le récit du médecin, mais un sujet : son regard suppose à la fois une focalisation narrative (c'est ce que Coetzee entend par le jeu d'homophonie « *the eye of the story* » dans *Foe*) et un visage, pour reprendre le terme de

¹⁰⁹⁴ BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976, vol.I, p. 228.

Lévinas.¹⁰⁹⁵ La structure grammaticale du récit signale ainsi la focalisation silencieuse de l'autre, que Gayatri Spivak appelle « contre-focalisation » : « *the making of an alternative narrative as the reader's running commentary* »¹⁰⁹⁶. Cette idée de contre-focalisation est à interpréter, chez Spivak, dans le cadre de la fiction envisagée comme « tâche » (*task*) de la part du lecteur : c'est au lecteur qu'il incombe de « contre-focaliser » les récits et d'analyser « *the figure of the 'I' as object* ». ¹⁰⁹⁷

Le médecin devient alors regardé par K, et cet *être-vu* lui ouvre un nouvel horizon, celui

d'une vérité personnelle qui ne trouverait peut-être sa formulation que dans ce nouvel aménagement du sens, dans la langue, en somme, de l'Autre ; « connaître », écrivait Barthes dans *L'Empire des signes*, « réfractées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre (Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1970, p. 11).¹⁰⁹⁸

Être regardé devient aussi non pas se voir à travers les yeux de l'autre mais reconnaître l'autre que « je » est dans le regard de « tu » : se découvrir tel qu'on ne pourra jamais se connaître. Le regard de l'autre est une frontière, un manque réinscrit la vision du monde du « je ». L'expérience d'être regardé est ici similaire à ce que James Clifford repère chez Segalen comme « *the modern experience of displacement* » : « *more troubling, less stable encounters with the exotic* » « *with the stable identity of each at issue* »¹⁰⁹⁹. Car si, chez Conrad, Marlow se réveille à Java observé par un tout constitué du paysage et des habitants qu'il subsume sous le nom d'*Orient* (*Youth* : 87), cette rencontre ne remet en question ni son identité ni celle de cet « Orient ». En revanche, ce qui se joue dans ce passage de *Michael K* est réellement une rencontre troublante où les identités de chacun sont en jeu :

And here, in the light of day, you would at last have turned and looked at me, the pharmacist turned makeshift medical officer turned foot-follower who before seeing the light had dictated to you when you might sleep and when you might wake, who had pushed tubes up your nose and pills down your throat, who had stood in your hearing and made jokes about you, who above all had unrelentingly

¹⁰⁹⁵ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, op. cit., p. 43.

¹⁰⁹⁶ « la fabrication d'un récit alternatif comme le commentaire continu du lecteur » (c'est moi qui traduis). SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching », op. cit.

¹⁰⁹⁷ « la figure du 'je' comme un objet » (c'est moi qui traduis), *Ibid.*

¹⁰⁹⁸ RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 195.

¹⁰⁹⁹ James Clifford, cité par FORSDICK Charles, « Victor Segalen in the Contact Zone. Exoticism, Ethics, and the Traveler and "Travelee" », op. cit., p. 103.

pressed food on you that you could not eat. Suspiciously, angrily even, you would have waited in the middle of the track for me to approach and explain myself.
(MK : 162)¹¹⁰⁰

La fictionnalisation du point de vue de K conduit le médecin à se voir à travers les yeux de l'autre, comme s'il faisait son propre procès. Si en imaginant K « suspicieux », « en colère », « demandant qu'il s'explique », le médecin projette ses propres sentiments sur le K qu'il s'invente, le visage d'autrui en face de lui conduit à cette relation d'intersubjectivité dont parle Sartre.¹¹⁰¹ Se voyant à travers les yeux d'autrui, le médecin remet en question son identité et réévalue ses actes.

Le recours à la fiction permet donc d'écrire un *tu* à côté du *je* dans le récit, *tu* dont la perspective est fictive mais assumée comme telle et qui, par sa présence, construit un espace du voyage déjà voyagé, déjà investi par d'autres subjectivités, déjà habité, voire déjà raconté.

2.2 « Chez toi » : éthique et représentation de l'espace

« Être une puissance coloniale, c'est se trouver partout chez soi », écrit Marie-José Mondzain dans *K comme Kolonie*, son récent ouvrage proposant une lecture de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka.¹¹⁰² À l'envers du discours colonial qui construit partout des « chez soi », du discours viatique qui dit l'espace comme à conquérir ou à habiter, l'espace du voyage est en fait toujours déjà voyagé, toujours déjà habité — par d'autres. L'espace est historicisé, et ses histoires mettent en péril le voyage : il ne s'agit plus de « civiliser » la *wilderness*, de cultiver et de bâtir une maison, comme dans le mythe du voyage pionnier ; il s'agit de découvrir l'espace du voyage comme d'abord l'espace de l'autre, dans lequel le voyage va se penser non plus en termes de conquête mais d'accueil. Or, l'accueil pose l'autre, le « voyagé », comme agent du voyage et plus seulement comme « récepteur » de celui-ci : c'est à lui qu'il revient d'accueillir ou non le voyageur chez lui.

Tant que l'espace du voyage est perçu comme « chez l'autre », une frontière éthique est tracée entre soi et l'autre qui interdit de penser l'accueil. Cette frontière éthique est corrélée à la

¹¹⁰⁰ « Et là, à la lumière du jour, tu te serais enfin retourné et tu m'aurais regardé, moi, le pharmacien devenu médecin militaire d'occasion, devenu maintenant ton escorte, moi qui avant de voir la lumière t'avais imposé tes moments de sommeil et tes moments d'éveil, moi qui t'avais enfoncé des tubes dans le nez et des pilules dans la gorge, moi qui m'étais moqué de toi à portée de tes oreilles, moi qui, par-dessus tout, avais pitoyablement tenté de t'imposer une nourriture que tu ne pouvais pas manger. Avec méfiance, avec colère même, tu aurais attendu, debout au milieu du chemin, que je vienne m'expliquer. » (MK : 205)

¹¹⁰¹ SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 45.

¹¹⁰² MONDZAIN Marie-José, *K comme Kolonie : Kafka et la décolonisation de l'imaginaire*, Paris, La Fabrique éditions, 2020.

nostalgie du « chez soi », du *homeland*, qui pousse les voyageurs nostalgiques à envisager les lieux traversés à l'aune de ce qu'ils ne sont pas, de ce dont ils diffèrent. Ainsi, la quête du Narrateur se poursuit sans fin sur l'île Rodrigues, dans la mesure où il y cherche ce qu'elle n'est plus (la Rodrigues habitée par son grand-père) ou ce qu'elle ne peut pas être (le domaine d'Eurêka). C'est la même chose qui provoque l'inquiétude interminable de Jacques et Suzanne sur l'île Plate, puisqu'ils n'y trouvent pas le domaine d'Anna ; et, à un autre niveau, l'inquiétude de Véran, qui semble y chercher un espace colonial/colonisé qu'il ne trouve pas non plus. Dans la même idée, dès lors que le Patusan n'est pas la patrie de Jim, l'espace épique qu'il y projette reste vain et ne lui permet de faire l'expérience du Patusan qu'à travers ce qu'il y manque, ce que le Patusan n'est pas. L'espace du voyage reste donc toujours autre par rapport à ce lieu absent qui le hante et qui en était la destination rêvée. Le rêve du *homeland*, d'un chez-soi, conditionne le rapport à l'espace du voyage, dans la mesure où s'instaure un écart entre le *homeland* et tous les autres lieux. Cet écart n'est pas seulement géographique ou politique, il est aussi et surtout subjectif et en devient éthique : parce que l'espace est perçu dans sa différence avec « chez soi », il devient caractérisé par cette différence et reste l'espace « de l'autre ».

Il faut alors explorer ce qu'il en est pour les personnages qui n'ont pas de *homeland*, même rêvé. Le deuil de l'origine est-il la condition du dépaysement ? Au fur et à mesure de leurs voyages, Michael K et Léon se découvrent sans terre d'origine, sans destination rêvée, sans chez eux. Ils découvrent que les mythes de l'origine qui permettent aux autres de rêver à une ferme dans le Karoo ou un domaine sucrier à Maurice ne sont pas les leurs : dépouillés des mythes qui structuraient leur rapport aux lieux, ils se trouvent dépouillés de leurs attaches à toute terre, à tout pays — sans amarres, pourrait-on dire. C'est de cette déterritorialisation extrême que va naître, notamment chez Léon, la reconnaissance de l'île Plate non comme « chez l'autre » — on serait encore dans la différence par rapport à un lieu premier — mais comme « chez toi ».

Ce « tu » qui habite le lieu, c'est Surya. Des voyageurs européens parqués à la Quarantaine, Léon est le seul à rencontrer l'une des habitants de l'autre côté de l'île, le seul à aller vers eux, à initier une relation. Lui seul apprend leurs noms ; pour lui Surya, Ananta, Choto, le vieux Mari ou Rasamah ne sont plus des anonymes parmi la masse des immigrants indiens — parmi la masse de ce que Marlow appelle l'Orient. En se mettant face à eux, Léon découvre leurs visages et les considère comme des autrui. Surya est reconnue par Léon comme un sujet en face de lui (un « tu ») et, de là, comme un sujet qui habite le lieu. Léon reste ainsi longtemps

dans un espace-temps qui relève du chronotope du seuil, d'abord hors de la ville de Palissades, puis hors de la maison d'Ananta et Surya, dormant et mangeant devant la porte, avant que celles-ci l'accueillent chez elle (LQ : 258, *cf. supra*). L'ailleurs devient ainsi ce lieu habité par l'autre dans lequel le voyageur doit être invité, accueilli, et le voyage devient un geste profondément intersubjectif. La « caverne magique » de Surya est elle aussi séparée du reste de l'île par un seuil : « Avant d'y pénétrer, Surya dépose des offrandes pour le seigneur Yama, le maître de l'île, et pour sa sœur, la Yamuna » (LQ : 254) ; c'est d'ailleurs sur le seuil, à l'entrée de la grotte, que Léon et Surya s'assoient pour discuter. Le rituel religieux indique un autre ordonnancement de l'espace ; le voyageur, pour entrer dans cet espace autre, doit faire une offrande — significativement, il doit s'*offrir*, faire don de lui-même, à la fois se *livrer* et se *défaire* de quelque chose. Ce geste de l'offrande est lui-même ritualisé : il implique une préparation préalable, un temps spécifique ; d'autre part, il n'est pas certain que l'offrande sera acceptée. Le rituel religieux met en suspens la pratique du lieu qui est celle du voyageur, l'inscrit dans un chronotope au seuil du lieu, au seuil de l'ailleurs qui est chez autrui.

Le deuil de l'origine prive certains voyageurs de l'immédiateté d'un « chez eux » : parce que le *homeland* n'a rien d'évident pour eux, leur pratique des lieux est une pratique du dépaysement, une expérience constante de ne pas être chez soi. Cette expérience est celle d'une ouverture mais aussi d'une vulnérabilité : il s'agit pour le voyageur de se laisser affecter par ce qui est autre dans le lieu, y compris et même surtout ce qui n'était pas prévu par le discours du voyage. Le dépaysement serait le nom de ce « malaise de l'imprévu » dont parle Ravindranathan. Alors, à l'inverse du colonialisme qui consisterait à « se sentir partout chez soi », il s'agirait dans le voyage comme dépaysement de ne se sentir nulle part chez soi. Mais est-ce là la condition du « véritable voyage » prôné par Proust ou une condamnation à l'errance ?

Le véritable voyage, c'est celui qui amène dans la peau de l'autre, pour paraphraser l'auteur de *La Recherche*. J'ai étudié, dans le chapitre précédent, les expériences de friction entre le voyageur et l'autre, qui affectent son corps sentant et donc sa perception du monde. Si le dépaysement est une abdication du « chez soi », de la familiarité des lieux, il est la condition à laquelle l'être-au-monde de l'autre dans le lieu peut être pensé : le dépaysement permet de penser l'ailleurs comme « chez toi », c'est-à-dire qu'il est à la fois la condition d'une relation à autrui et à l'ailleurs comme lieu habité, vécu et voyagé par autrui. Le véritable voyage

passerait donc par l'intersubjectivité, l'accueil et ce que Glissant appelle une Relation : un être-au-monde dialogique, où sont coprésents en permanence le moi et l'autre et où pourtant (au contraire de l'universel), chacun préserve son opacité, la Relation étant ainsi garante du Divers.¹¹⁰³

Mais l'écriture du voyage comme écriture de la Relation reste utopique, du moins dans les textes étudiés ici : l'intersubjectivité, si elle réintroduit autrui dans l'équation du voyage, met aussi en suspens l'accès à l'ailleurs.

2.3 Ethique et frontières

Ce serait en définitive la subjectivité d'autrui qui pourrait constituer la dernière frontière du voyage. J'ai étudié, dans ce chapitre, les compagnons et les voyageurs qui sont à lire dans les personnages subalternisés ou minorisés, mais aussi les habitants. Reconnaître la pratique du lieu de l'autre, sa manière d'habiter, implique pour le voyageur que son voyage devient une relation et non plus une observation.

2.3.1 L'accueil comme relation intersubjective

Il y a bien un accueil qui est organisé dans *Lord Jim*, lorsque Jim arrive au Patusan. Accueil de Tunku Allang d'abord, un peu froid puisqu'il jette le voyageur en prison ; peut-on parler là d'intersubjectivité ? La narration de Marlow, qui rapporte ce qu'il a entendu de Jim lui-même, est orientée : Tunku Allang est un « méchant », un froussard délirant et mégalomane dont la vision du monde n'a aucun intérêt pour le conteur. Le récit ne laisse pas de place à une polyphonie qui laisserait envisager le rajah comme un héros, au sens bakhtinien ; il est pourtant le maître des lieux, l'habitant par excellence — et, selon sa focalisation qui est évincée du récit, Jim n'est pas accueilli au Patusan : il le somme de partir. La vision du monde de Doramin, chef des Bugis, n'est pas non plus explicite ; on l'a vu, jamais Marlow ne lui cède-t-il la parole au discours direct. En revanche, Doramin accueille bien Jim parmi les siens, reconnaissant en lui l'envoyé de Stein, grâce à l'anneau que celui-ci lui a confié. Mais si on y réfléchit, a-t-il le choix ? L'anneau n'a-t-il pas une fonction de talisman qui intègre immédiatement Jim à la communauté, sans qu'aucune relation intersubjective ait été amorcée ? Pouvait-il en être autrement, dans la mesure où Stein représente une autorité coloniale à la fois distante et incontestable ? L'accueil des Bugis est organisé par le récit et mis en scène par l'artefact de l'anneau, mais il est factice : à aucun moment cet accueil n'est

¹¹⁰³ Voir par exemple GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

le fruit d'une relation intersubjective entre Jim et les habitants. Et si cette relation se tisse par la suite, avec « l'ami » Dain Waris ou « l'amante » Jewel, elle ne fait que découler du présumé colonial que la présence du voyageur est toujours déjà légitime dans le lieu.

On a vu précédemment comment, dans *La Quarantaine*, l'accueil progressif de Léon dans l'île Plate telle que Surya et sa mère l'habitent structure des étapes successives dans son voyage. Il est au contraire frappant que, dans *Voyage à Rodrigues*, le narrateur n'ait presque aucune interaction avec les habitants de l'île : il croise une jeune fille et le vieux Fritz Castel, et ne leur laisse pas la parole au discours direct. Les Rodriguais sont complètement évacués dans son récit pour faire place à l'autrui que cherche réellement le Narrateur : l'ombre de son grand-père, mélange de souvenir, de fantasme et de traces. La seule relation intersubjective qui s'établit est avec un fantôme, qui est aussi un *alter ego* pour le Narrateur qui dit avoir voulu « revivre dans le corps de [son] grand-père » (VAR : 124) : *Voyage à Rodrigues* raconte ainsi un voyage frappant de solitude, un voyage dont le récit ne dialogue qu'avec ses propres archives, un voyage dont la seule altérité qui n'est pas évacuée est celle des oiseaux.

Dans *Life and Times of Michael K*, le voyage de K le conduit non pas à une relation éthique avec les habitants des lieux mais à une extrême solitude. J'ai pu étudier dans le premier chapitre les quelques relations que K noue au fil de son voyage, mais même les rencontres qualifiées d'« amitiés » (avec l'homme devant l'hôpital de Stellenbosch ou avec celui qui dit s'appeler December) sont éphémères. Le seul personnage qui a vraiment le souci de K, le seul qui cherche à l'accueillir « chez lui » est le médecin du camp — ironie suprême, puisque le camp est un non-lieu inhabitable pour K. La mort de sa mère marque une rupture avec les autres dont K se détache de plus en plus au fil de son voyage, qui le conduit, finalement, hors du monde des hommes. « *I needed more warning, I should have been told I was going to be sent back amongst people* » (MK : 74)¹¹⁰⁴, songe K en arrivant au camp de Jakkalsdrif. K ne veut vivre ni comme les rebelles dans les montagnes, ni comme les Afrikaners cultivant leur veld, ni dans un camp, ni dans la ville : en fait, K veut vivre hors du politique. Ce mode de vie n'a en soi rien d'inhumain, mais il ne semble être celui d'aucun autre être humain : parmi tous les gens que K rencontre, il n'en est aucun dont il veut partager le monde et la manière d'habiter ce monde. Dès lors, le monde auquel K aspire devient, par défaut, le monde des animaux.

¹¹⁰⁴ « J'aurais eu besoin d'une mise en garde, il fallait me prévenir qu'on allait me renvoyer parmi les hommes » (MK : 98).

L'éthique hésite depuis longtemps à considérer l'animal comme un autrui pour l'homme. La critique, notamment le récent mouvement écopoétique, s'intéresse depuis quelques années à la représentation des animaux dans les textes, proposant des lectures postcoloniales des récits de safari par exemple. Figures extrêmes de l'altérité, les animaux me semblent une piste intéressante pour étudier, dans cette dernière partie de la thèse, l'interaction du voyageur avec autrui, la représentation de cette relation et ses enjeux pour le voyage et son écriture. « Obscur pôle du récit de voyage moderne, l'animal viendrait occuper un lieu de résistance et de réflexivité où le genre repense son organisation du savoir, et l'humain sa fragile ontologie, » écrit Ravindranathan¹¹⁰⁵, soulignant le travail des critiques, depuis Saïd, pour « dénaturiser » les animaux, pour leur restituer une subjectivité, et certains face-à-face, chez Michaux ou Lévi-Strauss, du voyageur avec un chimpanzé ou un chat, qui ne sont pas sans rappeler celui que décrit Derrida au début de *L'animal que donc je suis*.¹¹⁰⁶ En même temps, il faut prendre garde à ce que cette subjectivité restituée aux animaux ne viennent pas prendre la place d'une subjectivité toujours niée à d'autres êtres humains.

Dans le corpus que j'étudie ici, les animaux sont présents de manière plus ou moins discrète : *Lord Jim*, par exemple, leur fait peu de place, là où Le Clézio semble leur accorder plus d'importance qu'aux êtres humains. Les animaux sont-ils des habitants aux côtés des humains, voire des voyageurs ? Que leur renvoient-ils ? Le voyageur peut-il pénétrer dans leur monde ?

2.3.2 Ethique et animaux

La question des animaux est importante dans l'œuvre de Coetzee ; elle atteint son paroxysme dans *The Lives of Animals* (1999) republié au sein du roman *Elizabeth Costello* (2003). La question qui reste en suspens à la fin de ce texte est terrible :

'It's that I no longer know where I am. I seem to move around perfectly easily among people, to have perfectly normal relations with them. Is it possible, I ask myself, that all of them are participants in a crime of stupefying proportions ? Am I fantasizing it all ? I must be mad ! Yet every day I see the evidences. The very people I suspect produce the evidence, exhibit it, offer it to me. Corpses. Fragments of corpses that they have bought for money.

¹¹⁰⁵ RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 196.

¹¹⁰⁶ J'y reviens dans la sous-partie suivante. Voir DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 18.

'It is as if I were to visit friends, and to make some polite remark about the lamp in their living room, and they were to say, "Yes, it's nice, isn't it? Polish-Jewish skin it's made of, we find that's best, the skins of young Polish-Jewish virgins." And then I go to the bathroom and the soap wrapper says, "Treblinka — 100% human stearate." Am I dreaming, I say to myself? What kind of house is this ?

'Yet I'm not dreaming. I look into your eyes, into Norma's, into the children's, and I see only kindness, human kindness. Calm down, I tell myself, you are making a mountain out of a molehill. This is life. Everyone else comes to terms with it, why can't you ? Why can't you ?'¹¹⁰⁷

L'animal est-il cet autre de l'homme, dont l'existence ne relève ni de la morale, ni du mal, ni de l'éthique, ou est-il un autrui rendu invisible en tant que tel par l'ordre du discours ? Et si c'est le cas, l'humanité presque tout entière est-elle coupable d'un crime de masse terrible ? La question est posée directement dans *Elizabeth Costello*, mais elle parcourt l'œuvre de Coetzee sous la forme de cette terreur qui accompagne le soupçon que l'Autre tient du Même. « *Coetzee's animals [are] the principle figures of the other — the other whose full recognition is the source and foundation of ethical awareness* », écrit le critique Don Randall.¹¹⁰⁸ Anna Jones Abramson, dans son article « *Authors and Others : The Ethics of Inhabiting in J.M. Coetzee's Elizabeth Costello* », étudie la poétique (et l'éthique) de l'habiter que déploie *Elizabeth Costello*, arguant qu'il s'agit par la reconnaissance de l'autre (l'animal

¹¹⁰⁷ « C'est qu'en fait je ne sais plus où j'en suis. J'ai l'air d'être tout à fait à l'aise parmi les gens, j'ai l'air d'avoir avec eux des relations tout à fait normales. Est-il possible, me suis demandé, qu'ils soient tous complices d'un crime de proportions ahurissantes ? Tout cela, est-ce que je l'imagine ? Je dois être folle ! Pourtant tous les jours j'en vois les preuves. Et ceux-là même que je soupçonne m'avancent ces preuves, me les exhibent, me les offrent. Des cadavres. Des morceaux de cadavres qu'ils ont payés de leurs deniers.

« C'est comme si je venais en visite chez des amis et que je leur faisais un compliment sur le lampadaire dans leur living, et qu'ils me disent, « Oui, joli, n'est-ce pas ? C'est fait avec de la peau de juive polonaise, nous trouvons que c'est ce qui se fait de mieux, les peaux de jeunes vierges juives polonaises ». Et quand je vais dans la salle de bains, le papier d'emballage du savon indiquerait « Treblinka — stéarate 100% humain ». Est-ce que je rêve, je me demande ? Chez qui suis-je tombée ?

« Pourtant je ne suis pas en train de rêver. Je regarde dans tes yeux, dans ceux de Norma, ceux des enfants, et je ne vois que de la gentillesse, de la gentillesse humaine. Calme-toi, me dis-je, tu te fais une montagne d'un rien. C'est la vie. Tous les autres parviennent à s'en accommoder, pourquoi pas toi ? *Pourquoi pas toi ?* » COETZEE J. M., *Elizabeth Costello*, New York, Penguin Books, 2017, p. 116 ; COETZEE J. M., *Elizabeth Costello: huit leçons*, Paris, Seuil, 2004, p. 156- 157 pour la traduction française.

¹¹⁰⁸ « Les animaux de Coetzee [sont] les principales figures de l'autre — de l'autre dont l'entière reconnaissance est la source et le fondement de la conscience éthique » (c'est moi qui traduis), RANDALL Don, « The Community of Sentient Beings: J.M. Coetzee's Ecology in Disgrace and Elizabeth Costello », *English Studies in Canada*, n° 33, 2007, p. 209- 226.

mais aussi le personnage de roman) de tenter d'habiter l'espace de l'autre ou d'habiter le corps de l'autre.¹¹⁰⁹

L'île Plate et l'île Rodrigues de Le Clézio sont représentées comme investies par la présence des animaux et habitées par eux. Léon note la présence du thazard dans le lagon, des oiseaux, des chiens, dès son arrivée sur l'île, et les reconnaît progressivement comme des habitants, jusqu'à affirmer que c'est à eux que l'île appartient. « J'ai reconnu le tazor¹¹¹⁰, le maître du lagon. Il me semble qu'il y a maintenant une éternité qu'il m'a laissé passer dans son domaine. Aujourd'hui, pour lui aussi, je redeviens un étranger » (LQ : 450), songe Léon en franchissant la passe de Gabriel pour la dernière fois. C'est bien le poisson qui a accueilli l'être humain dans son monde — pour un temps. La dernière nuit que Surya et Léon passent « dans [leur] domaine », sur l'îlot Gabriel, ils se sentent également poussés dehors par les pailles-en-queue qui les accueillait jusque-là : « Ils ne veulent pas de nous, ils nous disent de partir, de retourner chez nous ! », dit Surya à Léon (LQ : 426). Et Léon d'en conclure : « C'est un monde minéral, aigu, endurci, et nous sommes si faibles. Seuls les oiseaux ont le droit d'y vivre » (LQ : 426). Avec le mot de « droit », c'est la question des habitants légitimes de l'île qui fait irruption et, à travers elle, celle de la colonisation. Les oiseaux sont présentés comme les habitants *de droit* de l'île : comme dans *Voyage à Rodrigues*, ils y vivent depuis toujours et partagent l'histoire du lieu *via* un langage qui dépasse celui des hommes. Les voyageurs ne font que passer, les animaux restent : à Palissades, « les chiens redevenus sauvages rôdent et chassent les cabris dans le chaos de rochers. Bientôt ce sera leur monde » (LQ : 470). S'il a été admis dans le monde de Surya, puis, pour un temps, dans celui des animaux, la posture éthique de Léon envers ceux-ci l'amène à reconnaître l'île comme leur habitat — et comme la frontière de son voyage. Les chiens et le thazard sont des « maîtres » des lieux, les oiseaux y possèdent des « droits » : Léon ne se placera pas en colonisateur qui violerait le royaume des autres. Reconnaître l'autre comme habitant des lieux, c'est aussi se reconnaître comme étranger et admettre l'existence d'une frontière que le voyage ne peut pas toujours franchir.

Chez Coetzee, ce qui domine plutôt que la présence des animaux c'est la métaphore animale pour décrire les comportements humains de survie, distillant l'idée que seuls les animaux savent comment habiter les lieux, et que pour vivre, il faut se comporter comme un animal. K

¹¹⁰⁹ ABRAMSON Anna Jones, « Authors and Others: The Ethics of Inhabiting in J.M. Coetzee's Elizabeth Costello », *Otherness: Essays and Studies*, vol. 4, n° 2, avril 2014, p. 30.

¹¹¹⁰ Thazard.

doit alors reconnaître « l'animal que donc il est » : c'est ce que Derrida appelle un *cogito*, calquant ce moment des *Méditations Métaphysiques* où Descartes découvre la nécessité de sa propre existence (du « je » et de l'être) au moment où il se découvre prononçant le fameux « je suis, j'existe » ; chez Derrida, cette prise de conscience de ce qu'il est et de la modalité de cet être que « je » est arrive alors qu'il se découvre nu, et honteux d'être nu, devant le regard de son chat. La honte est intersubjective¹¹¹¹, et si l'homme a honte en face d'un chat, c'est donc qu'il se voit dans son regard, qu'il projette sa conscience dans la conscience de l'autre qu'est le chat : c'est donc bien que le chat est un semblable, un autrui — ou plutôt que l'homme est un semblable du chat. Ainsi, l'homme qui dit « je » découvre « l'animal que donc je suis ».¹¹¹² Cette reconnaissance de soi en tant qu'autre — un animal — constitue à la fois la déterritorialisation ultime et la seule possibilité d'habiter la terre hors du politique. Mais K échoue : à se nourrir de fourmis, de lézards, à se cacher le jour comme une créature nocturne, il dépérit ; à refuser de « retourner parmi les hommes », on devine qu'il meurt.

Le monde des animaux se tient à l'horizon du voyage, à cette distance à la fois infime et irrémédiable que Lévinas appelle l'Infini ; « je vois l'autre, mais je ne suis pas l'autre », écrit le philosophe,¹¹¹³ sans pour autant que pour lui l'autre puisse être un animal non humain. Comme le déplore Bob Plant, Lévinas choisit de ne pas considérer l'homme comme un animal parmi les autres, excluant ainsi de sa réflexion sur l'altérité les animaux non humains :

*On the question of the non-human face, Levinas is notably evasive. Thus, while he concedes that it is 'via the face that one understands, for example, a dog', Levinas nevertheless insists that this 'access' is an imaginative 'transference' from the human to the animal. (...) On Levinas' account then, the dog 'has a face' in a restricted sense, but not in the full ethical sense he bestows upon that term.*¹¹¹⁴

Pourtant, les oiseaux de Plate et de Rodrigues, les chiens d'Aden, de Palissades et de Mahébourg, et même la taupe à laquelle K se compare incarnent exactement cet autre qui se

¹¹¹¹ Je pense aux réflexions de SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit.

¹¹¹² DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, op. cit., p. 18- 27.

¹¹¹³ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, op. cit., p. 42.

¹¹¹⁴ « Sur la question du visage non humain, Lévinas est remarquablement évasif. S'il concède que c'est « via le visage qu'on comprend un chien, par exemple », Lévinas insiste cependant sur le fait que cet « accès » n'est qu'un « transfert » imaginaire de l'humain à l'animal. [...] Pour Lévinas, le chien « a un visage » au sens restrictif du terme, mais pas au sens éthique que le philosophe accorde à ce mot. » (c'est moi qui traduis) PLANT Bob, « Welcoming dogs: Levinas and 'the animal' question », *Philosophy & Social Criticism*, vol. 37, n° 1, janvier 2011, p. 49- 71.

trouve en face des voyageurs, infiniment semblable et infiniment étranger ; il est dommage que Lévinas, pris dans la tradition philosophique judéo-chrétienne, ne l'ait pas vu.

2.3.3 Inquiétants animaux

Lorsque Pratt explique que la « zone de contact » est souvent synonyme de « frontière coloniale », notamment de frontière discursive, elle invite à penser dans la littérature de voyage les formes de coprésence du même et de l'autre, la négociation des représentations et les structures de pouvoir asymétriques qui organisent cette coprésence. Pour cette raison, il me semble intéressant de penser la présence des animaux dans les œuvres du corpus, la façon dont ils sont perçus et représentés, leur fonction discursive ou au contraire la limite discursive qui est à lire dans leur être-au-monde.

Faisant référence à la nouvelle de George Orwell « *Shooting an Elephant* » (*Collected Essays*, London: Secker & Warburg, 1986) dans laquelle l'auteur avoue qu'il lui semble toujours pire de tuer un grand animal (comme un éléphant), Bob Plant continue son commentaire de Lévinas en abordant la question, souvent évitée en philosophie par l'usage du terme générique « l'animal »¹¹¹⁵, de la différence entre les animaux. Il est plus facile d'éprouver de la compassion pour un chien que pour un serpent, pour un éléphant que pour un cafard. Les animaux qui peuplent l'œuvre de Le Clézio ne font pas exception à cette règle : les chiens bien sûr, mais aussi les oiseaux qui sont les compagnons des marins et des insulaires par excellence. La représentation leclézienne des oiseaux comme gardiens d'un savoir sur les lieux dans l'océan Indien correspond d'ailleurs à la symbolique de l'oiseau dans les littératures du Pacifique.¹¹¹⁶ Les papillons de Stein dans *Lord Jim*, au contraire, ne sont investis d'aucun noble rôle de compagnon ou de prophète¹¹¹⁷ comme les chiens ou les oiseaux et ne donnent pas lieu à un face-à-face. C'est pourtant dans ce face-à-face avec les animaux rendus habituellement invisibles, ceux qui passent inaperçus ou qui sont perçus comme répugnants, qu'advient le dépaysement le plus radical. Car la relation éthique avec les animaux et à envisager comme située, ainsi que le rappelle Owain Jones¹¹¹⁸, et c'est justement cela que permet le prisme du voyage : le face-à-face avec *un animal, dans un lieu*, et ce qui

¹¹¹⁵ DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, op. cit., p. 43 et 53- 54.

¹¹¹⁶ RICHTER-GRAVIER Raphaël, « *Manu* » dans *les récits polynésiens: étude comparée de l'oiseau dans les traditions des Maoris de Nouvelle-Zélande et dans les autres traditions polynésiennes*, Université de Polynésie Française, Université d'Otago - Nouvelle-Zélande, 2019.

¹¹¹⁷ THE JOSEPH CONRAD SOCIETY OF AMERICA et JANECEK Jenifer, « Conrad's Animals », 2017.

¹¹¹⁸ JONES Owain, « (Un)ethical geographies of Human-non-human Relations: Encounters, Collectives and Spaces », dans Chris PHILO et Chris WILBERT (dir.), *Animal Spaces, Beastly Places: New Geographies of Human-Animal Relations*, Londres, Routledge, 2000, p. 266- 273.

advient dans ce face-à-face sur les plans géographique et éthique.¹¹¹⁹ C'est ainsi que dans *Le Poisson-Scorpion* de Nicolas Bouvier (1981), le voyageur découvre un Sri Lanka investi par les insectes ; il renonce à exterminer les cafards et araignées grouillant dans sa chambre d'hôtel et les inclut peu à peu à son récit, leur attribuant des histoires et des sentiments, faisant d'eux ses improbables compagnons de voyage et les reconnaissant comme habitants des lieux. Le récit propose ainsi le début d'une « géographie animale » à côté de la géographie humaine, voire d'une écologie animale.¹¹²⁰ La présence des animaux face au voyageur permet de poser la question éco-poétique de la représentation des lieux comme habités, et habités par qui : le voyageur n'arpente plus un monde écrit comme nu et offert à son parcours.

Cependant, on ne peut s'empêcher de remarquer que l'omniprésence des oiseaux de Rodrigues ou des chiens d'Aden fait contrepoint à l'absence d'êtres humains. Si les animaux sont des « voyagés », les récits de Le Clézio leur accordent pourtant une subjectivité relative qui est refusée aux habitants de Rodrigues ou d'Aden, rendus complètement invisibles par le discours du voyage. Leur présence serait-elle encore plus dérangeante que celle des animaux ? Guillaume Blanc a remarqué un fait similaire dans l'imaginaire européen de l'Afrique, qu'il rattache au colonialisme vert : l'Afrique y est peuplée d'animaux mais vide d'Africains. Les Africains dérangent le fantasme européen d'une Afrique naturelle, d'un « idéal africain de type faune-flore-panorama »¹¹²¹ ; les « Big Five », eux, font partie du tableau. La représentation des animaux est donc loin d'être toujours subversive : ils ont longtemps fait partie du « tableau exotique » et occupent parfois une fonction discursive en faisant signe vers un monde peuplé — mais peuplé d'altérité attendues.

Au contraire des nobles oiseaux de mer de Le Clézio, ce sont donc particulièrement les animaux qui dérangent qui m'intéressent ici : ceux qui peuvent constituer une limite discursive du voyage. Que le voyageur les chasse comme ce que fait d'abord K avec les chèvres du veld (proposant une nouvelle fois une réécriture parodique du récit d'exploration tel que *The Narrative of Jacobus Coetzee* et du *plaastroman* sud-africain) ou souhaite d'abord les écraser de son talon (Bouvier), qu'il les collectionne comme Stein ou les empoisonne comme Rimbaud et la tante Anna, ces animaux-là provoquent chez le voyageur un malaise,

¹¹¹⁹ Owain Jones remarque que certains espaces délimitent des rencontres non-éthiques entre l'homme et les animaux, comme les abattoirs par exemple. Le roman *Disgrace* de Coetzee pose la question lorsque David Lurie, après s'être attaché à un des chiens du refuge pour animaux où travaille sa fille, doit finalement le conduire à l'abattoir, car les animaux sont trop nombreux. Voir *Ibid.*

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ BLANC Guillaume, *L'Invention du colonialisme vert*, op. cit., p. 207.

une gêne — et c'est ce qui fait toute leur importance. Leur présence dérange le voyageur dans ses plans et dérange l'autorité narrative du récit en soulignant ses points aveugles. Mais ce que les animaux dérangent, finalement, c'est l'épistémologie même sur laquelle reposent le voyage et son écriture. L'être-au-monde des animaux, « à la fois amnésiques (sans mémoire de l'homme qui voyage, ils lui renvoient un miroir dés-identificateur) et hyper-mnésiques (ils se souviennent d'une histoire plus ancienne, d'une écologie préexistant aux conquêtes et aux voyages) »¹¹²², constitue une frontière du discours du voyage : dans le regard des animaux, les personnages ne peuvent se reconnaître en tant que voyageurs. Mais le but du « véritable voyage », tel qu'on peut l'imaginer à partir de la citation de Proust, n'est-il pas de déranger ? Tout dépaysement ne commence-t-il pas par une gêne ou un malaise, venant avec la prise de conscience qu'en se déplaçant, le voyageur abdique une certaine maîtrise du territoire ? Peut-être que ce qui est à lire dans le regard des animaux, pour les voyageurs, c'est la vanité du voyage qui ne donne accès ni à l'ailleurs, ni à l'autre, ni même à sa propre identité.

Si l'on considère les animaux comme « vrais habitants des lieux », leur être-au-monde fait advenir les lieux parcourus, le veld, Plate, Rodrigues, Aden comme des habitats que les voyageurs ne peuvent partager. Le monde des animaux devient alors à la fois l'horizon ultime du voyage et sa frontière. Le voyageur, reconnaissant l'animal comme habitant des lieux, lui reconnaît une focalisation, un être-au-monde différents mais à côté des siens ; il atteste que l'animal détient une vérité sur le lieu, mais est forcé d'admettre que cette vérité lui est inaccessible. L'Ailleurs devient cet horizon à lire dans l'être-au-monde des animaux, et le dépaysement tient dans le face-à-face avec eux : à la fois proximité et distance infinie. L'autre qu'est l'animal provoque une expérience du dépaysement qui met le voyageur face à une frontière qu'il ne peut franchir, délimitant un pays dans lequel il n'est pas invité et où il restera un étranger.

Conclusion du chapitre VII

On a commencé ce chapitre en se demandant ce qui se passerait si on cherchait à déconstruire la distinction hiérarchique entre voyageurs et voyagés dans les textes. Pour cela, j'ai tenté de lire l'envers de cette structure : de me demander qui voyage, qui est « voyagé » par qui, que font ceux qui ne voyagent pas, qu'est-ce qui n'est pas vu ou pas raconté depuis la perspective du voyageur. L'écriture du voyage de Jim, de K ou de Léon est ainsi apparue comme

¹¹²² RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 210.

polyphonique ; tissée, en creux, d'une multitude d'autres voyages ; étoffée de rencontres avec des personnages qui sont aussi des voyageurs. C'est notamment la fiction dans les romans et la métfiction dans le récit de voyage qui permettent à ce que James Clifford appelle des *histoires de voyage* (par opposition aux *récits de voyage*) de rentrer dans les textes et de s'écrire à l'envers du discours du voyage. Là où les « récits de voyage » — leur apparition, leur déploiement, leur réception — sont structurés par un appareil discursif dont j'ai déjà beaucoup parlé, les « histoires de voyages » constituent justement la face cachée, le résidu de ces récits, ce à partir de quoi ils se construisent mais qu'ils ne peuvent pas dire.

C'est donc une dimension politique de l'écriture du voyage qui émerge à la fin de ce travail. Au sein de cette politique du voyage, entendue au sens de Rancière comme un partage du sensible, l'autre — son regard, son point de vue, son être-au-monde, sa pratique du lieu — pénètre donc dans les textes sous la forme d'une fiction ; en imaginant ce qui gît dans le regard et dans la mémoire d'autrui, le voyageur prend conscience de la contingence de son propre discours, de son récit et de son rapport aux lieux. L'être-au-monde des autres, voyageurs, habitants, peut-être convoqué dans le récit sous la forme du « tu » qui le réinstaure comme personne. À partir de cette relation entre « je » et « tu », on peut penser une éthique du voyage considérant l'accueil du « tu » et non plus seulement le voyage du « je ». Autrui constitue alors paradoxalement l'horizon d'un « véritable voyage » proustien qui voudrait « voir le monde à travers les yeux d'un autre » et sa limite : devenir l'autre est impossible et dans les yeux de l'autre n'est parfois lisible que l'infinie distance qui nous sépare de lui. J'ai conclu ce chapitre sur la présence des animaux dans les œuvres et la zone de contact que cette présence dessine. Parfois, la figure de l'animal, comme celle de l'oiseau chez Le Clézio, est une ligne de fuite hors de la perspective du voyageur qui ne fait aussi que rappeler à quel point son discours est monologique, et que les autres instances discursives que pourraient être les habitants (humains) de l'île en sont évacués. Plus souvent, la présence des animaux inquiète, dérange, comme les chiens dans *La Quarantaine* : être non-discursif, si l'animal est un miroir il reflète l'envers du discours. Dans le regard de l'autre qu'est l'animal, le voyageur ne peut valider ni son identité, ni son voyage, et le récit même y trouve son point aveugle — sous peine de faire des animaux des « animots »¹¹²³ — ; ce qui s'écrit c'est alors une lisière de l'écriture.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 244.

Conclusion de la partie 3 « L'Envers du voyageur »

Dans cette troisième et dernière partie, j'ai cherché à déconstruire la colonialité de la figure du voyageur : pour ce faire, j'ai questionné son point de vue, son corps, le discours et le récit qui le construisent comme voyageur, et enfin les autres en face, à côté, autour de lui, parmi lesquels il est élu « voyageur ». Il s'agissait donc de situer le « je » du voyageur et de le situer en face d'un « tu » : pour cela, j'ai parlé de lecture éthique du voyage.

Cette proposition m'a amenée à porter attention, d'une part, à qui sont les voyageurs, qui dit « je » dans le texte et qui raconte le voyage, autrement dit à réincarner dans le corps du voyageur cette instance de narration invisible qui ne dit pas son nom d'Empire ; d'autre part, à qui sont les « voyagés », en quoi ils habitent les lieux traversés, et quels voyages ils accomplissent, eux aussi, en silence. Cette réincarnation du voyageur comme un « je » et de l'autre / voyagé comme un « tu » produit ce qu'Anna Lowenhaupt Tsing appelle une « friction » et qui constitue le point de départ à la fois d'une relation et d'un dépaysement, dans la mesure où la relation permet au regard de l'autre d'entrer dans le texte. On peut alors déchiffrer l'envers du « *Monarch-of-all-I-survey narrative* » : d'une part, la contingence de l'instance narrative et/ou du regard sur l'ailleurs, ramenés à la subjectivité du voyageur, est rendue visible. D'autre part, le monologue d'un voyageur sur son voyage se trouve pris dans un rhizome d'autres voyages : la contre-focalisation qu'appelle une lecture éthique des textes fait apparaître d'autres voyageurs et leurs voyages mineurs. En définitive, c'est la catégorie même de « voyage » qu'il faut interroger, si, comme le dit Clifford, elle ne concerne que les voyages d'Européens bourgeois mais n'est pas capable de rendre compte des « *traveling cultures* », des migrations, des exils, des errances, si elle ne peut concerner ceux qui sont subalternisés et leurs voyages mineurs.

Faire une lecture éthique du voyage amène ainsi à deux propositions écopoétiques : la possibilité d'habiter le lieu atteint au bout du voyage passe par une relation avec l'autre reconnu comme un « tu » habitant ce lieu ; cette possibilité peut être refusée. Ma lecture écopoétique des textes passe par un déchiffrement des frontières éthiques du voyage, qui amène à lire les lieux représentés comme déjà habités, et le voyage comme une relation. Cette lecture éthique des récits rappelle que voyageur est un être humain dans un corps, et qu'en dépit du rêve de se défaire de soi, de changer de peau, de devenir autre ou de « *go native* » (« devenir local ») par le voyage, on ne peut échapper à soi-même. Ce constat va à l'envers de

l'utopie universaliste qui est celle de la mondialisation ; il est plus pessimiste mais nécessaire, et rend le texte de *Lord Jim*, à cet égard, bien plus actuel aujourd'hui que ceux de Le Clézio. Certaines frontières ne peuvent être franchies, certaines altérités ne peuvent être comprises, et le voyage, comme son écriture, ont des limites.

Conclusion Générale

« Lorsque les autres écrivent, cela ne donne pas des « récits de voyage ». »

T. Todorov, 1982.

Dans la postface de *Travel Writing, Form and Empire*, Bill Ashcroft conclut ainsi sur les défis auxquels fait face l'écriture du voyage :

*So deeply has travel writing been implicated in the power/knowledge equation throughout history that the most pressing questions presented to it are: how can this peculiar form of intimacy avoid the domination of knowing? How can travel writing avoid colonizing the space of its journey? How can it avoid the invidious power relationship existing in the binary of surveyor/surveyed, recorder/recorded, representer/represented? This is the utopia sought by much contemporary travel writing: a familiar world made strange.*¹¹²⁴

À l'issue de ce travail, je crois que la question doit être déplacée : éviter la domination du savoir, éviter la colonisation de l'espace représenté, éviter la relation de pouvoir qui s'instaure entre le voyageur/observateur/narrateur et les autres, relèvent bien de l'utopie. Poursuivre un tel but amène au silence, à « l'indicible » et à la question lancée par Debbie Lisle¹¹²⁵, pourquoi raconter encore des voyages aujourd'hui ? Le monde globalisé a-t-il besoin d'entendre ces récits ?

Ce travail ne cherchait pas tant comment éviter les écueils de l'écriture du voyage qu'à montrer leur construction discursive et l'envers de ce que j'ai appelé ce discours du voyage. Dans une optique très foucauldienne, j'ai voulu mettre en lumière la structure discursive de l'écriture du voyage et le partage sur lequel repose cette structure. La notion foucauldienne de partage m'a permis de montrer que le discours du voyage ne s'érige que sur le silence qui est fait sur ce qu'il ne peut pas dire ; que ce discours, tout en mettant en place les structures de la réalité qu'il veut dire — celle de l'Empire et de l'Ailleurs, de l'hégémonie du voyageur et de son regard — construit également un impensé qui est aussi son impensable, son envers. Ce partage produit en même temps un endroit et un envers du discours, un visible et un invisible.

Le discours du voyage que j'ai analysé dans mon corpus est notamment caractérisé par l'impérialisme, la posture hégémonique du voyageur et une forte intertextualité. J'ai montré

¹¹²⁴ « L'écriture du voyage a été si profondément impliquée dans l'équation pouvoir/savoir à travers l'histoire que les questions les plus urgentes qui lui sont posées sont : comment cette forme particulière d'intimité peut-elle éviter la domination du savoir ? comment l'écriture du voyage peut-elle éviter de coloniser l'espace de son parcours ? comment peut-elle éviter cette relation de pouvoir injustifiée qui existe dans la binarité entre surveillant et surveillé, enregistrant et enregistré, représentant et représenté ? C'est là l'utopie vers laquelle tendent la plupart des écrits de voyage contemporains : un monde familier rendu étrange. » (c'est moi qui traduis) ASHCROFT Bill, « Afterword », *op. cit.*, p. 235.

¹¹²⁵ LISLE Debbie, *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2006, p. 2.

que ces trois aspects agissent à la fois comme paradigme et comme programme pour l'écriture du voyage. C'est à cet appareil discursif que s'adressent les questions posées par Bill Ashcroft : le défi serait, pour les écrivains et les chercheurs, de trouver comment éviter les écueils de ce discours. Comment dire le voyage depuis une posture qui ne soit ni surplombante ni extérieure ; comment dépasser la binarité voyageur/voyagé que crée ce regard de surveillance ; comment produire du savoir sur l'autre et l'ailleurs sans produire une forme de domination ou de colonisation ; comment écrire l'*estrangement*, le dépaysement ; autrement dit, comment échapper aux structures du discours du voyage.

Je me suis longtemps confrontée à ces questions ; ce sont d'ailleurs elles qui sont à l'origine de ma recherche. À l'issue de ce travail, le problème s'est cependant déplacé : à mes yeux, il ne s'agit plus de chercher comment la littérature peut échapper à l'ordre du discours mais de chercher ce qui lui échappe déjà, dans les textes — ce qui déborde le discours et qu'il ne peut contenir. Il s'agit de déchiffrer ce qui se dit à l'envers du discours et en même temps que lui. Il y a dans *Lord Jim*, dans *Life and Times of Michael K*, dans *La Quarantaine* et *Voyage à Rodrigues* des impensables du discours viatique qui sont aussi indispensables à ce discours, puisque sa structure même résulte de leur exclusion. Ce qui ne relève pas du discours du voyage n'est donc pas à inventer, mais se trouve déjà présent à l'envers de ce discours. Cet envers est à lire dans les textes, sous forme de hantises, de polyphonie, de mode mineur.

L'impensable du discours du voyage, quel est-il ? Ce travail espère l'avoir mis en lumière comme ce qui, dans les lieux et les hommes, ne peut être ni reconnu comme spectacle exotique ni désamorcé comme pur reflet ou produit de la culture du voyageur, pour paraphraser Barthes.¹¹²⁶ Le regard, la voix, l'histoire de l'autre — l'autre comme autre voyageur en face de soi — et le lieu comme autre, irréductible, impossible à conquérir, inhabitable *parce que déjà habité* — voilà l'intolérable du discours du voyage ; et pourtant, en cherchant à conjurer cet intolérable, le discours viatique en fait son fondement, son socle invisible, son envers.¹¹²⁷ L'autre du discours est ainsi produit par lui, et l'autre du voyage est déjà à lire, en creux, dans les textes.

On pourrait me reprocher d'avoir travaillé majoritairement sur des romans, sur des fictions de voyage, et arguer que mon propos sur le discours du voyage s'en trouve affaibli. Évidemment,

¹¹²⁶ BARTHES Roland, *Mythologies*, op. cit., p. 165.

¹¹²⁷ Je reprends donc le raisonnement de Foucault sur le discours sur la folie qui s'érige sur le silence des « fous » : le non-discours du « fou » (l'espace de son absence) est donc posé comme une nécessité structurelle au discours sur la folie. Voir FOUCAULT Michel, *Préface à l'Histoire de la folie*, op. cit.

certaines de mes remarques ne valent que pour le genre romanesque, et ne peuvent être généralisées à l'écriture non-fictionnelle — c'est là l'écueil de tout travail comparatiste. Mais ce corpus ancre ma réflexion dans un contexte fin-de-siècle et postcolonial — qui se prolonge — où écrire le voyage, c'est de plus en plus se débattre avec le discours. Il était pour moi essentiel de montrer, dans la mesure où le recours à la fiction peut être un ressort des écrivains pour dire le voyage autrement, que le discours viatique est également présent dans la fiction, et tient non pas au genre du récit de voyage ou *travelogue* mais à l'écriture même du voyage. C'est d'ailleurs grâce à la composante fictionnelle et à la polyphonie romanesque que j'ai pu interroger la posture du narrateur et celle du voyageur, me demandant qui raconte, qui voyage, qui raconte l'histoire de qui, et d'où ce narrateur tient son autorité ; ces questions interviennent toutes à un niveau esthétique dans *Life and Times of Michael K*, *Lord Jim* et *La Quarantaine*, ouvrant une réflexion métatextuelle qui n'est possible dans *Voyage à Rodrigues* qu'en suivant la piste de la métafiction du voyage ouverte par Jean-Marc Moura.

La question qui m'a guidée, tout au long de cette recherche, prolongeait donc l'hypothèse d'un discours du voyage et d'un envers de ce discours. Il ne s'agissait pas de diviser les propos des textes de manière binaire entre ce qui aurait relevé du discours et ce qui aurait relevé de son envers. J'ai essayé de montrer dans quelle mesure chacune des œuvres que j'étudiais, d'une part participe à la construction de ce discours du voyage, dans la mesure où ce discours se trouve toujours déjà avant et après l'écriture ; et d'autre part déconstruit ce discours, le détourne, le renégocie, met en lumière ces points aveugles. J'ai toujours envisagé le discours comme un objet dynamique en perpétuelle évolution — c'est d'ailleurs ce qui me permet de déceler une continuité entre un roman de 1900 et un roman de 1995 — que les objets culturels construisent, déconstruisent et reconstruisent en permanence. Il n'y a pas d'opposition manichéenne entre le discours et son envers ; il y a plutôt friction entre deux exigences contradictoires de l'écriture du voyage : d'un côté, dire quelque chose de l'autre et de l'ailleurs, du point de vue de celui qui se déplace vers eux ; d'un autre côté, admettre que le voyageur est l'origine du discours et que son discours ne peut échapper à cette origine.

Ma première partie s'interrogeait sur la manière dont l'écriture du voyage dit et invente les espaces et les lieux, en particulier dans l'océan Indien, et sur la composante impérialiste du discours du voyage. Je suis partie de cet impérialisme premier et auquel nul ne peut échapper : il n'y a d'ailleurs que par rapport à un ici de référence, et cet ici a dès lors fonction de centre et oriente la perception de tous les autres lieux. C'est en cela qu'on peut parler d'une

structuration impérialiste entre l'ici et l'ailleurs (peu important leurs localisations géographiques), même si cette structure se voit renforcée par l'histoire des empires coloniaux. On se frottait d'emblée à un problème évident : si l'impérialisme est à l'œuvre dès la structure des représentations, si l'esthétique¹¹²⁸ de la représentation de l'ailleurs et de l'ici est impérialiste, permet de dire d'elle autre chose que l'éternelle fondation et refondation de cet Empire ? Les lieux ne peuvent-ils être fabriqués, dans l'écriture du voyage, qu'à l'aune de l'Empire ? L'hypothèse qui m'a guidée était que, si l'ailleurs est une limite de l'Empire, l'écriture de l'ailleurs se fait aux limites du discours impérialiste.

Le premier chapitre montre que la fabrique occidentale de l'océan Indien se fait dans une intermédialité entre cartes et littérature de voyage. Dans cette intermédialité, l'océan Indien est à la fois un espace représenté et un espace représentationnel, c'est-à-dire à la fois *produit* (construit, et produit dans un sens marxiste) et *matrice de production* de sens et de représentations. Le prisme du voyage joue un rôle capital dans cette matrice, de par la compétence géographique de la littérature de voyage et l'histoire de l'écriture de l'océan Indien. Lorsque les voyageurs nomment les lieux qu'ils découvrent et écrivent ces noms dans leurs récits ou sur les cartes, c'est le voyage qu'ils inscrivent, c'est leur perspective de voyageurs qui n'est pas voué à habiter les lieux. Il est donc extrêmement problématique que le prisme du voyage devienne le seul paradigme disponible pour penser l'océan Indien et le représenter aux yeux de l'Occident, car l'océan Indien ne peut y advenir que comme un passage, une escale dont l'habitant est évacué. Les romans se confrontent à ce problème de plusieurs manières : *La Quarantaine*, par exemple, dénonce la carte comme une archive du pouvoir colonial et invite à la lire en contrepoint et à se demander ce/ceux qu'elle ne représente pas. Mon essai de cartographie littéraire s'est confronté lui aussi à cet écueil, ne pouvant intégrer tous les points de vue ni cartographier tous les voyages mentionnés dans *Lord Jim* par exemple. Tout en étant forcée d'admettre que la position du cartographe, nécessairement surplombante et englobante, reproduit à bien des égards l'œil de l'Empire, l'acte cartographique m'a permis de prendre conscience des silences de la carte et de commencer à déceler, dans les textes, des voyages mineurs. La cartographie littéraire a le mérite de mettre en avant le « découpage du visible » qu'est l'écriture du voyage, de suggérer sa dimension politique : mes cartes montrent de manière claire qui pratique quel espace par ses voyages et permettent d'avancer, par exemple, que la pratique du voyage en mer dans

¹¹²⁸ Notamment si on parle d'esthétique dans le sens kantien des formes *a priori* de la perception. Voir « Esthétique transcendentale » dans KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), Paris, Gallimard, 1980.

l'océan Indien est fortement racialisée. Le dernier apport de ces cartes annonçait la deuxième partie de la thèse en mettant en lumière la dimension palimpsestique du voyage dans l'océan Indien, insistant sur la nécessité d'historiciser les voyages et leur écriture.

Cartographier ou raconter l'océan Indien depuis le point de vue du voyageur, c'est fabriquer l'océan Indien voyagé : un lieu où l'on n'habite pas. Dans cet océan Indien voyagé, le voyageur se rend d'escale en escale, et l'escale est bien un lieu voyagé, un lieu pour le voyageur et pratiqué par lui. Les lieux de et dans l'espace indianocéanique sont ainsi structurés, dans les textes du corpus, par l'inscription du point de vue et du discours des voyageurs (et derrière eux, de l'Empire). Mais ce discours unifocal a dès lors des points aveugles qui sont les points de vue des voyagés, des habitants, des autres. À l'envers de la carte comme écriture de l'espace de l'Empire se trouve un espace multiple, sans cesse reconfiguré par les trajectoires et les histoires de milliers d'autres voyages. À l'envers de l'escale comme lieu voyagé se trouve la ville comme lieu habité. Le discours du voyage fabrique des lieux et leurs limites : j'ai pu étudier des poétiques de la limite, de la liminalité, dans les représentations des ruines ou du carnavalesque qui transforment les escales en lieux autres et en lieux de l'autre. On voit comment le discours du voyage, pris dans l'impérialisme, invente l'océan Indien comme un espace à la fois conquis et nié dans lequel la présence de l'autre comme habitant est déjà spectralisée.

Si l'impérialisme s'exerce au niveau de la représentation de l'océan Indien comme contexte du voyage, il s'exerce aussi au niveau subjectif du voyageur et des espaces que sa perception organise et dessine. Dans le chapitre II, j'ai donc cherché quels espaces sont pratiqués, nommés, inventés par les voyageurs : ailleurs, ici, *homeland*, comptoir, colonie, pays natal, « pays rêvé » dirait Glissant¹¹²⁹ ; et sur quelles représentations se fondent ces pratiques : exotisme, impérialisme, nationalisme, imagination impériale, imagination nostalgique, deuil de l'origine. J'ai commencé par étudier les structures qui se mettent en place entre lieu de départ et lieu d'arrivée, *homeland* et ailleurs, et l'impérialisme à l'œuvre dans ces structures. Après une brève caractérisation des lieux de départ des différents voyageurs, de leurs pays natus et lieux d'origine — ou de l'absence de ces lieux, notamment dans *Michael K* —, j'ai choisi de parler de *homeland* pour dire le chez-soi du voyageur, admettant que ce *homeland* est une construction discursive et poétique qui parfois ne correspond à aucune localisation géographique, qu'il est un lieu rêvé. Il y a une nécessité dialectique que le voyageur vienne de

¹¹²⁹ GLISSANT Édouard, *Pays rêvé, pays réel. Suivi de Fastes et de Les Grands chaos*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie : 347 », 2006.

quelque part, car il faut bien qu'il y ait un ici pour qu'il y ait un ailleurs. Mais le *homeland* est aussi une nécessité discursive qui permet de déceler des liens entre l'écriture du voyage et le discours national : c'est dans l'écart avec l'ailleurs que se construit la nation, et c'est par un récit de voyage devenu récit de fondation que l'Empire légitime son étendue à de nouveaux territoires. La structuration des lieux dans les textes confirme ainsi mon intuition que l'écriture du voyage est aussi une écriture du pays. *Homesick*, le voyageur songe avec nostalgie à son *homeland* et l'idéalise, finalisant sa construction en tant qu'Ici de référence par rapport auquel sera mesurée, consciemment ou non, l'altérité de tous les autres lieux. L'exil renforce l'idéalisation du *homeland* pour Jim, Jacques Archambau ou Anna K, tandis que pour ceux qui sont nés déjà en exil, le *homeland* glisse vers le mythe et appelle à être reconstruit — d'où K choisissant le veld pour *homeland* et Léon choisissant l'île Plate et le monde de Surya. C'est ainsi le deuil de l'origine qui permet de caractériser les voyages en tant qu'exils ou que migrations, mais aussi qui rend possible la construction d'un pays à partir des mythes de l'origine, de l'exil et du deuil comme autant d'amarres. Le *homeland* apparaît donc à la fois un manque à l'origine du voyage et un horizon de ce même voyage.

Dès lors, c'est bien le rapport à l'Ici qui informe la perception de l'Ailleurs : la destination du voyage se construit dans le deuil et le désir d'un lieu d'origine. L'ailleurs attendu au bout du voyage est d'ailleurs souvent pensé comme un autre ici, à travers les mythes de filiation et de patrie (*fatherland* ou *motherland*) chez Le Clézio, le mythe du paradis perdu qui se profile dans *Lord Jim* ou le mythe de la terre promise chez Coetzee, dont le roman pose la question : à qui la terre est-elle promise, et par qui ? Tous ces mythes servent à rendre habitable l'ailleurs pour le voyageur en faisant de lui une prolongation de l'ici. Mais si le lieu de destination est mythique, le voyage ne peut être que trompeur : dans *La Quarantaine*, l'île Maurice est représentée comme une illusion, un pays manquant ou un pays manqué ; *Voyage à Rodrigues* n'amène son protagoniste qu'à un anti-trésor ; on ne sera jamais sûr que K a atteint la ferme qu'il cherchait ; enfin le voyage de Jim, s'il l'amène au Patusan, l'amène aussi au constat que le Patusan n'est pas ce qu'il recherche — et donc au suicide. Si le discours du voyage ne sait dire l'ailleurs que comme prolongation de l'ici, et que cette construction discursive ne peut reposer que sur des mythes, alors il faut admettre que le discours se donne à lui-même un but impossible. L'écriture du voyage n'a pas attendu Lévi-Strauss pour se constater au pied du mur ; déjà chez Conrad, et encore chez Le Clézio, le récit de voyage programme son propre ratage de l'ailleurs. Cet échec programmé se traduit dans la représentation des lieux de destination par une poétique de la ruine, du vide et de la hantise :

le lieu d'arrivée est dit comme l'absence spatialisée d'un autre lieu. Il y a dans le Karoo, au Patusan, dans les champs de canne de Maurice, une spectralité de l'espace vide, dans la mesure où pour devenir l'espace attendu du mythe, pour devenir habitable pour le voyageur, le lieu de destination doit d'abord être vidé de son histoire et de son altérité.

La dialectique ailleurs/ici apparaît donc fondée sur un déni. Si le voyage sert à étendre l'Empire, si au bout du voyage il faut bâtir une colonie, un habitat, c'est bien qu'il faut rendre l'espace habitable ; c'est bien qu'à l'origine de tout voyage et de toute fondation il y a d'abord un défaut d'inscription du voyageur dans le lieu. Si l'écriture du voyage est une fabrique des lieux, elle inscrit dans ces lieux fabriqués une inquiétude, un *unrest*, intranquillité qui est aussi mouvement, mouvance. Soit l'imaginaire impérial structure les espaces du voyage en lieux hantés par ce qui en a été évincé ; soit l'imaginaire nostalgique ne fabrique les lieux que par rapport à un défaut de lieu toujours déjà premier. L'imaginaire nostalgique semble alors lié à ce deuil impossible que Paul Gilroy appelle mélancolie postcoloniale : le voyageur nostalgique admet que le *homeland*, comme la colonie, est un paradis toujours déjà perdu. Mais c'est ce défaut d'ancrage territorial qui l'ouvre aussi au dé-paysement. Le concept du lieu-amarre est une piste pour lire la fabrique du lieu à partir du deuil de l'origine, des migrations et des voyages. Comme le souligne Michel de Certeau, habiter est bien un acte, une pratique du lieu, un bricolage : *La Quarantaine* le montre par l'aménagement de la grotte de Surya et Léon à partir des débris d'autres lieux. C'est le deuil de l'origine, la prise de conscience que toute origine est un voyage, qui permet la créolisation comme pratique des lieux et possibilité d'habiter dans l'océan Indien. L'idée d'imagination nostalgique propose donc une lecture en contrepoint du discours impérialiste dans l'écriture du voyage : elle permet de faire parler les silences des textes et les ratages de l'écriture et de voir que ce sont justement dans ces ratages, dans ces points aveugles, que gît l'ailleurs.

En appelant cette première partie « L'Envers de l'Empire », je voulais m'y laisser guider par cette question : le voyage ne peut-il (se) raconter que (dans) l'espace de l'Empire ? La réponse est que les textes du corpus écrivent à la fois l'Empire et son envers. S'ils fabriquent des lieux voyagés, des cartes et des escales dans l'océan Indien, ils suggèrent aussi leurs limites. L'organisation de l'espace indianocéanique entre *homeland* et colonies perd progressivement son sens pour les personnages et la structure discursive de l'espace se défait. Les notions de deuil de l'origine et de mélancolie postcoloniales invitent alors à lire le voyage non plus comme exil et (re)fondation mais comme migrance, comme défaut de lieu. Le voyage se donne à lire comme une origine en soi et à partir de laquelle l'océan Indien peut

être inventé, depuis le mouvement et la migrance, depuis le dépaysement et le défaut de lieu, depuis l'habiter toujours en suspens. Comme le montre l'optimisme de l'histoire de Léon et Surya dans *La Quarantaine*, dans l'écriture du voyage gît parfois la possibilité d'écrire la créolisation de l'océan Indien.

Ma deuxième partie était consacrée à la façon dont les textes disent le parcours du voyage : ces parcours sont-ils linéaires ou circulaires, elliptiques ou jalonnés de péripéties, multiples ou uniques, et quel sens leur est donné ? Mon angle d'approche était celui de l'intertextualité : j'ai émis l'hypothèse que la mémoire littéraire du voyage, notamment dans l'océan Indien, agissait dans les textes à un niveau épistémologique, discursif et poétique pour dire le voyage comme une conquête. J'ai voulu me demander si ce récit de voyage conquérant était inévitable, s'il pouvait être déconstruit, parodié, repensé, et quels étaient ses non-dits.

Dans le chapitre III, à partir des lignes directrices que constituent le fleuve et la route dans les voyages des personnages, j'ai analysé le rôle programmatique des hypotextes du récit d'exploration et du récit de la route. Dans l'un comme dans l'autre, les chronotopes du fleuve ou de la route permettent de dire un voyage linéaire dans le temps et l'espace, qui s'achemine vers un but et dont chaque étape sera initiatique et/ou cathartique. Mais les textes du corpus jouent avec (et se jouent de) cet héritage littéraire. Dans *Lord Jim*, *Heart of Darkness* et *An Outcast of the Islands*, la remontée du fleuve est un deuxième voyage dont les conséquences seront la ruine de ce qu'avait bâti le premier voyage (les établissements de Patusan et de Sambir, l'avant-poste de Kurtz) ; comme si le voyage, en répétant le geste conquérant, en découvrait aussi la vanité. *Voyage à Rodrigues* répète aussi un voyage, mais le lit asséché de la rivière Roseaux semble indiquer la fin du paradigme qui avait rendu possible le précédent voyage d'exploration. *La Quarantaine* reprend à son compte le paradigme de la traite et montre que la mythologie des origines qu'il implique ne fonctionne pas dans l'océan Indien ; le détournement de l'intertextualité avec les récits de la traite permet de représenter les îles créoles de l'océan Indien comme des îles dont personne n'est originaire. *Life and Times of Michael K*, s'il est lu comme une réécriture de *road novel* est une réécriture déterritorialisée et parodique qui montre que le programme du genre — errance cathartique, dénuement et liberté sublimés — ne fonctionne pas lorsque l'on change les termes du voyage et l'identité du voyageur. Le roman révèle aussi les points aveugles de ses hypotextes que sont les récits des

pionniers, la nécessité de ne pas voir¹¹³⁰ sur laquelle repose leur discours : la fondation passe par un effacement, et dès lors qu'on fait allusion aux cadavres sur lesquels marchent les pionniers, le voyage est impossible et le pays inhabitable — c'est ce qui se passe dans *Michael K*. Le voyage conquérant et sa mémoire littéraire sont ainsi toujours repris dans les textes du corpus sur un mode mineur ou parodique qui sape la conquête. Les tropes du discours du voyage que sont la route et le fleuve semblent être convoqués pour dire la vanité des conquêtes ou le deuil d'un « pays conquis » qui n'a jamais existé.

Et pourtant, la quête ou conquête de l'ailleurs informe l'écriture du voyage ; les parcours linéaires ont pour effet de spatialiser l'ailleurs au bout de la route ou du fleuve, donnant naissance à un paradigme de l'arrière-pays, qui a fait l'objet du chapitre IV. Comme l'ont montré Mary-Louise Pratt et Vincent Debaene, les récits d'exploration et les récits ethnographiques organisent dans leur discours du voyage une spatialisation de l'étrangeté, une localisation de « l'essence » du lieu permettant d'accéder à sa connaissance, ce que Debaene appelle un « paradigme du cœur secret » et que j'ai appelé l'arrière-pays. Cette idée se traduit dans les textes par une représentation de l'arrière-pays comme un extrême, limite à la fois physique, éthique et épistémologique (liée au paradoxe de l'ethnographe) du monde connu. J'ai pu voir qu'il était souvent représenté, chez Conrad, comme un « monde à l'envers » correspondant à ce que Bakhtine appelle un renversement carnavalesque. Cette idée de renversement m'a permis d'analyser l'arrière-pays comme construction : c'est le fait qu'il y ait un voyageur et qu'on raconte son voyage qui crée un arrière-pays, qui spatialise dans un lieu particulier une étrangeté qui est rendue invisible ailleurs par la familiarisation du monde. Comme le carnaval, l'arrière-pays est circonscrit dans un espace-temps particulier, celui du voyage du voyageur. L'écriture du voyage se donne ainsi pour but de mettre en récit un voyage vers un lieu qui n'est qu'un effet de son propre discours. Dans cette optique, j'ai parlé de l'arrière-pays comme d'un *décor*, c'est-à-dire à la fois une scène où peut se jouer le voyage conquérant, une esthétique et une programmation narrative du voyage. J'ai étudié en ce sens l'invention du paysage exotique ou encore de la *wilderness* comme faisant partie d'un programme narratif et discursif qui permet de dire le voyage comme une conquête. Cependant, en me penchant sur l'épistémologie de l'arrière-pays, j'ai pu constater que ce qu'elle programme est toujours un échec : l'ailleurs est forcément détruit au moment même où il est atteint. Le paradigme de l'arrière-pays contribue alors à forger un mythe de la mort

¹¹³⁰ MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté », *op. cit.*

des voyages, en programmant une écriture du voyage nostalgique de ce qu'elle ne sait pas (et n'a jamais su) dire.

Si l'ailleurs est un effet de discours, où vont les personnages ? La dialectique de l'arrière-pays est paradoxale et m'a amenée, au chapitre V, à chercher ce qui dans les parcours des personnages traduisait ce cercle vicieux du discours, ce paradoxe. J'ai choisi pour ce faire d'analyser les représentations des espaces qui sont eux-mêmes des apories, c'est-à-dire des espaces sans chemin tracé : la mer, la jungle, le désert, le champ de cannes, la ville dans une certaine mesure. J'ai pu mettre en regard les représentations coloniales du paysage comme paradis ou en enfer notamment avec les résidus de ces discours, ce/ceux qu'ils ne disent pas et que Deckard appelle « l'anti-paradis ». Le paysage exotique, on l'a vu, est hanté : dans la jungle, Willems ou Marlow se trouvent mis face à une limite de leur possibilité de voyager qui est aussi une limite du discours du voyage. En regard du voyage, la mer, la jungle, le désert et la ville apparaissent comme des labyrinthes : des espaces-limites du parcours qu'est le voyage, dans lesquels le voyageur se perd ou tourne en rond comme dans *Voyage à Rodrigues*, mais aussi des espaces-limites du discours du voyage, parce que le discours ne sait pas dire leur incommensurabilité. En ville comme en mer le voyageur est confronté à une espèce de ce que Lévinas appelle l'Infini. En effet, là où le philosophe restreint la pensée de l'Infini à l'être humain face à un autre être humain, le face-à-face de Willems avec le végétal dans *An Outcast of the Islands*, du Narrateur avec le minéral dans *Voyage à Rodrigues* ou de Rimbaud avec l'animal dans *La Quarantaine* peuvent également s'analyser comme des face-à-face de la pensée humaine (et donc du discours) avec ses propres limites.

L'épistémologie sur laquelle repose le voyage — par exemple la dialectique de l'arrière-pays, le positivisme, l'empirisme, etc. — entraîne donc une poétique du parcours : le parcours linéaire et conquérant qui est celui de la remontée du fleuve dans les récits d'explorations est un effet de la spatialisation de l'étrangeté qu'est l'arrière-pays. Les changements de paradigme entraînent donc des changements poétiques sur le plan du mode de parcours. Les textes pensent cette historiographie des voyages : j'ai constaté, chez Conrad et Le Clézio notamment, une nostalgie des voyages épiques, pensés comme des voyages mythiques mais perdus. Cette nostalgie, caractéristique de la modernité du récit de voyage, programme encore une fois un ratage dans les textes, puisque ceux-ci se donnent pour horizon un récit fantasmé correspondant à un paradigme qui n'est plus le leur. Le voyage apparaît non plus, dans *Lord Jim* ou *Voyage à Rodrigues*, comme une conquête mais comme une quête qui est toujours déjà impossible, dès lors que son objet est imaginaire et préexiste au voyage et que celui-ci ne

peut donc que confirmer son absence. Les récits, de même, semblent se languir d'un autre mode de récit qu'ils inventent comme mythe, et dont l'absence rend le texte cryptique : j'ai ainsi avancé l'idée d'un paradigme moderne de l'écriture du voyage, fondé sur cette nostalgie des mythes. On peut définir, par rapport à lui, un moment postmoderne qui abdique la croyance dans les voyages mythiques que sont les conquêtes, les explorations, les fondations, et leurs modes de récits. Le voyage postmoderne n'a plus d'objet toujours déjà perdu — et, finalement, n'a plus d'objet du tout : le renoncement aux mythes du voyage entraîne un renoncement au *homeland*, qui tient lui-même du mythe, et donc une errance infinie. *La Quarantaine* met en scène ce moment vécu par Léon, qui renonce peu à peu au mythe de l'origine et de la terre promise que constitue Anna. *Life and Times of Michael K* raconte ce qui arrive au voyage et au voyageur lorsque l'écriture du voyage n'est plus fondée sur les mythes et n'est plus une quête d'espaces et de récits mythiques : le renoncement à la quête met en échec le discours du voyage et la production du voyage conquérant.

On peut donc constater la présence dans les quatre textes du corpus de tout un appareil prédisant le voyage comme une conquête : tropes de la route et du fleuve ; références aux mythes et à une intertextualité épique ; rhétorique exotique, coloniale ou épique dans la représentation des espaces « sauvages » ou au contraire du *topos* de l'île-jardin ; paradigme de l'arrière-pays. Mais, comme ce que je concluais à la fin de la première partie, ce dispositif discursif me semble être le symptôme d'une inquiétude qui marque les parcours des voyageurs : si le voyage doit se faire conquérant, c'est que quelque chose lui résiste. En tentant d'effacer cette résistance, fût-elle incarnée par la nature ou par les habitants, la conquête crée ses propres fantômes. D'ailleurs, dans mon corpus, le voyage conquérant se dit toujours au passé, sur le mode de la référence — il est toujours écrit comme absent.

Dans la troisième et dernière partie de la thèse, j'ai étudié les sujets de l'écriture du voyage à partir de cette distinction que souligne Mary-Louise Pratt entre le voyageur et le narrateur d'un côté, et les voyagés, qui sont aussi narrés, de l'autre. C'est donc une lecture éthique des voyages du corpus que j'entreprenais là, d'une part en cherchant à déconstruire le « je » du voyageur, d'autre part à reconstruire le voyagé comme un « tu », afin d'envisager le voyage comme une relation intersubjective.

Dans le chapitre VI « La Chair du voyageur », j'ai envisagé le voyageur à la fois comme instance de narration et comme instance dans la narration, au sein de la diégèse. C'est bien le point de vue du voyageur qui est à l'origine du récit, ce qui le place dans une posture à la fois

extérieure et surplombante par rapport aux lieux et aux autres. Cependant, c'est le narrateur qui décide quel voyage raconter, qui est le voyageur (et qui est le voyagé) : on a pu étudier cette prise de pouvoir du narrateur dans *Lord Jim* ou *Michael K*, lorsque Jim et K sont racontés par Marlow et le médecin du camp, et que leur histoire apparaît construite (ou non) comme un récit de voyage. Ma deuxième piste pour une analyse de l'éthique du voyage était celle du corps du voyageur, souvent oublié ou effacé chez Conrad, réduit à une fonction de catégorisation raciale ou sociale. Mais le corps, comme le dit Merleau-Ponty, est à la fois percevant et perçu : sentant parmi les choses senties, il ramène le sujet dans le monde et au nombre des choses du monde. La peau du voyageur est affectée par le voyage à la fois dans sa fonction de catégorisation sociale et en tant qu'organe de perception : le voyage métamorphose Léon à la fois dans la manière dont il perçoit (plus sa peau fonce et moins il ressemble à un « grand moune ») et dans la manière dont il perçoit le monde. La manière dont le corps est affecté par le voyage permet aussi de lire d'autres voyages dans les textes : le « voyage à l'îlot Gabriel », par exemple, que redoute Suzanne, ressemble plutôt à un anti-voyage dans la mesure où elle serait emmenée à seulement quelques encablures, et pour y mourir ; mais cet anti-voyage se rapproche des voyages des coolies et des esclaves à travers l'océan Indien et permet de repenser l'idée même de voyage et ce qu'elle exclut. Dans la sexualité, enfin, peut traduire à la fois un désir de l'autre et un désir de devenir autre. Le corps du voyageur devient alors le lieu d'une friction avec l'autre mis sur le même plan que lui ; c'est sa posture d'extériorité qui est remise en jeu. Ces deux pistes d'une écriture polyphonique du voyage et du corps du voyageur comme lieu de friction permettent de ramener dans l'écriture du voyage l'autre envisagé comme un autrui.

Que se passe-t-il quand les voyagés, les « ils », les autres, deviennent des « tu » et des « je » ? L'écriture du voyage peut-elle se faire sur un mode polyphonique ? Dans le chapitre VII, j'ai pu étudier le rôle de la fiction et/ou de la métafiction pour fissurer le monologue du voyageur et y faire entrer l'autre : sa personne, sa focalisation, son histoire, ses voyages. La fiction permet aussi de repenser la distribution des rôles et de se demander qui voyage, qui est voyagé, quels voyages ne sont pas racontés, qu'est-ce qui n'est pas vu par le voyageur : elle permet d'imaginer les absences du voyageur et la présence des autres du voyage. Avec Spivak, j'ai pu voir que l'hégémonie du point de vue du voyageur, à la fois omniprésent et insatisfaisant, appelle justement une contre-focalisation ou une lecture en contrepoint, c'est-à-dire appelle à lire les silences des voyagés comme ce que Coetzee appelle « *the eye [I] of the story* ». Les voyagés peuvent donc apparaître comme des voyageurs silencieux et leurs

parcours comme des voyages mineurs ; mais aussi comme des habitants. L'espace du voyage est en fait toujours déjà voyagé, toujours déjà habité par d'autres. À la question éthique s'articule une éco-poétique : une fois reconnue la pleine présence d'autrui dans le lieu au bout du voyage, la territorialisation ne se pense plus en termes de conquête mais en termes d'accueil. Achever le voyage ne peut donc passer que par une relation éthique avec autrui qui s'illustre dans le récit du médecin du camp dans *Michael K* par le passage du « il » au « tu » pour désigner K ; les limites de cette relation posent les limites du voyage. La présence des animaux dans les textes est à cet égard intéressante : l'animal peut tout aussi bien incarner une altérité prévue et exotique — à l'image des animaux que le voyageur cherche à voir dans les safaris — qu'un dehors du discours à travers lequel l'écriture du voyage ne peut alors que penser ses propres limites.

Ma lecture de « l'envers du voyageur » est donc aussi une lecture de l'envers du récit de voyage ; une lecture postcoloniale, politique et éthique de l'écriture du voyage qui invite à en penser les limites et les responsabilités. Elle conclut que l'écriture du voyage ne se réalise jamais dans le récit d'un voyage, mais dans l'écriture polyphonique de voyages, de trajectoires et d'histoires qui se croisent dans l'espace-temps du récit ; que l'écriture éthique du voyage, celle qui se ferait hors d'une hiérarchie discursive entre des voyageurs et des voyagés, passe par la fiction. Elle passe aussi par la reconnaissance de ses frontières : si le voyage met en coprésence l'autre et le même — non seulement leurs focalisations narratives mais aussi leurs corps — le regard du voyageur est fragilisé en tant qu'instance de récit et le regard de l'autre reste parfois impénétrable. Mais peut-être ne faut-il pas pour autant conclure à la fin des voyages, à l'abolition de l'écriture au moment même où elle toucherait à son but — l'altérité —, au silence. Peut-être l'écriture du voyage doit-elle au contraire continuer à se penser comme une relation, mais une relation qui peut être négative, une relation avec ses ratages et ses défaillances.

Ces dernières années, la critique sur la littérature de voyage foisonne. La conjoncture du *spatial turn*, du « grand impensable du changement climatique »¹¹³¹, de la démocratisation de la pensée postcoloniale, l'avènement du « tourisme de masse », les mouvements migratoires en Méditerranée et même l'actuelle crise sanitaire et les désirs d'ailleurs lointains qu'elle

¹¹³¹ GHOSH Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.

conjugue aux redécouvertes de la nature proche, y sont pour quelque chose. L'inépuisable corpus que constitue la littérature du XX^e siècle parlant de voyage et d'ailleurs, ne serait-ce qu'en français et anglais, est un autre motif. J'aurais voulu que ce travail reflète quelque chose de l'immensité des récits qui disent le voyage dans l'océan Indien au XX^e siècle : y parler des livres d'Amitav Ghosh, y inclure les romans de la diaspora chinoise, y étudier les exodes australiens des britanniques, comparer comme Meg Samuelson les quêtes de rivages et de vagues des surfeurs de l'Afrique du Sud à l'Australie en passant par le Sri Lanka¹¹³² ; y mêler les langues de l'océan Indien, dont certaines sont nées des voyages, et pourtant dans lesquelles les voyages s'écrivent rarement. Chercher, peut-être dans le *maloya* réunionnais, si les littératures orales ne racontent pas encore d'autres voyages. J'ai dû faire des choix et des sélections, par contraintes de temps, de langues maîtrisées, de connaissance du corpus aussi ; mais aussi par méfiance envers la critique qui se veut encyclopédique, par crainte de céder à mon tour à l'« *archive fever* » (comme les Américains traduisent le mal d'archive derridien) au lieu d'en rester à une plus humble lecture en contrepoint de quelques œuvres, sans prétendre avoir, ni tout lu, ni tout dit, ni tout rassemblé dans cette étude.

Plutôt que de prétendre exposer comment le voyage est raconté dans l'océan Indien, j'ai donc voulu, à travers trois écrivains assez emblématiques de cet espace et de ses frontières, reconnus aux yeux du monde littéraire et éditorial, faire une étude à double-face de l'entrée littéraire particulière dans l'océan Indien que constitue ce corpus. J'ai cherché, chez Le Clézio, Conrad et Coetzee, comment est écrit le voyage et comment cette écriture est structurée par un discours du voyage ; mais aussi ce que ce discours ne dit pas. Comment est écrit le voyage, et comment il n'est pas écrit ; quels voyages sont écrits, quel concept du voyage est ainsi inventé, et quelles sont limites, quels voyages ne sont pas écrits. J'ai cherché, à la manière d'Edward Said, à faire une lecture en contrepoint de ces textes, en les considérant en permanence à la fois comme des archives culturelles et comme des textes qui n'auront jamais fini de dire ce qu'ils ont à dire. J'espère ainsi avoir proposé, non pas une somme sur l'écriture du voyage dans l'océan Indien, mais une réflexion qui se déroulerait sur le fil toujours mouvant d'un corpus et d'une écriture, et qui esquisserait comme une ligne de crête, une piste critique, au sein d'un vaste paysage littéraire.

J'aimerais terminer cette réflexion sur un constat. Lorsque, en 1978, Edward Said publiait *Orientalism* ; qu'en 1987, Gayatri Spivak écrivait *In Other Worlds* ; ou qu'en 1989, Bill

¹¹³² SAMUELSON Meg, « Searching for stoke in Indian Ocean surf zones: surfaris, offshoring and the shore-break », *Journal of the Indian Ocean Region*, vol. 13, n° 3, 2 septembre 2017, p. 311- 325.

Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin montraient que *The Empire Writes Back*, la tâche de la critique littéraire et culturelle semblait être de rendre la parole à ceux que l'impérialisme de l'Occident passait sous silence depuis trop longtemps. Il fallait trouver comment penser l'altérité et le contact, à l'aide de notions comme la *contact zone*, le *third space*, ou encore la créolisation. Cette pensée du contact, de l'hybridation, de l'archipel et de la Relation, du dialogue entre les cultures a eu un succès assez euphorique, couplé à la mondialisation. Il en résulte que la critique continue à penser le contact¹¹³³ mais sur un mode plus optimiste, moins politique aussi, qu'il y a quarante ans. Et pourtant, les mécanismes de spectralisation, de subalternisation, d'altérisation (*othering*) qui sont à l'œuvre dans la culture sont toujours là ; mais ils sont déguisés sous un universalisme euphorique¹¹³⁴, alors que, comme le dit élégamment François Jullien, l'universel ne fait sens que par sa négativité :

Ni purement résiduel, comme seul fond d'entente de tous les particularismes, ni se complaisant non plus dans le contenu figé d'aucun universalisme, l'universel est donc cette complétude manquante, ou ce continuel défectif, qui ne cesse de nous renvoyer à cette fonction, que j'indiquais précédemment, du négatif.¹¹³⁵

En essayant de penser au-delà des races, des genres, des corps, ne risque-t-on pas de nommer « universalisme » de nouveaux mécanismes d'effacement ? En essayant de penser les modalités de rencontre, ne risque-t-on pas de passer à côté des conflits, des incompréhensions, des intraduisibles — de gommer la différence ? Il me semble que l'écriture du voyage a aujourd'hui une responsabilité non plus envers la possibilité de l'universel et de la relation, mais envers leur négativité.

Dire l'ailleurs, dire l'autre et les dire sans les conquérir — dire l'ailleurs comme un autre pays, comme le pays d'autres gens, mais pas comme une extension du pays du voyageur. Cet interstice qui se joue dans l'écriture du voyage, je l'ai appelé le dépaysement. Son enjeu, celui que je lui donnais au début de ce travail, était la possibilité de représenter le monde en se défaisant des structures impérialistes de relation au lieu et à l'autre. Il s'agissait de dépasser le

¹¹³³ Je pense par exemple à la série de colloques Ecotones qui a eu lieu de 2015 à 2020 un peu partout dans le monde, se proposant de transférer aux sciences humaines la notion biologique d'écotone, c'est-à-dire de zone de transition entre deux écosystèmes hétérogènes.

¹¹³⁴ Pour exemple, la critique du colonialisme vert des ONG qui, sous couvert de défendre un « patrimoine de l'humanité », déplacent des populations entières dans les parcs africains comme le Simien, a été reçue de manière très mitigée par la critique. BLANC Guillaume, *L'invention du colonialisme vert*, op. cit.

¹¹³⁵ JULLIEN François, « L'universel, du dehors et du dedans », dans Michel WIEVIORKA, Laurent LEVI-STRAUSS et Gwenaëlle LIEPPE (dir.), *Penser global : Internationalisation et globalisation des sciences humaines et sociales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « 54 », 2017, p. 135- 160.

vieux problème de l'altérité telle qu'est toujours prise dans ce paradoxe, soit ramenée au Même, soit indicible ; d'envisager l'ailleurs comme un tiers-espace qui tenait presque de l'utopie. Au terme de cette recherche, je vois les choses autrement. Mon travail m'a amenée à constater que l'écriture du voyage ne peut faire l'économie du voyageur : que son corps, se déplaçant dans l'espace du monde, franchit les frontières, produit des frictions et des heurts, dérange ; que son point de vue s'impose dans le récit et sur les autres avec une égale violence. Je voulais étudier les modalités d'écriture du dépaysement et examiner la possibilité de « voir l'univers à travers les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux est ». Si je pense avoir montré dans quelle mesure l'écriture du voyage peut être une écriture du dépaysement, et comment ce dépaysement s'écrit à l'envers d'un discours du voyage, je n'avais cependant pas prévu cette remarque finale : les textes de Conrad, Le Clézio et Coetzee disent le voyage et, à leurs manières différentes, le dépaysement, mais ils ne disent *que* cela. Habiter ailleurs reste un horizon. Si le but du voyage est de voir l'univers à travers les yeux d'un autre, l'autre univers aperçu reste celui de l'autre, et il n'est pas dit que le voyageur puisse y pénétrer, encore moins y habiter.

Tenter de contourner les conflits inhérents à l'écriture du voyage, ce serait d'une part la lisser pour en faire un genre bourgeois et déconnecté des réalités politiques et sociales, et d'autre part ce serait se détourner des prises de pouvoir qui se jouent dans toute représentation d'un voyage. Ma position d'aujourd'hui rejoint donc celle de Tiphaine Samoyault, lorsqu'elle affirme chercher à « réinscrire du négatif dans la pensée de la traduction »¹¹³⁶ : pour moi, il s'agit de réinscrire du négatif dans la pensée de l'écriture du voyage, plutôt que d'y chercher « l'utopie d'un monde familier rendu étrange », pour reprendre les mots de Bill Ashcroft. Il y a des conflits qui se jouent dans l'écriture du voyage, et ces conflits ne doivent pas être contournés : ils doivent être analysés avec la négativité qu'ils produisent dans les textes, les silences et les indicibles, les défauts et les ratages. Ainsi, dans « La Traduction agonique », Samoyault écrit que « la traduction est là pour dire que le texte — comme le corps — cesse d'être lui-même dans la traduction et que cette dernière est là pour ça, pour que les corps soient dérangés, et qu'ils ne se ressemblent plus ».¹¹³⁷ J'avais pensé, au début de ce travail, travailler sur l'écriture de l'ailleurs au prisme des réflexions sur la traduction, qui est une forme d'ailleurs linguistique à défaut d'être un ailleurs spatial. Envisagée par Samoyault à la fois comme « guerre des langues », conflit matériel, et comme « destruction, mise en pièce,

¹¹³⁶ SAMOYAULT Tiphaine, « La Traduction agonique », *Po&sie*, vol. 156, n° 2, 2016, p. 127.

¹¹³⁷ *Ibid.*

désintégration » du texte original, la traduction se propose comme modèle de réflexion pour une écriture du voyage agonique. Cette écriture agonique, ce serait celle qui « maintient les forces de conflit inhérentes » à l'écriture du voyage, qui ne se donne pas immédiatement pour horizon l'utopie d'une Relation entre voyageur et voyagé, entre leurs deux voix, mais qui se préoccupe d'abord du conflit, du heurt, de la friction qu'est le voyage. « L'agonisme, » écrit Samoyault, « contrairement au consensus ou au dialogue, souligne une négativité impossible à déraciner, puisque, écrit [la philosophe de la politique Chantal Mouffe] 'tout ordre est instauré à travers l'exclusion d'autres possibilités' »¹¹³⁸. Je pense que les études sur la littérature de voyage, particulièrement en France, ont besoin d'une telle réinscription de la négativité inhérente à leur objet d'étude, pour se rappeler que l'écriture du voyage met en jeu des corps, des frontières, des droits et des exclusions, des discours et des silences, et qu'elle est profondément politique.

¹¹³⁸ *Ibid.*

Remerciements

Le long voyage dont cette thèse est l'aboutissement ne s'est pas fait sans quelques précieux compagnons que je voudrais remercier.

Mon directeur de thèse, dont les travaux et les enseignements sont au commencement et à la fin de ce travail, et que je remercie pour ses relectures exigeantes, son calme à toute épreuve, ses rares traits d'humour, enfin pour sa présence discrète et de peu de mots dont je sais maintenant qu'elle est la marque d'une grande confiance.

Ma codirectrice de thèse, qui a su, tout au long de ces quatre années de travail, m'accompagner, m'épauler, me rassurer, me soutenir, m'accueillir dans l'espace de la recherche. Je la remercie pour cette présence si humaine au sein d'un monde universitaire parfois bien froid, mais aussi pour ses relectures attentives, les idées qu'elle m'a inspirées, les bouffées d'air que ses commentaires venus du monde des anglicistes ont apporté à mon travail.

Mes collègues du LCF, de CLIMAS, de EASTCO, du SCAN, que je remercie de m'avoir accueillie et formée à la recherche, et même initiée à la cartographie.

Mes très chères amies doctorantes, avec qui nous avons ensemble traversé épreuves, angoisses et désenchantements, mais aussi de merveilleux moments de recherche, de vie universitaire, d'amitié. Sans nos petit-déjeuners chez Paul, il n'est pas sûr que cette thèse aurait abouti.

Mon amoureux, mes amis, ma famille. Merci d'être là.

Enfin, si le voyage qu'a été cette thèse s'est fait en si bonne compagnie, il s'est fait dans, autour, à partir de et vers un lieu qui restera pour moi une amarre. Je voudrais donc remercier la Réunion de m'avoir accueillie depuis le tarmac de Gillot, un 30 août 2015, jusqu'à la cuisine de maman Claude dans le village dans les cannes à Saint-Pierre. Merci d'avoir été mon île, ma maison, mon peuple, ma langue, mes repas, mon océan, ma vie, merci d'avoir fait vibrer mes os à l'unisson des secousses volcaniques, des coups du ressac et des tambours malbars, de m'avoir peuplée d'amitiés et d'histoires ; merci d'avoir été mon sel et mon sol. Si cette thèse a un pays, si elle a un *homeland*, c'est l'île de la Réunion.

Bibliographie

« Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... »

— Jorge Luis Borges, 1941

Sommaire de la bibliographie

1. CORPUS LITTERAIRE	433
1.1 ŒUVRES PRIMAIRES DU CORPUS	433
1.2 ŒUVRES ETUDIÉES DE MANIÈRE SECONDAIRE	433
1.3 AUTRES ŒUVRES CITÉES DE J. CONRAD, J.M. COETZEE & J.M.G. LE CLEZIO	434
1.3.1 OUVRAGES.....	434
1.3.2 ARTICLES	435
1.4 AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES	435
2. CORPUS CRITIQUE	436
2.1 CRITIQUE SUR LES ŒUVRES	436
2.1.1 SUR CONRAD	437
2.1.2 SUR COETZEE	438
2.1.3 SUR LE CLEZIO	439
2.1.4 SUR LES AUTRES AUTEURS ETUDIÉS.....	440
2.2 THÉORIE DE LA LITTÉRATURE ET DU DISCOURS	441
2.2.1 OUVRAGES.....	441
2.2.2 ARTICLES	442
2.3 LE MEME ET L'AUTRE. ÉTUDES SUR LA SUBJECTIVITÉ ET L'ALTERITÉ	443
2.3.1 OUVRAGES.....	443
2.3.2 ARTICLES	444
2.4 LE MONDE. ÉTUDES SUR L'ESPACE, LA GÉOGRAPHIE ET LA CARTOGRAPHIE, GEOPOÉTIQUE	445
2.4.1 OUVRAGES.....	445
2.4.2 ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES	446
2.4.3 CARTES	447
2.5 L'AILLEURS ET LE VOYAGE. ÉTUDES SUR LE VOYAGE ET L'ÉCRITURE DU VOYAGE, L'EXOTISME ET L'ETHNOGRAPHIE, TRAVEL WRITING STUDIES	447
2.5.1 OUVRAGES.....	447
2.5.2 ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES	449
2.5.3 AUTRES DOCUMENTS.....	452
2.6 ÉTUDES HISTORIQUES ET CULTURELLES SUR LE COLONIALISME, LA COLONIALITÉ ET L'IMPERIALISME, DONT SUR L'ESPACE INDIANOCEANIQUE ET LE GLOBAL SOUTH ; POSTCOLONIAL STUDIES, INDIAN OCEAN STUDIES	452

2.6.1	OUVRAGES.....	452
2.6.2	ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES	455

1. Corpus littéraire

1.1 Œuvres primaires du corpus

CONRAD Joseph, *Lord Jim*, Londres : Penguin Popular Classics, 1994 [Londres, *Blackwood Magazine*, 1899-1900].

—, *Lord Jim*, éd. André TOPIA, trad. Philippe NEEL, Paris : Flammarion, 1996.

COETZEE John Michael, *Life and Times of Michael K*, Londres: Vintage Books, 2004 [Penguin Books, 1983].

—, *Michael K, sa vie, son temps*, trad. Sophie MAYOUX, Paris : Seuil, 1985.

LE CLEZIO Jean Marie Gustave, *Voyage à Rodrigues*, Paris : Gallimard, 1986.

—, *La Quarantaine*, Paris : Gallimard, 1995.

1.2 Œuvres étudiées de manière secondaire

CONRAD Joseph, « Youth: A Narrative » in *Youth : A Narrative, and Two Other Stories*, Londres, Blackwood, 1902 [en ligne sur Wikisource].

—, *Jeunesse*, trad. Georges JEAN-AUBRY, révisée par Claude Noël THOMAS et Sylvère MONOD, Paris : Gallimard, 1993 [3^e édition].

—, *Heart of Darkness / Au Cœur des ténèbres*, édition bilingue, trad. Jean DEUBERGUE, Paris : Gallimard, 1996 [Londres, 1902].

—, *An Outcast of the Islands*, Londres, T. Fisher Unwin, 1896 [en ligne sur Wikisource].

—, *Un Paria des îles*, trad. Georges JEAN-AUBRY révisée par André BORDEAUX, Paris : Gallimard, 1982.

VAILLAND Roger, *La Réunion*, Paris : Les Éditions du Sonneur, 2013 [Lausanne, Editions Rencontre, 1964].

1.3 Autres œuvres citées de J. Conrad, J.M. Coetzee & J.M.G. Le Clézio

1.3.1 Ouvrages

COETZEE J. M., *Dusklands*, Londres, Penguin Books [Édition électronique], 1996.

—, *Disgrace*, Londres, Penguin Books, 1999.

—, *Elizabeth Costello*, New York, Penguin Books, 2017.

—, *Elizabeth Costello: huit leçons*, trad. Catherine LAUGA DU PLESSIS, Paris, Seuil, 2004.

—, *Foe*, Londres, Penguin Books, 1986.

—, *In the Heart of the Country*, Londres, New York, Penguin Books, 1977.

—, *Waiting for the Barbarians*, Londres, Penguin Books, 1980.

CONRAD Joseph, *Almayer's Folly: A Story of an Eastern River*, Londres, T. Fisher Unwin, 1895.

—, *Chance*, Londres, Methuen & Co, 1913.

—, *Nostramo: A Tale of the Seaboard*, Londres, Harper & Bros, 1904.

—, *Tales of Unrest*, Londres, T. Fisher Unwin, 1898.

—, *The Mirror of the Sea*, Marlboro, Illinois, Marlboro Press, 1988.

—, *'Twiixt Land and Sea*, Londres, J.M. Dent & Sons, 1912.

—, *Victory*, New York, Doubleday, 1915.

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Alma*, Paris, Gallimard, 2017.

—, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.

—, *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997.

—, *Haiï*, Genève, Skira, 1971.

—, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.

—, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969.

—, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.

—, *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1973.

—, *Raga. Approche du continent invisible*, Paris, Seuil, 2006.

—, *Terra Amata*, Paris, Gallimard, 1967.

—, *Trois Villes Saintes*, Paris, Gallimard, 1980.

1.3.2 Articles

COETZEE J. M., « Homage », *The Threepenny Review*, n° 53, 1993, p. 5- 7.

CONRAD Joseph, « Geography and Some Explorers », dans Richard CURLE (dir.), *Last Essays*, Londres, J.M. Dent & Sons [National Geographic, 1924], 1926, p. 10- 17.

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, « La Langue française est peut-être mon véritable pays, entretien avec Tirthankar Chanda », *Ecrivains aujourd'hui*, n° 45, 2001.

1.4 Autres œuvres littéraires citées

AMUNDSEN Roald, *De l'Atlantique au Pacifique par les glaces de l'Arctique*, trad. Charles Rabot, Paris, Arthaud, 2019 [1909].

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*, [1869], *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1961.

BONNEFOY Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 1972.

BORER Alain, BOUVIER Nicolas, CHAILLOU Michel, COATALEM Jean-Luc, DUGRAND Alain, LACARRIERE Jacques, LAPOUGE Gilles, LE BRIS Michel, MEUNIER Jacques, WALTER Georges et WHITE Kenneth, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1999.

BOUVIER, Nicolas, *Le Poisson-scorpion*, Vevey, Bertil Galland, 1981.

CAMUS Albert, *Journaux de voyage*, Paris, Gallimard, 2013.

CHEVILLARD, Eric. *Les Absences du capitaine Cook*, Paris, Minuit, 2001.

DE SOUZA, Carl, *Ceux qu'on jette à la mer*, Paris, Editions de l'Olivier, 2001.

DEVI, Ananda, *Soupir*, Paris, Gallimard, 2001.

—, *Manger l'autre*, Paris, Grasset, 2018.

GAUVIN, Axel, *Quartier trois lettres*, Paris, L'Harmattan, 1980.

GHOSH, Amitav, *Sea of Poppies*, New Delhi, Viking Press India, 2008.

GIDE, André, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Mercure de France, 1897.

GLISSANT Édouard, *Pays rêvé, pays réel. Suivi de Fastes et de Les Grands chaos*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie : 347 », 2006.

HONORE Daniel et LAVERGNE Roger, *Créativité de la langue créole en ses végétales paroles*, Saint-Denis, Orphie, 2015.

- HUMBERT, Marie-Thérèse, *Maisons et royaumes*, Paris, Gallimard, 2017.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1955.
- MICHAUX Henri, *Ecuador*, in *Œuvres Complètes*, Éd. Raymond Bellour (avec Ysé Tran), Paris, Gallimard, 1998, vol. I.
- NORDHOFF Charles et HALL James Norman, *Dix-neuf hommes contre la mer*, trad. Gérard Piloquet, Paris, Phébus, 2002 [1933].
- PATEL, Shenaz, *Le Silence des Chagos*, Paris, Editions de l'Olivier, 2005.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu. III*, Paris, Gallimard, 1988.
- SARTRE Jean-Paul, *Huis-clos*, Paris, Gallimard, 1947.
- SEGALÉN, Victor, *Les Immémoriaux*, Paris, Mercure de France, 1907.
- , *René Leys*, Paris, Plon, 1921.
- SEWTOHUL, Amal, *Made in Mauritius*, Paris, Gallimard, 2012.
- , *Les Voyages et aventures de Sanjay, explorateur mauricien des anciens mondes*, Paris, Gallimard, 2009.
- SPITZ Chantal T., *Hombo. Transcription d'une biographie*, Pirae, Au vent des îles, 2012.
- STANLEY Henri Morton, *Through the Dark Continent*, Londres, Sampson Low & Searle, 1878.

2. Corpus critique

2.1 Critique sur les œuvres

2.1.1 Sur Conrad

Ouvrages

BENSON Stéphanie, *Les aventuriers de la langue fourchue: écriture multilingue et la désintégration de l'espace colonial*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-François Baillon, Université Bordeaux Montaigne, France, 2011.

LAVERY Charne, *Writing the Indian Ocean in selected novels by Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah and Lindsey Collen*, sous la direction de Elleke Boehmer, University of Oxford, 2013.

MAISONNAT Claude, *Lord Jim, Joseph Conrad*, Paris, Armand Colin/VUEF-CNED, coll. « CAPES/Agrégation », 2003.

MARTINIÈRE Nathalie, *Lectures d'une œuvre : Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Editions du Temps, 2003.

PACCAUD-HUGUET J. (dir.), *L'Écrivain et l'étrangeté de la langue*, Paris, Minard, coll. « Joseph Conrad », 2006.

SHERRY Norman, *Conrad's Eastern World*, Cambridge, Londres, Cambridge University Press, 1966.

WAKE Paul, *Conrad's Marlow: Narrative and Death in « Youth », Heart of Darkness, Lord Jim and Chance*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

WEST Russell, *Conrad and Gide: Translation, Transference and Intertextuality*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 1996.

WHITE Andrea, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge University Press, 1993.

Articles et chapitres d'ouvrages

DOBRINSKY Joseph, « Notre semblable », dans Joseph DOBRINSKY (dir.), *Lord Jim*, Paris, Autrement, 1998, p. 6- 40.

FROSSARD Jean-Baptiste, « Au Cœur des ténèbres. Conrad », *Hors collection*, 2017, p. 147- 192.

GUILLAUME Isabelle, « Les Prophéties dans Heart of Darkness de Joseph Conrad », *Babel. Littératures plurielles*, n° 4, 1 mars 2000, p. 165- 187.

HAENEL Yannick, « Ce qui me brûle en lisant Conrad », *En attendant Nadeau*, novembre 2017 [en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/11/21/brule-conrad/>].

HAWTHORN Jeremy, « Reading and Writhing: The Exotic and the Erotic in Joseph Conrad's An Outcast of the Islands », dans Charles ARMSTRONG et Øyunn HESTETUN (dir.), *Postcolonial Dislocations: Travel, History, and the Ironies of Narrative*, Oslo, Novus Press, 2006, p. 227- 239.

JANECHÉK Jenifer, « Conrad's Animals », panel de The Joseph Conrad Society of America, 2017.

JAUDEL Philippe, « Le Procès de Jim: éthique et fiction », dans Joseph DOBRINSKY (dir.), *Lord Jim*, Paris, Autrement, 1998, p. 59- 81.

MELFI Mary Ann, « Conrad's "Lord Jim": Patusan as Psychological Landscape », *Conradiana*, vol. 47, n° 1, 2015, p. 43- 66.

MOSES Michael, « Disorientalism: Conrad and the Imperial Origins of Modernist Aesthetics », dans Richard BEGAM (dir.), *Modernism and Colonialism*, Durham, NC, Duke University Press, 2007, p. 43-69.

NAYAK Srila, « Two Narratives of Modernism in “Heart of Darkness” », *Conradiana*, vol. 44, n° 1, 2012, p. 29-49.

PACCAUD-HUGUET Josiane, « Conrad et Simon : une question de poét(h)ique », *Cahiers Claude Simon*, n° 1, 30 juin 2005, p. 37-45.

—, « Lord Jim: cherchez le féminin », *L'époque conradienne*, n° 31, 2005, p. 37-45.

PEDOT Richard, « « Aux limites de la vérité » : l'expérience du récit dans Heart of Darkness », *Etudes anglaises*, Tome 55, n° 3, 2002, p. 308-319.

POREE Marc, « La fabrique d'un fleuve », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 11, 2018.

SABATHIER-LEPETRE Audrey, « Brumes et brouillards de Bleak House à Heart of Darkness », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 71, printemps 2010, p. 153-166.

TADIE Alexis, « Edward Said et Joseph Conrad : la critique de l'illusion coloniale », *Tumultes*, n° 35/2, 2010, p. 67-80.

THOLONIAT Yann, « “This Amazing Jim-Myth”: From Mythology to Mythography in Conrad's Lord Jim », *Lord Jim - Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, p. 57-66.

VITOUX Pierre, « Le Roman comme enquête », dans Joseph DOBRINSKY (dir.), *Lord Jim*, Paris, Autrement, 1998, p. 100-119.

WARODELL Johan Adam, « The Writer at Work: Hand-Drawn Maps in Conrad's Manuscripts », *Conradiana*, vol. 48/1, 2017.

2.1.2 Sur Coetzee

Ouvrages

ATTWELL David, *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley ; Cape Town, University of California Press ; David Philip, coll. « Perspectives on Southern Africa », 1993.

COETZEE John Maxwell et ATTWELL David, *Doubling the Point - Essays and Interviews*, Harvard Univ. Press, 1992.

ENGELIBERT J.-P. (dir.), *J.M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.

HEAD Dominic, *The Cambridge introduction to J.M. Coetzee*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge introductions to literature », 2009.

MEHIGAN T.J. (dir.), *A Companion to the Works of J.M. Coetzee*, Rochester, N.Y, Camden House, coll. « Studies in English and American literature and culture », 2011.

Articles

ABRAMSON Anna Jones, « Authors and Others: The Ethics of Inhabiting in J.M. Coetzee's Elizabeth Costello », *Otherness: Essays and Studies*, vol. 4, n° 2, avril 2014, p. 30.

ATTWELL David, « “The Labyrinth of My History”: J. M. Coetzee's “Dusklands” », *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 25, n° 1, 1991, p. 7- 32.

CLAVARON Yves, « Topographie d'une Afrique sans nom ou Les apories du chronotope impérial dans *Waiting for the Barbarians* de J. M. Coetzee », dans Rachel BOUVET et Audrey CAMUS (dir.), *Topographies romanesques*, Québec ; Rennes, Presses de l'Université du Québec ; Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 125- 135.

COQUIO Catherine, « « Comme un chien. » Coetzee et Kafka », dans Jean-Paul ENGELIBERT (dir.), *J. M. Coetzee et la littérature européenne : Écrire contre la barbarie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 89- 106.

LAUGA DU PLESSIS Catherine, « Traduire J.M. Coetzee », *IFAS Working Paper Series / Les Cahiers de l'IFAS*, n° 6, 2005, p. 69- 74.

LÓPEZ María J. et WIEGANDT Kai, « Introduction: J.M. Coetzee, intertextuality and the non-English literary traditions », *European Journal of English Studies*, vol. 20, n° 2, mai 2016, p. 113- 126.

RANDALL Don, « The Community of Sentient Beings: J.M. Coetzee's Ecology in *Disgrace* and Elizabeth Costello », *English Studies in Canada*, n° 33, 2007, p. 209-226.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching », *diacritics*, vol. 32, n° 3, 2002, p. 17-31.

WRIGHT Derek, « Black Earth, White Myth: Coetzee's Michael K », *Modern Fiction Studies*, vol. 38, n° 2, 1992, p. 435-444.

2.1.3 Sur Le Clézio

Ouvrages

AUBELLE Marie, *Retour à la maison. Le motif de la maison dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio*, Pascal Quignard, Sylvie Germain et Marie Ndiaye, Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Hélène Boblet, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2018.

CAVALLERO Claude, *J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman*, sous la direction de Francine Dugast, Université Rennes 2, Haute Bretagne, 1992.

FEYEREISEN J. et DIRKX P. (dir.), *Corps. Les Cahiers Le Clézio n°12*, Caen, Passages, 2019.

JUNG Hai-Souk, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

THIBAUT Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Leyde, Brill, 2009.

VAN ACKER Isa, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G Le Clézio*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2008.

Articles et chapitres d'ouvrages

BORGOMANO Madelaine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », dans Philippe ANTOINE et Marie-Christine GOMEZ-GERAUD (dir.), *Roman et récit de voyage*, Presses Paris Sorbonne, 2001, p. 183- 190.

BOUVET Rachel, « Le Botaniste et la guérisseuse : figures de l'imaginaire végétal dans La Quarantaine de Le Clézio », *Recherches sémiotiques*, vol. 30, n° 1-2- 3, 2014, p. 179- 188.

—, « L'Expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio », *Les Cahiers Le Clézio*, n° 2, 2009, p. 31- 45.

DO HUU Cécile, « À Rebours du voyage. Errances insulaires dans Voyage à Rodrigues de J. M.G. Le Clézio et Le Dernier frère de N. Appanah », *Carnets de recherches Océan Indien*, 1 juin 2018.

DREVE Roxana-Ema, « Les Récits d'enfance lecléziens – entre autobiographie et fiction », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Première Série-2 Numéro Spécial 10-11, 1 janvier 2011, p. 133- 144.

FERRARO Alessandra, « 33. Espaces réels, espaces rêvés dans Le Chercheur d'or et Voyage à Rodrigues de J-M. G. Le Clézio », dans Kumari R. ISSUR et Vinesh Y. HOOKOOMSING (dir.), *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala, 2002, p. 485- 493.

FEYEREISEN Justine, « Corps en captivité : Patrick Chamoiseau et J.M.G. Le Clézio », *Sens public*, n° 1271, 1 octobre 2017.

—, « Maurice en héritage : les descriptions de l'île dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 94, n° 3, 2016, p. 755- 769.

MAUGUIERE Bénédicte, « Mythe et épopée de la descente du Gange. La Quarantaine », *Europe*, janvier-février 2009, p. 161- 167.

MBASSI ATEBA Raymond, « J.M.G Le Clézio, sur Île en île », [en ligne : <http://ile-en-ile.org/leclezio/>]

ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Les Cartes du ciel à l'œuvre chez Le Clézio », *Textimage*, n° 2, 2008.

THIBAUT Bruno, « Errance et initiation dans la ville postmoderne de La Guerre (1970) à Poisson d'or (1977) de J.M.G. Le Clézio », *Nottingham French Studies*, vol. 39, n° 1, 2000, p. 96-109.

—, « Le Livre des fuites de J. M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne », *The French Review*, vol. 65, n° 3, 1992, p. 425-434.

VAN ACKER Isa, « Écritures du désert chez J.M.G. Le Clézio », dans Hédia ABDELKEFI (dir.), *La Représentation du désert. Actes du colloque organisé par l'Equipe de Recherche en Civilisation et Littérature de Sfax*, Sfax, Association Joussour Ettawassol, 2002, p. 215-224.

2.1.4 Sur les autres auteurs étudiés

BOVIO Maéva, « La Réunion de Roger Vailland (1958) : autopsie d'une île », *Viatica*, n° 6, 9 avril 2019 [en ligne : <https://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=283>].

2.2 Théorie de la littérature et du discours

2.2.1 Ouvrages

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien: descriptions*, Paris, Gallimard, 2000.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987.

—, *Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

—, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976, vol.I.

BESSIERE Jean, *Questionner le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, trad. Jean-Paul Manganaro et trad. Christophe Mileschi, Paris, Gallimard, 2018.

CHAUVIN Cédric, *Référence épique et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2012.

COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Minit, 1975.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

DOSSE François, *Histoire du structuralisme. Tome II, Le Chant du cygne. 1967 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2012.

ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition.*, Paris, Gallimard, 1949.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

—, *L'Ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

—, « Préface » in *L'Histoire de la folie*, Paris, Plon, 1961.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation: poétique III*, Gallimard, 1990.

PINSON, Jean-Claude. *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon, 1995.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

—, *Les Mots et les torts. Dialogue avec Javier Bassas*, Paris, La Fabrique, 2021.

RICŒUR Paul, *Temps et récit, t. II*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984.

RIFFATERRE Michael, *La Trace de l'intertexte*, Paris, Editions sociales, 1980.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Collection TEL », 2009 [1977].

ROSE Margaret A., *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.

VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, édition électronique, Paris, Armand Colin, 2010.

2.2.2 Articles

BARTHES, ROLAND, « La Mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

FAVREAU Jean-François, « Ni l'un ni l'autre : la « pensée du dehors » de Blanchot », *Vertige de l'écriture : Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2017, p. 201- 251.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, p. 70- 82.

—, « La Pensée du dehors », *Critique*, n° 229, juin 1966, p. 523- 546.

HUGO Victor, « Préface », *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani. Théâtre, tome I*, Librairie Ollendorff, 1912, p. 7- 51.

HUTCHEON Linda, « Modern Parody and Bakhtin », dans Saul MORSON et Caryl EMERSON (dir.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989, p.

MAINGUENEAU, Dominique, « La Pertinence de la notion de formation discursive dans l'analyse du discours », *Langage et société*, vol. 135, n° 1, 2011, p. 87-99.

MARTINET Marie-Madeleine, « Hyperbole donquichottesque et spatialité cervantine chez Sterne », *Revue de littérature comparée*, vol. 319, n° 3, 2006, p. 261- 269.

MBEMBE Achille, « The Power of the Archive and its Limits », dans Carolyn HAMILTON, Verne HARRIS, Jane TAYLOR, Michele PICKOVER, Graeme REID et Razia SALEH (dir.), *Refiguring the Archive*, Dordrecht, Springer, Netherlands, 2002, p. 19- 27.

MECHOULAN Eric, « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités*, n° 18, 2011, p. 9- 15.

MOUTON Marguerite, « Redéfinir le holisme épique », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2011-1, 1 avril 2011, p. 107-121.

RAVINDRANATHAN Thangam, « L'absent de tous troupeaux », *Critique*, n° 855-856, n° 8, 6 septembre 2018, p. 747-762.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « La "pensée du dehors" dans L'Image-temps (Deleuze et Blanchot) », dans Sophie CHARLIN (dir.), *Le Temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2018, p. 401-417.

SAMOYAUULT Tiphaine, « Fiction et abstraction », *Littérature*, vol. 123, n° 3, 2001, p. 56-66.

—, « La Traduction agonique », *Po&sie*, vol. 156, n° 2, 2016.

SIBLOT Paul, « Appeler les choses par leur nom. Problématique du nom, de la nomination et des renominations », dans Salih AKIN (dir.), *Noms et re-noms: la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, coll. « Dyalang », 1999, p. 13-31.

SUCHET Myriam, « Tutuola and the Haunted Translation or Zazie in the Ghost Train », dans Mélanie JOSEPH-VILAIN et Judith MISRAHI-BARAK (dir.), *Postcolonial ghosts : Fantômes post-coloniaux*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009, p. 423-438.

TRITSMANS Bruno, « Le Berger et ses fantômes », *Poétique*, n° 174, vol. 2, novembre 2013, p. 251-260.

—, « Rêves de cartes », *Poétique*, n° 82, avril 1990, p. 165-177.

UBERSFELD Anne, « Le Carnaval de « Cromwell » », *Romantisme*, vol. 1, n° 1, 1971, p. 80-93.

VANDEVELDE Pol, « La Pensée de l'événement: Heidegger et le romantisme allemand », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 112, n° 2, 2014, p. 397-410.

WELSH Caroline, « La Physiologie de l'imagination vers 1800. Du rapport entre la physiologie et l'esthétique de l'autonomie chez Tieck et Novalis », *Revue germanique internationale*, n° 16, 15 juillet 2001, p. 165-184.

2.3 Le même et l'autre. Etudes sur la subjectivité et l'altérité

2.3.1 Ouvrages

CERTEAU M. de, GIARD L., et MAYOL P. (dir.), *Habiter, cuisiner*, Nouvelle éd. revue et Augmentée., Paris, Gallimard, coll. « L'Invention du quotidien », 2006.

CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien, 1: Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990.

DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, P.U.F., 1981.

—, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1905.

GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, France, Édition numérique hors commerce, 2005.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1980.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Livre de Poche Biblio essais », 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2016.

—, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus », 2006.

—, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967.

SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1946.

—, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

2.3.2 Articles

ÁLVARES Cristina, CURADO Ana Lúcia, MATEUS Isabel Cristina et SOUSA Sérgio Guimarães de, « Introduction. Chiens. Imaginaire et liminalité », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série-18, janvier 2020.

BENFORD Gregory, « Aliens and Knowability: A Scientist's Perspective », dans George Edgar SLUSSER (dir.), *Bridges to Science Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980, p. 53- 63.

BHABHA Homi, « The World and the Home », *Social Text*, n° 31/32, 1992, p. 141- 153.

BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 14, n° 1, 1977, p. 51- 54.

FREUD Sigmund, « La Question de l'analyse profane » [1926], *Œuvres complètes, XVIII*, Paris, PUF, 2002, p. 5- 92.

JONES Owain, « (Un)ethical geographies of Human-non-human Relations: Encounters, Collectives and Spaces », dans Chris PHILO et Chris WILBERT (dir.), *Animal Spaces, Beastly Places: New Geographies of Human-Animal Relations*, Londres, Routledge, 2000, p. 266- 273.

PLANT Bob, « Welcoming Dogs: Levinas and 'the Animal' Question », *Philosophy & Social Criticism*, vol. 37, n° 1, janvier 2011, p. 49-71.

2.4 Le monde. Etudes sur l'espace, la géographie et la cartographie, géopoétique

2.4.1 Ouvrages

AUDOUY Michel et PENA Michel, *Petite histoire du jardin et du paysage en ville*, Paris, Editions Alternatives, 2012.

AUGE Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BERTIN Jacques, *Sémiologie graphique: les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013.

BOURGUET M.-N. (dir.), *L'Invention scientifique de la Méditerranée: Egypte, Morée, Algérie*, Paris, Les éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales = Studies in History and the Social Sciences », 1998.

BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique: lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.

BROSSEAU Marc, *Des Romans-géographes: essai*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Géographie et cultures », 1996.

COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2014.

CORBIN Alain, *Le Territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, 2010.

DELBAERE Denis, *La Fabrique de l'espace public: ville, paysage et démocratie*, Paris, Ellipses, 2010.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie, 2)*, Paris, Minuit, 1980.

GHOSH Amitay, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.

LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, 4e édition., Lausanne, Payot, 2000.

MORETTI Franco, *Atlas du roman européen. 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, Seuil, 2000.

RACAULT Jean-Michel (dir.), *Le Territoire : études sur l'espace humain : littérature, histoire, civilisation*, Saint-Denis; Paris, Publications de l'Université de la Réunion ; Diff. Didier érudition, coll. « Cahiers CRLH-CIRAOI », 1986.

SERRES Michel, *Habiter*, Paris, Éditions Le Pommier, 2011.

VAGNON E. et VALLET E. (dir.), *La Fabrique de l'océan Indien: cartes d'Orient et d'Occident (Antiquité-XVIe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017.

VESCHAMBRE Vincent, *Traces et mémoires urbaines: enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

WESTPHAL Bertrand, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

—, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

2.4.2 Articles et chapitres d'ouvrages

BERQUE Augustin, « Logique des lieux de l'écoumène », *Communications*, vol. 87, n° 1, 2010, p. 17- 26.

BING Jean-Baptiste, « Aperçu sur la genèse d'une chôra : Libertalia et la Lémurie, de la littérature au mythe », *Annales de géographie*, N° 709-710, n° 3, 19 septembre 2016, p. 272- 289.

BOUVET Rachel, « La Carte dans une perspective géopoétique », dans Rachel BOUVET, Hélène GUY et Éric WADDELL (dir.), *La Carte, point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

CHARTIER Daniel, « Renversements décoloniaux de la cartographie de l'Arctique », *Captures*, vol. 5, n° 1, "Cartographies actuelles. Enjeux esthétiques, épistémologiques et méthodologiques", 2020.

CRONON William, « Le Problème de la wilderness, ou le retour vers une mauvaise nature », *Ecologie politique*, N°38, n° 1, 2009, p. 173- 199.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol.IV, p. 752- 762.

GOURIO Anne, « Lieux de l'apostrophe muette : le dépaysement poétique chez André du Bouchet », *L'Entre-deux*, n° 4, décembre 2018.

LAGEAT Yannick, « La Marine française confrontée aux mers du sud de l'océan Indien (1864-1890) », *Dynamiques environnementales*, n° 39- 40, 2017, p. 22- 33.

PEARSON Michael N., « Littoral Society: The Concept and the Problems », *Journal of World History*, vol. 17, n° 4, 2006, p. 353-373.

ROSEMBERG Muriel et TROIN Florence, « Cartographie du Marseille d'un héros de roman policier (Total Khéops de J.-C. Izzo) », *Mappemonde*, n° 121, juillet 2017.

SARAZIN Jean-Yves et VAGNON Emmanuelle, « Le Département des Cartes et Plans de la Bibliothèque nationale de France et le programme MeDIan : cartographie de l'océan Indien », dans Dominique de COURCELLES (dir.), *Parcourir le monde : Voyages d'Orient*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2013, p. 159-172.

STANDING BEAR Luther, « Indian Wisdom (1933) », dans Carolyn MERCHANT (dir.), *Major Problems in American Environmental History*, Belmont, Cengage Learning (Inc.), 2011.

STRIGLER Marie-Claude, « La Wilderness : un espace fantasmé », dans Nicolas BERNARD, Gilles CHAMEROIS, Arlette GAUTIER, Georges-Henry LAFFONT et Denis MARTOUZET (dir.), *L'espace du Nouveau Monde : Mythologies et ancrages territoriaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Des Amériques », 2018, p. 31-44.

VAUTERIN Thomas, « L'Île et le trésor, piraterie et légitimité », dans Mustapha TRABELSI (dir.), *L'Insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 105-116.

ZIETHEN Antje, « La Littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, 2013.

2.4.3 Cartes

DE MANNEVILLETTTE Jean-Baptiste-Nicolas-Denis, « Carte réduite de l'Océan Oriental », Paris, Dépôt général de la marine [en ligne sur Gallica], 1810.

« Route des bâtiments à vapeur dans l'Océan Indien d'Aden au détroit de la Sonde et retour », Paris, Imp. A. Lainé [en ligne sur Gallica], 1872.

2.5 L'ailleurs et le voyage. Etudes sur le voyage et l'écriture du voyage, l'exotisme et l'ethnographie, *Travel Writing Studies*

2.5.1 Ouvrages

ARNOLD Markus, *La Littérature mauricienne contemporaine: Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*, LIT Verlag Münster, 2017.

BABLEE Pascaline, *La Déconstruction de l'exotisme insulaire dans la littérature indianocéanique, sous la direction de Martine Mathieu-Job*, Université Bordeaux Montaigne, 2016.

BOSQUET M.-F. et MEITINGER S. (dir.), *Aux Confins de l'ailleurs : voyage, altérité, utopie. Hommages offerts au professeur Jean-Michel Racault*, Université de la Réunion, Klincksieck, 2008.

BRASEBIN Jenny, *Road novel, road movie. Approche chronotopique du récit de la route*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 ; Université de Montréal, 2013.

CLIFFORD James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

DAS N. et YOUNGS T. (dir.), *The Cambridge History of Travel Writing*, Cambridge, United Kingdom : New York, NY, Cambridge University Press, 2019.

DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage: l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2010.

FORSDICK C., KINSLEY Z., et WALCHESTER K. (dir.), *Keywords for Travel Writing Studies: a Critical Glossary*, Londres; New York, NY, Anthem Press, coll. « Anthem studies in travel », 2019.

LISLE Debbie, *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2006.

MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

—, *La Littérature des lointains: histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1998.

—, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

PASQUALI Adrien, *Le Tour des horizons: critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, coll. « Littérature des voyages », 1994.

PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres ; New York, Routledge, 1992.

RACAULT Jean-Michel, *Mémoires du grand océan: des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2007.

RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas : Récits de déviation*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2012.

RICHTER-GRAVIER Raphaël, « *Manu* » dans *les récits polynésiens: étude comparée de l'oiseau dans les traditions des Maoris de Nouvelle-Zélande et dans les autres traditions polynésiennes*, Université de Polynésie Française, Université d'Otago - Nouvelle-Zélande, 2019.

ROCHMANN Marie-Christine, *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000.

SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers (1978)*, Éd. 3., Paris, Fata Morgana, coll. « Le Livre de poche Biblio essais », 2009.

THOMPSON C. (dir.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, Londres ; New York, Routledge, coll. « Routledge companions », 2015.

TODOROV Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique: la question de l'autre (1982)*, Paris, Seuil, 2011.

TVERDOTA G. (dir.), *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.

URBAIN Jean-Didier, *L'Idiot du voyage: histoires de touristes*, 2nde édition, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot Documents », 2002.

WOLFZETTEL Friedrich, *Le Discours du voyageur: pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen âge au XVIII siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

2.5.2 Articles et chapitres d'ouvrages

AGACINSKI Daniel, « Le Héros de la Frontière, un mythe de la fondation en mouvement », *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, n° 5, 1 décembre 2011.

ANTOINE Philippe, « Un Mois sur l'autoroute Paris-Marseille, ou comment réenchanter le monde », *Viatica [en ligne]*, n° 6, 2019.

ASHCROFT Bill, « Afterword », dans Julia KUEHN et Paul SMETHURST (dir.), *Travel Writing, Form, and Empire: the Poetics and Politics of Mobility*, New York, Routledge, coll. « Routledge research in travel writing », 2009, p. 229- 241.

BERNARD Catherine, « Figures de la reconnaissance nostalgique : In Patagonia de Bruce Chatwin (1977) », dans Frédéric REGARD (dir.), *De Drake à Chatwin. Rhétoriques de la découverte*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2014, p. 201- 216.

BUTOR Michel, « Le Voyage et l'écriture », *Romantisme*, vol. 2, n° 4, 1972, p. 4- 19.

CAPEL Marie, « Spectres de Derrida. Pour une hantologie de la littérature », *L'Atelier Fabula*, 2015 [en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida#_ftn18].

CARO Federico, « Déplacement pathologique : historique et diagnostics différentiels », *L'information psychiatrique*, Volume 82, n° 5, 2006, p. 405- 414.

COGEZ Gérard, « L'Invention du lieu », dans Alain MONTANDON (dir.), *Littérature et anthropologie*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, 2006, p. 173- 193.

DANIEL E. Valentine, « The Coolie. An Unfinished Epic », dans Ann Laura STOLER (dir.), *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 67- 114.

DAUNAIS Isabelle, « Introduction : Récit de voyage et création », *L'Art de la mesure, ou l'Invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2018, p. 15- 45.

DEBROUX Tatiana, « La Tentation de la carte. Défis méthodologiques et techniques de la réalisation d'un atlas culturel historique », *Captures*, vol. 5, n° 1, "Cartographies actuelles. Enjeux esthétiques, épistémologiques et méthodologiques", 2020.

FORSDICK Charles, « De la Littérature voyageuse à la littérature migrante ? », dans Sarga MOUSSA, Philippe ANTOINE, Chloé CHAUDET et Gilles LOUÏS (dir.), *La Littérature de voyage aujourd'hui. Héritages et reconfigurations*, La Revue des lettres modernes Minard, coll. « Voyages contemporains », 2021.

—, « Victor Segalen in the Contact Zone. Exoticism, Ethics, and the Traveler and "Travelee" », dans Charles FORSDICK, Corinne FOWLER et Ludmilla KOSTOVA (dir.), *Travel and Ethics. Theory and Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2014, p. 91- 107.

FOWLER Corinne, « Fiction and Affect. Anglophone Travel Writing and the Case of Paraguay », dans Charles FORSDICK, Corinne FOWLER et Ludmilla KOSTOVA (dir.), *Travel and Ethics. Theory and Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2014, p. 52- 76.

GOHARD-RADENKOVIC Aline, « « L'Altérité » dans les récits de voyage », *L'Homme et la société*, vol. 134, n° 4, 1999, p. 81- 96.

GOMEZ-GERAUD Marie-Christine, « Le Corps à l'épreuve du voyage. Chronique d'une mission en Huronie », *Viatica*, n° 1, 2014.

HOLTZ Grégoire et MASSE Vincent, « Étudier les récits de voyage: Bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences*, n° 2, 31 mai 2012.

HUGGAN Graham, « Hauntings. W.G. Sebald as Travel Writer », dans Charles FORSDICK, Corinne FOWLER et Ludmilla KOSTOVA (dir.), *Travel and Ethics. Theory and Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2014, p. 231- 242.

JEUSETTE Julien, « Le Chronotope de la « route moderne »: Octave Mirbeau et les road movies », *Études françaises*, vol. 53, n° 3, 4 décembre 2017, p. 169- 180.

LE GALL Shalini, « Lieu et pouvoir dans l'orientalisme britannique du XIXe siècle », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, 30 juin 2011, p. 555- 560.

MAITILASSO Annalisa, « « Raconte-moi ta migration ». L'entretien biographique entre construction ethnographique et autonomie d'un nouveau genre littéraire », *Cahiers d'études africaines*, n° 213- 214, 30 juin 2014, p. 241- 265.

MANGEREL Caroline, « La Drive, le marronnage: Présentation d'un mode d'errance insulaire et Créole », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n° 1, 2010, p. 90- 106.

MARIMOUTOU Carpanin, « Passer à côté: Marius-Ary Leblond voyageurs à Madagascar », *Francofonia*, n° 53, 2007, p. 101- 123.

MASSON Pierre, « Politique du voyage chez André Gide », *Littératures*, vol. 11, n° 1, 1984, p. 81- 95.

MATHIEU Martine, « Mythologie du marronnage dans les littératures de l'océan Indien », dans Marie-Christine ROCHMANN (dir.), *Esclavage et abolitions*, Karthala, 2000, p. 163- 173.

MONTALBETTI Christine, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque », dans Sophie LINON-CHIPON, Sarga MOUSSA et Véronique MAGRI-MOURGUES (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, p. 3-16.

MOURA Jean-Marc, « Reprise, répétition, réécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine », dans Jean-Paul ENGELIBERT et Yen-Maï TRAN-GERVAT (dir.), *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 49-59.

PASQUALI Adrien, « Récit de voyage et autobiographie », *Annali d'Italianistica*, vol. 14, 1996, p. 71-88.

PICKFORD Susan, « Vers un pacte du récit de voyage », *Le Voyage excentrique : Jeux textuels et paratextuels dans l'anti-récit de voyage, 1760-1850*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Métamorphoses du livre », 2018.

PODDAR Namrata, « La Poétique du bateau dans la fiction mauricienne », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, vol. 2009/2, n° 276, 2009, p. 77-91.

PULEIO Maria Teresa, « Voyage réel, voyage rêvé : les voyages "archéologiques" des petits romantiques », dans Alain GUYOT et Chantal MASSOL (dir.), *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2019, p. 71-90.

RACAULT, JEAN-MICHEL, « Voyages et utopies », dans J. C. DARMON et M. MELON (dir.), *Histoire de la France littéraire : Classicismes, XVIIe-XVIIIe*, Paris, PUF, 2006, p. 291-340.

REQUEMORA Sylvie, « L'Espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 249-276.

RÖMER Thomas, « Introduction: entre autochtonie et allochtonie. L'Invention de l'Exode », *Le Livre de l'Exode: mythes et histoire*, Cours au collège de France (en ligne), 2013, p.

SAUVAIRE Marion, « De l'Exil à l'errance, la diversité des sujets migrants. Le cas des romanciers caribéens au Québec », *Amerika*, n° 5, 20 décembre 2011.

STASZAK Jean-François, « Voyage et circulation des images : du Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyageurs », *Sociétés & Représentations*, vol. 21, n° 1, 2006, p. 79.

SVENDSEN Amalie Due, « Representations of the East: Orientalism in Emily Eden's Travel Writing », *Leviathan: Interdisciplinary Journal in English*, n° 2, 2018, p. 60-70.

TERRAMORSI Bernard, « Paul Gauguin et le démon des Tropiques », dans Marie-Françoise BOSQUET et Serge MEITINGER (dir.), *Aux Confins de l'ailleurs: voyage, altérité, utopie. Hommages offerts au professeur Jean-Michel Racault*, Université de la Réunion, Klincksieck, 2008, p. 88-106.

—, « La Figure mythique du cauchemar. Une écrasante présence », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, n° 11, 15 décembre 2004, p. 46-55.

TEULIE Gilles, « Le Mythe Afrikaner du « peuple élu de Dieu » ou le long Trek des calvinistes sud-africains », *Études théologiques et religieuses*, Tome 83, n° 2, 2008, p. 229-248.

THIBAUT Bruno, « “Voyager contre” : la question de l’exotisme dans les journaux de voyage d’Henri Michaux », *French Review*, vol. 63, n° 3, 1990, p. 485-491.

THOUROUDE Guillaume, « Pour une définition du genre littéraire viatique », *Acta Fabula*, vol. 18, n° 3, mars 2017.

TODOROV Tzvetan, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *Le Débat*, vol. 18, n° 1, 1982, p. 94-101.

URBAIN Jean-Didier, « Les Catanauts des cryptocombes — Des iconoclastes de l’ailleurs », *Nottingham French Studies*, vol. 39, n° 1, 2000, p. 7-16.

USHER Phillip, « Du Viatique à l’épique : l’épyllion américain de Marc Lescarbot », *Arborescences*, n° 2, 2012.

WEBER Anne-Gaëlle, « Le Genre romanesque du récit de voyage scientifique au XIXe siècle », *Societes Representations*, n° 21, n° 1, 2006, p. 59-77.

2.5.3 Communications et appels à communications

APFUCC, *Appel à communications du colloque 2020 de l’APFUCC - Atelier 13: « Le récit de voyage dans tous ses états »*, https://www.fabula.org/actualites/le-recit-de-voyage-dans-tous-ses-etats-congres-apfucc-2020-western-university-londres-ontario_92679.php, consulté le 15 janvier 2021.

EXPOSITO Yvan, « *Pina de Titaua Peu* », communication orale, Université de Polynésie Française, 2018.

MARIMOUTOU Carpanin, « Récits de voyage et traites négrières », webdoc *Littérature de voyage*, Université de la Réunion, 2018, [en ligne : <https://pod.univ-reunion.fr/video/1280-recits-de-voyage-et-traites-negrieres/>].

OLLIER Nicole, « Elizabeth Bishop’s Interior and Outer Border Crossings », *Border Crossings: Translation, Migration & Gender in the Americas, the Transatlantic & the Transpacific*, Congrès international, Society for the Study of American Women Writers & Université Bordeaux Montaigne, 5-8 juillet 2017.

2.6 Etudes historiques et culturelles sur le colonialisme, la colonialité et l’impérialisme, dont sur l’espace indianocéanique et le *Global South* ; *Postcolonial Studies, Indian Ocean Studies*

2.6.1 Ouvrages

ALLATSON Paul et MCCORMACK Jo, *Exile Cultures, Misplaced Identities*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2008.

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 2nd éd., Londres ; New York, Routledge, 2002.

BABADZAN Alain, *Naissance d'une tradition: changement culturel et syncrétisme religieux aux îles Australes, Polynésie française*, Paris, Orstom, 1982.

BERTRAND R., BLAIS H., CALAFAT G., et HEULLANT-DONAT I. (dir.), *L'Exploration du monde: une autre histoire des grandes découvertes*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2019.

BERTRAND Romain, *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre Orient-Occident (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Seuil, 2011.

BHABHA H.K. (dir.), *Nation and Narration*, Londres ; New York, Routledge, 1990.

—, *Les Lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 [1994].

BLANC Guillaume, *L'Invention du colonialisme vert : pour en finir avec le mythe de l'éden africain*, Paris, Flammarion, 2020.

BLANCHARD P. (dir.), *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, Actes Sud, 2011.

BOUCHERON P. et DELALANDE N. (dir.), *Pour une histoire-monde*, Paris, PUF, 2013.

BOSE Sugata, *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in the Age of Global Empire*, Harvard, Mass. & New Delhi, Permanent Black, 2006.

CARTER Marina, *Voices from Indenture: Experiences of Indian Migrants in the British Empire*, Londres ; New York, Leicester University Press, coll. « New Historical Perspectives on Migration », 1996.

CARTER Marina et TORABULLY Khal, *Coolitude: An Anthology of the Indian Labour Diaspora*, Londres, Anthem, coll. « Anthem South Asian studies », 2002.

CERTEAU Michel de, *L'Écriture de l'histoire (1975)*, Paris, Gallimard, 2002.

CHIBBER Vivek, *Théorie postcoloniale et le spectre du Capital*, trad. Christine Vivier, Toulouse, Editions de l'Asymétrie, 2017.

CLAVARON Yves, *Edward Said. L'« Intifada » de la culture*, Paris, Editions Kimé, 2013.

DECKARD Sharae, *Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization: Exploiting Eden*, Londres ; New York, Routledge, 2009.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1997.

—, *Le Monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*, Paris, Éditions Galilée, 1996.

FREMONT-BARNES Gregory, *The Indian Mutiny, 1857-58*, Oxford ; New York, Osprey, coll. « Essential histories », 2007.

GERBEAU Hubert, *Les Esclaves noirs: pour une histoire du silence*, Paris, France, les Indes savantes, 2013.

GILROY Paul, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, coll. « The Wellek lectures », 2005.

—, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press, 1993.

GRATALOUP Christian, *L'Invention des continents: comment l'Europe a découpé le monde*, Paris, Larousse, 2009.

GREEN Lesley, *Rock | Water | Life. Ecology and Humanities for a Decolonial South Africa*, Durham, NC, Duke University Press, 2021.

GROVE Richard, *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*, Cambridge University Press, 1996.

HALL Richard Seymour, *Empires of the Monsoon: A History of the Indian Ocean and its Invaders*, Londres, Harper Collins, 1998.

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.

HARVEY David, *Géographie de la domination: capitalisme et production de l'espace*, Paris, Editions Amsterdam/Multitudes, 2018.

—, *Le Capitalisme contre le droit à la ville: néolibéralisme, urbanisation, résistances*, Paris, Amsterdam, 2011.

HOBBSAWM Eric, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Mythe, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

JOSEPH-VILAIN M. et MISRAHI-BARAK J. (dir.), *Postcolonial ghosts : Fantômes post-coloniaux*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009.

KNÖRR Jacqueline, *Creole Identity in Postcolonial Indonesia*, New York, Berghahn Books, coll. « Integration and conflict studies volume 9 », 2014.

LE BRIS M., ROUAUD J., et ALMASSY E. (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LEFEBVRE Henri, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.

LEUNG Joyce, *L'Esthétique de la canneraie dans le roman des Antilles et des Mascareignes*, L'Harmattan, 1999.

LUSTE BOULBINA Seloua, *Le Singe de Kafka & autres propos sur la colonie*, 2nde édition augmentée., Paris, Les presses du réel, 2020.

- MACE Marielle, *Nos cabanes*, Paris, Editions Verdier, 2019.
- MILNE Lorna, *Patrick Chamoiseau: espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2006.
- MONDZAIN Marie-José, *K comme Kolonie : Kafka et la décolonisation de l'imaginaire*, Paris, La Fabrique éditions, 2020.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, 2. éd., Paris, Presses Univ. de France, coll. « Quadrige Manuels », 2013.
- NUNES Zita, *Cannibal Democracy. Race and Representation in the Literature of the Americas*, Minneapolis ; Londres, University of Minnesota Press, 2008.
- PLAATJE Solomon, *Native Life in South Africa*, Projet Gutenberg (en ligne), 1916.
- RAY Romita, *Under the Banyan Tree: Relocating the Picturesque in British India*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- ROBIN Régine, *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.
- SAID Edward, *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015.
- , *Reflections on Exile*, Londres, Granta Books, 2001.
- , *Culture and imperialism*, Londres, Vintage Books, 1994.
- , *Culture et impérialisme*, trad. Paul Chemla, Paris, Fayard / Le Monde Diplomatique, 2000.
- , *Beginnings: beginnings and method*, Londres, Granta Books, 1998.
- SPURR David, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham, NC, Duke University Press, 1993.
- STOLER Ann-Laura et COOPER Frederick, *Repenser le colonialisme*, trad. Christian Jeanmougin, Paris, Payot, 2013.
- VERGES Françoise et MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, *Amarres: créolisations india-océanes*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- WALDER Dennis, *Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation and Memory*, New York, Routledge, coll. « Routledge research in postcolonial literatures », 2011.
- WORDEN Nigel, *Slavery in Dutch South Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- YAHYA Zawiah, *Resisting Colonialist Discourse*, 2nde édition., Kebangsaan, Penerbit Universiti, 2003.

2.6.2 Articles et chapitres d'ouvrages

AHMAD Siti Nuraishah, « Malaysia as the Archetypal Garden in the British Creative Imagination », *Southeast Asian Studies*, vol. 3, n° 1, avril 2014, p. 49- 84.

ALPERS Edward A., « On Becoming a British Lake: Piracy, Slaving, and British Imperialism in the Indian Ocean during the First Half of the Nineteenth Century », dans Robert HARMS, Bernard K. FREAMON et David W. BLIGHT (dir.), *Indian Ocean Slavery in the Age of Abolition*, New Haven, Yale University Press, 2013, p.

CALLANDRE Florence et BARAT Christian, « Traces de l'engagisme de 1933 à La Réunion et à Rodrigues », *Études océan Indien*, n° 49- 50, 1 juillet 2013.

COHEN Jim et LINDGAARD Jade, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale », *Mouvements*, n° 51, n° 3, 10 septembre 2007, p. 90- 101.

COQUEREL Paul, « Les Mythes afrikaners », *Politique Africaine n°25: Afrique du Sud ambigüe*, n° 25, 1987, p. 7- 13.

FUMA Sudel, « La Route de l'esclave et de l'engagé dans les îles et pays du Sud-Ouest de l'océan Indien. Une thérapeutique de la mémoire pour servir une identité créole indocéanique... », *Études océan Indien*, n° 49- 50, 1 juillet 2013.

HOFMEYR Isabel, « The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging New Paradigms of Transnationalism for the Global South – Literary and Cultural Perspectives », *Social Dynamics*, vol. 33, p. 3- 32.

JULLIEN François, « L'Universel, du dehors et du dedans », dans Michel WIEVIORKA, Laurent LEVI-STRAUSS et Gwenaëlle LIEPPE (dir.), *Penser global: Internationalisation et globalisation des sciences humaines et sociales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « 54 », 2017, p. 135- 160.

LEFILLEUL Alice, « Les Premières Nations au Québec: écrire à l'endroit du manque », *Africultures*, vol. 3, Hors-série "Décentrer, déconstruire, décoloniser", 2019, p. 54- 56.

LOICHOT Valérie, « Not Just Hunger », *The Tropics Bite Back: Culinary Coups in Caribbean Literature*, University of Minnesota Press, 2013, p. 29- 62.

—, « Can Hunger Speak? », *The Tropics Bite Back: Culinary Coups in Caribbean Literature*, University of Minnesota Press, 2013, p. 177- 182.

MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, « Is « The Unity [...] submarine »? Hommes et femmes à la mer dans quelques textes des îles du sud-ouest de l'océan Indien », dans Judith MISRAHI-BARAK et Markus ARNOLD (dir.), *Borders and Ecotones in the Indian Ocean. Cultural and Literary Perspective*, Montpellier, PULM, 2020, p.

—, « Ethnicisation ou créolisation? Le paradigme de la traite dans quelques romans francophones mauriciens et réunionnais contemporains », *"L'ici et l'ailleurs: Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean. E-France: An Online Journal of French Studies*, vol. 2, 2008, p. 163- 180.

MARIMOUTOU Carpanin, « Le Paysage réunionnais et les énigmes du rapport au lieu colonial et postcolonial », dans Igor BABOU et Joëlle LE MAREC (dir.), *Paysages d'énigmes. Les paysages entre actions, représentations et institutions*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2017, p. 35- 61.

—, « Labyrinthes interculturels dans les littératures de l'océan Indien », *Diogène*, n° 246- 247, 5 août 2015, p. 153- 169.

—, « Migrants, diasporiques et conflits interculturels dans les littératures mauricienne et réunionnaise », *Études océan Indien*, n° 49- 50, 1 juillet 2013.

—, « La Lémurie, un rêve, une langue », *Ailleurs imaginés*, Paris, Didier-Erudition, coll. « Cahiers du CLRH-CIRAOI », 1990, p. 121- 132.

—, « La Réunion, alchimie des cultures », *Le Monde diplomatique*, mars 2010, [en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/03/MARIMOUTOU/18927>, consulté le 11 novembre 2017].

—, « Littératures indiaocéaniques », *Revue de littérature comparée*, vol. 2006/2, n° 318, 2006, p. 131- 140.

—, « Le Lieu et le lien : à propos de la littérature réunionnaise », *Hermès*, vol. 2002/1, n° 32- 33, 2002, p. 131- 139.

QUIJANO Aníbal, « « Race » et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, n° 51, n° 3, 10 septembre 2007, p. 111-118.

SAMUELSON Meg, « Coastal Thought: An Alphabet Spanning the Seas », *Academia*, 2019.

—, « Searching for Stoke in Indian Ocean Surf Zones: Surfaris, Offshoring and the Shore-break », *Journal of the Indian Ocean Region*, vol. 13, n° 3, 2 septembre 2017, p. 311-325.

—, « Coastal Form: Amphibian Positions, Wider Worlds, and Planetary Horizons on the African Indian Ocean Littoral », *Comparative Literature*, vol. 69, n° 1, mars 2017, p. 16-24.

SAMUELSON Meg et LAVERY Charne, « The Oceanic South », *English Language Notes*, vol. 57, n° 1, 1 avril 2019, p. 37-50.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak? », dans Cary NELSON et Lawrence GROSSBERG (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

—, « The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives », *History and Theory*, vol. 24, n° 3, 1985, p. 247-272.

TERRAMORSI Bernard, « Surnaturel et littérature dans l'océan Indien », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 318, 2006, p. 141-152.

TRAVERSO Enzo, « 4. Spectres du colonialisme », *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2018, p. 149-178.

VERGES Françoise, « Archéologie de l'esclavage, archéologie de l'absence », dans Jean-Paul DEMOULE (dir.), *L'Avenir du Passé*, Paris, La Découverte, 2008, p. 105-113.

VERGES Françoise et MARIMOUTOU Carpanin, « Pour un musée du temps présent », *Africultures*, n°70, n° 1, 2007, p. 180-185.

WENTZEL Marie et TLABELA Kholadi, « Historical Background to South African Migration », dans Pieter KOK, John OUCHO, Derik GELDERBLOM et Johan Van ZYL (dir.), *Migration in South and Southern Africa: Dynamics and Determinants*, Cape Town, HSRC Press, 2006, p. 71-96.

YOUÉ Christopher, « Black Squatters on White Farms: Segregation and Agrarian Change in Kenya, South Africa, and Rhodesia, 1902-1963 », *The International History Review*, vol. 24, n° 3, 2002, p. 558-602.

Index

A

Afrique du Sud, 7, 13, 23, 63, 64, 114, 116, 117, 125, 142, 222, 228, 232, 262, 419

ailleurs, 6, 8, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 28, 29, 33, 50, 54, 63, 70, 71, 81, 82, 83, 85, 89, 94, 97, 98, 104, 105, 111, 112, 113, 114, 118, 120, 122, 124, 130, 136, 137, 140, 144, 147, 151, 155, 158, 160, 167, 171, 177, 178, 179, 182, 184, 186, 189, 190, 199, 203, 204, 206, 207, 209, 215, 216, 222, 225, 227, 230, 236, 238, 242, 247, 249, 258, 259, 264, 265, 271, 272, 273, 276, 281, 282, 286, 289, 291, 308, 312, 317, 327, 328, 330, 333, 334, 336, 338, 339, 351, 352, 354, 355, 356, 363, 366, 370, 371, 375, 376, 381, 382, 391, 392, 398, 400, 403, 407, 408, 410, 411, 412, 414, 415, 416, 419, 420, 421

animal, 93, 94, 95, 102, 105, 107, 108, 193, 242, 305, 363, 364, 370, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 415, 418

archéologie, 31, 33, 100, 101, 113, 148, 165, 169, 178

archive, 2, 3, 4, 5, 7, 11, 25, 26, 28, 55, 56, 60, 64, 71, 187, 266, 290, 291, 293, 294, 352, 374, 384, 409, 419

arrière-pays, I, 40, 188, 190, 207, 223, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 281, 297, 311, 313, 318, 321, 330, 331, 333, 414, 415, 416

autre, 4, 6, 8, 10, 12, 18, 19, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 42, 45, 48, 51, 54, 69, 72, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 91, 92, 94, 95, 98, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 111, 112, 113, 119, 120, 123, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 138, 140, 144, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 178, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 199, 201, 204, 206, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 216, 224, 229, 231, 232, 233, 236, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 260, 262, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 276, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 292, 296, 297, 299, 303, 305, 307, 309, 310, 311, 312, 317, 319,

321, 324, 328, 329, 334, 336, 338, 339, 341, 343, 344, 346, 347, 351, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 373, 374, 375, 377, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 403, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421

aventure, 8, 9, 10, 16, 27, 28, 57, 84, 121, 151, 184, 186, 187, 195, 196, 199, 217, 221, 229, 241, 244, 247, 259, 264, 287, 296, 314, 315, 344, 345, 346, 352

B

Bakhtine, 19, 31, 35, 85, 87, 98, 99, 197, 199, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 227, 230, 245, 246, 247, 248, 284, 320, 346, 414

bateau, 44, 126, 172, 201, 223, 285

bibliothèque, 4, 8, 42, 121, 138, 141, 145, 178, 183, 184, 276, 284, 286, 287, 300, 326, 345

C

carnaval, 98, 99, 245, 248, 414

cartographie, 11, 46, 48, 49, 56, 57, 59, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 81, 110, 379, 409

chôra, 37, 51, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 113, 137, 146

chronotope, 73, 84, 85, 86, 87, 103, 107, 163, 197, 199, 200, 201, 202, 210, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 245, 248, 284, 287, 296, 306, 320, 365, 391

Coetzee, II, 11, 13, 14, 23, 26, 28, 32, 61, 64, 72, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 98, 112, 124, 128, 142, 173, 185, 216, 222, 226, 228, 229, 230, 232, 239, 265, 268, 271, 304, 305, 306, 307, 313, 325, 326, 327, 331, 334, 337, 339, 340, 345, 347, 348, 353, 363, 365, 367, 368, 381, 382, 383, 385, 388, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 411, 417, 419, 421

colonialisme, 7, 9, 10, 21, 26, 27, 28, 32, 33, 256, 260, 262, 266, 267, 336, 339, 340, 364, 377, 391, 399, 420

conquête, I, 6, 18, 27, 30, 35, 39, 109, 110, 152, 157,
 158, 159, 164, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 188, 189,
 190, 204, 205, 207, 210, 212, 213, 215, 216, 220, 221,
 228, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 241, 242, 244,
 252, 256, 259, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273,
 310, 311, 314, 315, 324, 330, 331, 332, 333, 334, 390,
 413, 414, 415, 416, 418

Conrad, II, 8, 11, 12, 15, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 32, 50, 53,
 54, 57, 59, 60, 64, 65, 72, 79, 80, 111, 112, 114, 151,
 156, 168, 169, 185, 187, 188, 191, 193, 195, 196, 197,
 198, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 223, 231, 237, 239,
 241, 243, 245, 246, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 261,
 262, 265, 266, 267, 268, 271, 273, 274, 275, 277, 283,
 285, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 299, 300, 309,
 313, 321, 325, 330, 331, 334, 337, 339, 340, 346, 347,
 351, 353, 355, 357, 383, 384, 388, 391, 398, 411, 414,
 415, 417, 419, 421

créolisation, 23, 176, 177, 197, 210, 212, 213, 214, 215,
 232, 233, 317, 327, 412, 413, 420

D

Debaene, 8, 26, 33, 113, 236, 237, 249, 250, 263, 264,
 266, 271, 323, 349, 374, 376, 378, 414

dehors, 14, 85, 96, 102, 106, 107, 108, 111, 173, 174,
 178, 199, 336, 396, 418, 420

dépayement, 114, 157, 169, 170, 171, 179, 180, 237,
 238, 247, 271, 304, 330, 336, 338, 355, 356, 390, 391,
 392, 398, 400, 403, 407, 413, 420

Derrida, 2, 4, 7, 30, 31, 34, 56, 118, 131, 187, 291, 293,
 327, 384, 394, 397, 398

déterritorialisation, 35, 37, 108, 226, 231, 306, 328, 390,
 397

deuil, 9, 34, 118, 127, 130, 131, 133, 147, 176, 177, 178,
 180, 207, 232, 233, 265, 266, 267, 268, 269, 314, 318,
 321, 323, 330, 390, 391, 410, 411, 412, 414

deuil de l'origine, 127, 130, 131, 133, 147, 176, 178, 180,
 318, 390, 391, 410, 412

discours, 4, 9, 11, 12, 19, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
 31, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 42, 46, 47, 49, 50, 68, 71,
 72, 73, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 94, 95, 102, 103, 107,
 108, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 123, 152, 154, 156,
 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169,

174, 178, 179, 182, 183, 184, 187, 188, 194, 212, 215,
 230, 233, 234, 236, 252, 256, 257, 258, 260, 262, 263,
 269, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 281, 283, 288, 290,
 294, 299, 305, 307, 309, 310, 313, 324, 332, 333, 334,
 336, 338, 339, 342, 346, 348, 349, 350, 351, 353, 354,
 359, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 381, 385,
 387, 389, 391, 392, 393, 395, 399, 400, 401, 403, 406,
 407, 408, 410, 411, 412, 414, 415, 416, 418, 419, 421,
 422

double, 27, 30, 49, 58, 71, 72, 73, 82, 83, 89, 102, 107,
 112, 118, 122, 144, 160, 162, 163, 193, 198, 207, 208,
 215, 237, 251, 252, 263, 277, 278, 291, 292, 317, 323,
 343, 344, 348, 374, 386, 419

E

écopoétique, 40, 339, 373, 394, 399, 403, 418

écoumène, 37, 38, 42, 45, 47, 48, 75, 108, 159

Éden, 145, 146, 160, 161, 165, 170, 260, 275, 278, 281

Empire, 6, 7, 14, 27, 29, 30, 32, 39, 42, 46, 55, 56, 57, 60,
 65, 72, 73, 81, 82, 83, 102, 104, 110, 112, 151, 155,
 158, 163, 166, 168, 169, 179, 200, 204, 267, 274, 275,
 276, 277, 278, 287, 288, 292, 294, 296, 299, 306, 324,
 329, 333, 336, 339, 346, 352, 353, 367, 370, 381, 388,
 403, 406, 409, 410, 411, 412, 420

envers, 13, 29, 30, 31, 33, 35, 45, 46, 72, 73, 82, 83, 92,
 98, 102, 109, 110, 112, 133, 179, 186, 187, 205, 215,
 221, 230, 232, 234, 237, 238, 241, 242, 245, 246, 248,
 250, 252, 259, 260, 262, 269, 270, 299, 319, 328, 334,
 336, 339, 367, 373, 375, 376, 377, 384, 389, 396, 401,
 403, 406, 407, 408, 410, 412, 414, 418, 419, 420, 421

épique, 5, 152, 154, 184, 186, 190, 204, 213, 215, 228,
 229, 231, 287, 288, 296, 306, 311, 312, 313, 314, 315,
 319, 320, 330, 334, 390, 416

errance, 23, 27, 63, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 134,
 137, 141, 162, 186, 217, 220, 221, 228, 230, 270, 296,
 309, 310, 314, 315, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329,
 330, 331, 334, 348, 349, 350, 352, 391, 413, 416

espace indianocéanique, 8, 11, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
 29, 32, 36, 39, 44, 47, 48, 49, 56, 61, 68, 69, 71, 72,
 73, 74, 80, 109, 110, 112, 160, 180, 185, 186, 297,
 299, 310, 322, 327, 328, 331, 333, 410, 412

ethnographie, 8, 239, 242, 250, 376, 414

Europe, 6, 33, 34, 35, 47, 57, 58, 76, 113, 155, 158, 177,
207, 236, 267, 286, 289, 295, 296, 379, 380

exil, 14, 17, 119, 126, 128, 130, 132, 136, 145, 170, 171,
172, 177, 180, 190, 195, 207, 208, 209, 210, 212, 213,
215, 220, 231, 234, 240, 288, 300, 302, 317, 329, 376,
380, 411, 412

exotique *Voir* Exotisme

exotisme, 8, 30, 33, 35, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 109,
111, 153, 160, 161, 163, 164, 168, 179, 222, 223, 287,
291, 308, 322, 340, 374, 410

F

fiction, 10, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 38, 45, 56, 69,
76, 81, 152, 195, 201, 212, 213, 215, 253, 289, 337,
343, 344, 348, 351, 352, 357, 373, 376, 377, 380, 381,
384, 385, 386, 388, 389, 401, 408, 417, 418

fondation, 5, 6, 26, 42, 111, 132, 144, 150, 160, 161, 168,
179, 180, 183, 184, 185, 186, 190, 213, 214, 215, 221,
228, 231, 232, 265, 271, 306, 312, 314, 324, 326, 332,
333, 409, 411, 412, 414

Foucault, 2, 3, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 34, 73, 104, 106,
113, 159, 160, 163, 164, 166, 169, 173, 174, 178, 183,
271, 277, 339, 350, 351, 352, 353, 407

friction, 341, 354, 358, 359, 366, 391, 403, 408, 417, 422

G

géocritique, 19, 24, 38, 45, 56

géopoétique, 19, 39, 49, 51, 52, 54, 57, 70, 86, 273, 278,
300, 302, 309

Gilroy, 23, 197, 214, 267, 268, 269, 334, 385, 412

H

habitants, 73, 80, 83, 84, 89, 91, 95, 97, 101, 104, 108,
109, 116, 118, 146, 151, 165, 179, 259, 260, 283, 307,
339, 356, 360, 369, 377, 380, 384, 388, 390, 392, 393,
394, 396, 399, 400, 401, 410, 416, 418

hantise, 34, 118, 165, 167, 179, 228, 262, 293, 299, 312,
330, 411

herméneutique, 40, 322, 324, 347, 349

hétérotopie, 106

homeland, 114, 115, 122, 124, 125, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 140, 141, 143, 150, 154, 167, 170, 171, 172,
177, 178, 180, 229, 268, 316, 318, 327, 329, 334, 370,
390, 391, 410, 412, 416, 423

I

île, 13, 14, 15, 21, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 63, 67, 71,
74, 75, 81, 86, 88, 89, 90, 91, 100, 101, 103, 108, 114,
118, 119, 126, 127, 129, 132, 133, 134, 137, 138, 140,
144, 145, 146, 147, 148, 149, 154, 156, 161, 164, 165,
166, 167, 168, 170, 172, 175, 176, 177, 195, 196, 198,
206, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 232, 233, 237,
242, 260, 262, 283, 286, 287, 289, 291, 295, 298, 299,
300, 301, 302, 303, 306, 316, 323, 324, 325, 330, 333,
343, 344, 356, 359, 360, 362, 364, 365, 368, 369, 376,
377, 380, 390, 393, 396, 401, 411, 414, 416, 465

imagination impériale, 113, 158, 160, 165, 166, 167, 168,
169, 172, 176, 177, 178, 410

imagination nostalgique, 113, 158, 159, 166, 169, 176,
177, 178, 410, 412

impérialisme, 25, 26, 27, 29, 34, 39, 42, 49, 107, 109,
151, 156, 159, 168, 178, 179, 180, 185, 187, 201, 266,
267, 277, 280, 288, 296, 313, 321, 332, 333, 346, 410,
420

Inde, 15, 47, 48, 59, 61, 62, 64, 66, 81, 104, 114, 120,
126, 130, 166, 176, 189, 196, 209, 210, 212, 255, 290,
298, 330, 344, 360

inquiétante étrangeté, 84, 380

intertextualité, 5, 19, 21, 28, 29, 31, 40, 42, 124, 134,
138, 178, 183, 184, 186, 187, 193, 203, 232, 265, 266,
270, 287, 288, 304, 313, 321, 326, 327, 368, 406, 413,
416

K

Karoo, 14, 60, 100, 106, 114, 124, 125, 128, 129, 135,
137, 139, 140, 141, 142, 150, 154, 161, 166, 170, 174,
189, 216, 220, 223, 228, 230, 232, 243, 253, 259, 260,
261, 262, 304, 362, 390, 412

L

labyrinthe, 40, 196, 273, 295, 296, 297, 299, 306, 308, 309, 310, 311, 315, 323, 326, 328, 331
Le Clézio, II, 9, 11, 14, 15, 20, 23, 26, 28, 33, 35, 44, 50, 52, 53, 57, 58, 61, 62, 63, 67, 71, 72, 75, 76, 79, 81, 86, 87, 94, 95, 100, 110, 112, 118, 121, 126, 128, 134, 137, 138, 177, 185, 188, 196, 197, 201, 203, 207, 211, 213, 253, 265, 268, 271, 272, 283, 285, 287, 288, 289, 293, 298, 302, 304, 307, 308, 309, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 330, 331, 334, 337, 340, 343, 353, 359, 370, 376, 381, 394, 396, 398, 399, 401, 404, 411, 415, 419, 421
Lémurie, 113, 148, 149, 293, 317

M

Madagascar, 22, 33, 47, 60, 61, 66, 73, 74, 104, 155, 195, 317, 338
Marimoutou, 7, 23, 33, 34, 44, 55, 60, 73, 79, 81, 148, 155, 165, 166, 167, 177, 209, 212, 213, 214, 215, 259, 260, 261, 290, 293, 310, 317, 328, 329, 338, 364
marronnage, 64, 229, 232, 265, 329, 362, 363
Maurice, 14, 15, 36, 58, 59, 61, 63, 66, 69, 74, 75, 81, 87, 88, 100, 101, 103, 114, 118, 119, 120, 126, 127, 130, 132, 133, 137, 144, 145, 154, 156, 157, 161, 164, 166, 167, 170, 179, 192, 196, 201, 207, 209, 212, 213, 287, 294, 295, 298, 299, 302, 316, 317, 318, 330, 338, 341, 344, 355, 356, 360, 369, 373, 376, 390, 411
mélancolie, 266, 267, 268, 269, 331, 334, 374, 412
mémoire littéraire *Voir* intertextualité
métafiction du voyage, 344, 381, 385, 408
migration, 17, 220, 352
mineur, 35, 187, 232, 328, 333, 374, 407, 414
Monarch-of-all-I-survey narrative, 29, 342, 348, 403
Moura, 32, 33, 76, 113, 158, 160, 164, 177, 344, 377, 385, 408
mythe, 9, 13, 17, 28, 113, 118, 126, 128, 129, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 170, 177, 197, 201, 229, 256, 258, 259, 266, 269, 270, 272, 278, 303, 313, 314, 318, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 330, 344, 352, 356, 384, 389, 411, 415, 416

N

nation, 37, 114, 115, 121, 123, 126, 167, 190, 213, 215, 258, 312, 411
non-lieu, 73, 76, 77, 78, 79, 100, 102, 130, 172, 318, 393
nostalgie, 8, 28, 34, 85, 127, 131, 158, 170, 171, 176, 186, 220, 228, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 287, 311, 313, 315, 316, 318, 319, 321, 390, 411, 415

O

Occident, 8, 9, 11, 25, 38, 45, 48, 57, 63, 76, 155, 159, 160, 163, 185, 193, 238, 244, 255, 256, 276, 286, 290, 292, 300, 328, 336, 346, 349, 409, 420
océan Indien, I, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 22, 23, 24, 27, 30, 32, 34, 36, 37, 39, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 75, 76, 79, 81, 90, 101, 102, 109, 110, 111, 112, 133, 151, 179, 180, 195, 196, 197, 200, 202, 203, 214, 215, 229, 238, 244, 262, 284, 285, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 307, 310, 329, 358, 364, 376, 398, 408, 409, 410, 412, 413, 417, 419, 465, 466
Orient, 3, 8, 22, 45, 48, 59, 61, 76, 77, 79, 84, 85, 152, 158, 159, 163, 182, 185, 194, 223, 238, 239, 240, 255, 275, 277, 289, 291, 295, 320, 336, 359, 367, 380, 388, 391

P

paradigme de l'escale, 72, 73, 82, 102, 110, 112, 289
paradis, 15, 145, 146, 147, 149, 153, 165, 168, 277, 278, 298, 299, 307, 309, 324, 332, 411, 412, 415
parodie, 35, 99, 187, 230, 231
Patusan, 13, 124, 136, 137, 151, 152, 153, 154, 156, 161, 163, 164, 168, 171, 179, 187, 189, 194, 195, 196, 200, 201, 202, 204, 231, 239, 244, 245, 246, 247, 249, 253, 257, 261, 262, 274, 278, 282, 286, 292, 320, 347, 355, 384, 390, 392, 411, 413
pays, 5, 6, 13, 14, 16, 19, 22, 40, 42, 43, 44, 60, 63, 91, 93, 101, 107, 108, 114, 115, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 136, 142, 144, 151, 152, 153, 154, 156, 162, 164, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 188, 189, 193, 195, 201, 204, 205, 208, 209, 210, 212, 213,

214, 215, 216, 218, 222, 223, 227, 230, 231, 233, 234,
235, 237, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 249,
250, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262,
263, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 276, 279, 280, 303,
308, 311, 320, 326, 327, 329, 330, 331, 348, 377, 383,
390, 400, 410, 411, 414, 415, 420, 423
polyphonie, 19, 21, 29, 61, 70, 224, 225, 247, 282, 296,
375, 377, 381, 392, 407, 408
postcolonialisme, 32, 329
postmoderne, 26, 81, 184, 204, 230, 264, 272, 306, 308,
310, 313, 315, 323, 324, 325, 326, 331, 344, 416
Pratt, 6, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 109, 110, 185, 190, 203,
234, 235, 236, 267, 273, 310, 342, 348, 353, 354, 371,
372, 378, 398, 414, 416

Q

quête, 106, 118, 122, 126, 138, 143, 148, 154, 166, 174,
187, 205, 242, 255, 265, 270, 272, 294, 302, 305, 310,
314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 326,
327, 330, 331, 334, 344, 376, 377, 390, 414, 415

R

récits d'explorations, 184, 415
Réunion, II, 8, 9, 15, 18, 19, 20, 37, 44, 60, 63, 66, 69, 73,
74, 127, 146, 165, 166, 167, 207, 213, 215, 260, 266,
272, 277, 284, 298, 299, 300, 301, 302, 318, 423
road novel, 190, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 226, 227,
228, 229, 230, 232, 313, 325, 326, 378, 413
Rodrigues, II, 14, 15, 19, 21, 28, 56, 58, 63, 67, 74, 75,
114, 118, 119, 122, 129, 131, 133, 134, 137, 138, 146,
147, 148, 149, 164, 169, 176, 180, 187, 189, 196, 205,
207, 213, 232, 237, 241, 242, 243, 249, 253, 260, 262,
265, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 293, 294, 298, 302,
303, 311, 312, 315, 316, 317, 318, 323, 324, 337, 343,
345, 349, 356, 357, 370, 375, 376, 377, 385, 390, 393,
396, 398, 399, 400, 407, 408, 411, 413, 415, 465, 466
roman, 5, 12, 13, 19, 21, 23, 32, 35, 52, 56, 63, 68, 69,
70, 80, 81, 82, 85, 87, 94, 95, 96, 97, 98, 105, 107,
119, 120, 122, 124, 127, 132, 133, 134, 135, 142, 145,
151, 155, 156, 172, 184, 186, 187, 191, 193, 194, 195,
196, 197, 199, 201, 210, 211, 213, 216, 217, 218, 219,

220, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
239, 245, 248, 249, 262, 267, 272, 273, 284, 294, 298,
302, 305, 306, 308, 309, 312, 315, 317, 320, 324, 326,
328, 331, 337, 343, 344, 345, 346, 347, 355, 359, 363,
364, 366, 368, 370, 375, 376, 377, 379, 383, 394, 396,
399, 408, 411, 413
ruine, 99, 100, 101, 102, 137, 139, 141, 147, 149, 153,
156, 207, 287, 301, 374, 380, 411, 413

S

Said, 4, 7, 8, 11, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 59, 77, 79,
159, 160, 171, 172, 182, 185, 255, 267, 274, 276, 331,
336, 346, 419, 420
spectralisation, 34, 118, 125, 165, 168, 260, 262, 373,
420
spectralité, 34, 118, 154, 157, 261, 262, 310, 311, 313,
334, 379, 412

T

terre promise, 125, 141, 142, 143, 144, 149, 150, 156,
160, 161, 170, 216, 305, 362, 411, 416
tiers-espace, 36, 104, 174, 421
toponymes, 42, 51, 56, 57, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 72,
73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 110, 145, 192, 195

V

voyage, I, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 46, 49, 50, 51, 52, 53,
58, 59, 60, 63, 64, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 86, 92, 99, 102, 104, 107, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
122, 123, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,
138, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168,
170, 171, 174, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 191, 193, 196, 197, 200, 204, 205,
207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 221,
222, 223, 224, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236,
237, 238, 241, 242, 246, 247, 250, 252, 254, 256, 259,
262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273,

276, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294,
295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 305, 306, 308,
309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319,
320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330,
331, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343,
344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354,
356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 365, 369, 370, 371,
372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 383,
384, 385, 386, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397,
398, 399, 400, 401, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410,
411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421,
423

voyagé, 37, 109, 110, 179, 185, 188, 338, 339, 348, 349,
357, 358, 371, 372, 373, 378, 379, 380, 383, 385, 387,
389, 392, 401, 403, 407, 410, 416, 417, 422

voyageur, l, 6, 7, 8, 16, 19, 20, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 37,
40, 43, 45, 46, 51, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 95, 102, 109, 110, 111, 112,
114, 121, 123, 127, 129, 137, 138, 146, 148, 149, 150,
151, 154, 157, 158, 159, 166, 167, 168, 169, 171, 172,

178, 179, 180, 185, 187, 188, 189, 199, 210, 232, 233,
236, 239, 242, 244, 246, 249, 250, 251, 252, 255, 260,
263, 264, 265, 269, 272, 276, 278, 283, 284, 287, 288,
290, 294, 296, 297, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 309,
310, 315, 319, 323, 324, 326, 327, 328, 331, 333, 334,
335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 348,
349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360,
361, 362, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375,
376, 377, 378, 380, 383, 385, 387, 390, 391, 392, 394,
399, 400, 401, 403, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413,
414, 415, 416, 417, 418, 420, 422

W

wilderness, 11, 59, 240, 241, 252, 253, 256, 257, 258,
259, 260, 261, 295, 299, 307, 333, 389, 414

Z

Zanzibar, 60, 74, 75, 81

Table des matières

SOMMAIRE	I
ÉDITIONS DE REFERENCE	II
INTRODUCTION GENERALE	1
1. LE VOYAGE DANS L’OCEAN INDIEN : LA MEMOIRE ET L’ARCHIVE	2
DES PREMIERES MIGRATIONS AUX COLONISATIONS	5
LE VOYAGE COMME SCIENCE DE L’AUTRE : EXOTISME ET ETHNOLOGIE	8
LA LITTERATURE DE VOYAGE AUJOURD’HUI : UN GENRE BOURGEOIS ?	9
2. CORPUS DE TEXTES ETUDIES	11
PRESENTATION DES ŒUVRES ET DE LEURS AUTEURS	12
EXPLICATION DU CORPUS : POUR UNE RELECTURE COMPARATISTE DU VOYAGE DANS L’OCEAN INDIEN	16
3. PROBLEMATIQUE	24
HYPOTHESE : UN DISCOURS DU VOYAGE	24
OBJECTIF : LIRE L’« ENVERS » DE CE DISCOURS DU VOYAGE	29
4. METHODOLOGIE ET APPAREIL CRITIQUE	30
ANALYSE DU DISCOURS DU VOYAGE	31
ANALYSE DE L’ENVERS DE CE DISCOURS	33
ANALYSE DE LA SUBJECTIVITE ET DE L’ALTERITE DANS L’ECRITURE DU VOYAGE	36
ANALYSE DE LA REPRESENTATION DE L’ESPACE ET DES LIEUX	36
5. LOGIQUE DU PLAN	39
PREMIERE PARTIE : L’ENVERS DE L’EMPIRE	41
INTRODUCTION	42
CHAPITRE I : UNE FABRIQUE DE L’OCEAN INDIEN	45
INTRODUCTION	45
1. REPRESENTER L’ESPACE INDIANOCEANIQUE : LA CARTE, LE TEXTE, LE DISCOURS ET LE TERRITOIRE	47

1.1 LES CARTES ET L'INVENTION DE L'OCEAN INDIEN.....	47
1.2 LE VA-ET-VIENT ENTRE LE TEXTE ET LA CARTE	50
1.2.1 LES CARTES LIMINAIRES CHEZ LE CLEZIO	53
1.2.2 CARTOGRAPHIE LITTERAIRE DE L'OCEAN INDIEN DE <i>LORD JIM, LA QUARANTAINE, VOYAGE A RODRIGUES</i> ET <i>LIFE AND TIMES OF MICHAEL K</i>	56
<u>2. REPRESENTER LES LIEUX DANS L'ESPACE INDIANOCEANIQUE: LE PARADIGME DE L'ESCALE</u>	<u>72</u>
2.1 QU'IMPORTE L'ESCALE, POURVU QU'ON AIT L'AILLEURS : ESCALES ET EXOTISME	73
2.1.1 NOMS D'ESCALES ET EXOTISME.....	74
2.1.2 NOMS D'ESCALES ET NON-LIEUX	77
2.1.3 LE NOM D'ESCALE COMME OBJET ANTHROPOLOGIQUE	79
2.2. L'ESCALE ET SON DOUBLE	82
2.2.1 LE CHRONOTOPES DE L'ESCALE : UN ESPACE-LIMITE DU RECIT	84
2.2.2 LE MONDE CLOS DE LA VILLE : UN ESPACE-LIMITE DU VOYAGE	86
2.2.3 <i>POLIS</i> , POLITIQUE ET CARNAVALISATION : LA VILLE COMME ESPACE-LIMITE DU DISCOURS	95
<u>3. LIGNES DE FUITE ET TIERS-ESPACES</u>	<u>102</u>
3.1 OUVERTURES VEGETALES	102
3.2 DEHORS ET DEVENIR-ANIMAL	107
<u>CONCLUSION DU CHAPITRE I : FABRIQUER L'OCEAN INDIEN VOYAGE</u>	<u>108</u>
<u>CHAPITRE II : VOYAGE ET IMPERIALISME.....</u>	<u>113</u>
<u>INTRODUCTION.....</u>	<u>113</u>
<u>1. LA DIALECTIQUE DE L'AILLEURS ET DE L'ICI : UN FONDEMENT DU RECIT DE VOYAGE ?.....</u>	<u>115</u>
1.1. « ICI ».....	115
1.1.1 LIEUX DE DEPART REELS (REFERENTIALITE)	116
1.1.2 REPRESENTATIONS DES LIEUX DE DEPART (REFERENCIALITE)	122
1.1.3 HOMELAND ET DEUIL DE L'ORIGINE	128
1.2 « AILLEURS ».....	133
1.2.1 LIEUX D'ARRIVEE REFERENTIELS DES VOYAGEURS.....	133

1.2.2 REPRESENTATIONS / LIEUX PRECONSTRUITS (REFERENCIELS)	138
1.2.3 L'ALTERITE DE L'AILLEURS EST IMPENSABLE.....	155
2. IMPERIALISME ET NOSTALGIE	159
2.1. IMAGINATION IMPERIALE, CONQUETE ET PACIFICATION DES LIEUX	160
2.1.1 EXOTISME ET REIFICATION.....	161
2.1.2 PACIFICATION, SPECTRALISATION ET HANTISE.....	166
2.2 IMAGINATION NOSTALGIQUE : ARCHEOLOGIE, DECONSTRUCTION, RECONSTRUCTION	170
2.2.1 EXIL ET DEPAYSEMENT.....	170
2.2.2 « A HOUSE IS NOT A HOME »	173
CONCLUSION DU CHAPITRE II	179
CONCLUSION DE LA PARTIE 1 « L'ENVERS DE L'EMPIRE ».....	181
DEUXIEME PARTIE : L'ENVERS DE LA CONQUETE	183
INTRODUCTION	184
DEFINITION DE LA CONQUETE : VOYAGE CONQUERANT, ECRITURE CONQUERANTE.....	184
LE VOYAGE CONQUERANT : UN HERITAGE LITTERAIRE.....	185
VOYAGER SANS CONQUERIR ? L'HYPOTHESE D'UN ENVERS DE LA CONQUETE	188
CHAPITRE III : LIGNES DU FLEUVE ET DE LA ROUTE.....	191
INTRODUCTION.....	191
1. LES FLEUVES, ROUTES COLONIALES ?	192
1.1. LE FLEUVE COMME ECRITURE.....	193
1.2 ANALYSE DU CHRONOTOPE DU FLEUVE	199
1.3 MEMOIRE LITTERAIRE DU FLEUVE	204
1.3.1 LA REMONTEE DU FLEUVE CHEZ CONRAD ET LE CLEZIO	205
1.3.2 LA DESCENTE DE LA YAMUNA	209

2. LA ROUTE	217
2.1 LA ROUTE, LA CARTE, L'ECRITURE	217
2.2 ANALYSE DU CHRONOTOPE DE LA ROUTE DANS <i>LIFE AND TIMES OF MICHAEL K.</i>.....	219
2.2.1 INDICES TEMPORELS.....	220
2.2.2 INDICES SPATIAUX	223
2.2.3 RENCONTRE ET SOLITUDE	226
2.2.4 LA ROUTE COMME SEUIL / AU-DELA DE LA ROUTE	228
2.3 UN ROAD NOVEL ?	229
CONCLUSION DU CHAPITRE III	233
CHAPITRE IV : DIALECTIQUE(S) DE L'ARRIERE-PAYS.....	237
INTRODUCTION.....	237
1. VOYAGE VERS LES TENEBRES.....	241
1.1 À TRAVERS, A L'ENVERS : DIALECTIQUES DU SEUIL.....	241
1.2 UN AUTRE MONDE ?.....	244
1.2.1 UN « MONDE A L'ENVERS »	245
1.2.2 REVERSIBILITE DE « L'AUTRE MONDE » DANS <i>LORD JIM</i>	249
1.2.3 CONTINUITÉ : INDICE QUE L'ARRIERE-PAYS N'EST PAS UN AILLEURS MAIS LE MEME MONDE DEPOUILLE DE SES ILLUSIONS	250
2. L'ENVERS DU DECOR.....	255
2.1 L'ARRIERE-PAYS : UNE CONSTRUCTION ESTHETIQUE	256
2.1.1 LE MOTIF DE LA BRUME COMME SIGNALEMENT DE L'ILLUSION	256
2.1.2 PICTURALITE DES PAYSAGES ET <i>EKPHRASIS</i>	257
2.2 L'ARRIERE-PAYS : UNE CONSTRUCTION DISCURSIVE.....	259
2.2.3 LE PAYSAGE COMME CONSTRUCTION DISCURSIVE ET SOCIO-HISTORIQUE DANS LE PARADIGME COLONIAL : <i>WILDERNESS</i> , FRONTIERE ET DISCOURS DES VAINQUEURS	259
2.2.4 SPECTRALITE DE L'ESPACE VIERGE.....	262
2.3 L'ARRIERE-PAYS : UNE CONSTRUCTION EPISTEMOLOGIQUE PARADOXALE.....	266

2.3.1 EPISTEMOLOGIE PARADOXALE ET VOYAGE IMPOSSIBLE.....	266
2.3.2 ECHEC ET NOSTALGIE : UNE ESTHETIQUE DU VOYAGE.....	267
2.3.3 NOSTALGIE DE QUOI ? L'INVENTION D'UN ARCHETYPE DU RECIT DE VOYAGE	269

CONCLUSION DU CHAPITRE IV 272

CHAPITRE V : APORIES ET LABYRINTHES..... 275

INTRODUCTION..... 275

1. ESPACES APORIES : IMPASSES OU LIMITES ? 276

1.1 LA FORET, ENTRE JUNGLE INFERNALE ET JARDIN EDENIQUE..... 278

1.2 LA MER..... 287

1.2.1 VIDE ET IMMENSITE..... 287

1.2.2 VIDE ET « MAL D'ARCHIVE » 294

1.2.3 UN ESPACE-LIMITE DU VOYAGE : L'OCEAN INDIEN COMME LABYRINTHE..... 299

1.3 UN MOTIF INSULAIRE A CHEVAL ENTRE TERRE ET MER : LE CHAMP DE CANNES..... 302

1.4 LE DESERT 304

1.5 LA VILLE..... 310

2. VOYAGEURS SANS FIL D'ARIANE : DE LA QUETE A L'ERRANCE 314

2.1 REFERENCE EPIQUE, SPECTRALITE ET NOSTALGIE POSTCOLONIALE 315

2.2 HISTORIOGRAPHIE DU VOYAGE : CONQUETE, QUETE, ERRANCE 318

2.2.1 LA QUETE D'UN TRESOR IMPOSSIBLE : VOYAGE, MODERNITE ET NOSTALGIE 320

2.2.2 L'ERRANCE OU LE VOYAGE POSTMODERNE 327

CONCLUSION DU CHAPITRE V 335

CONCLUSION DE LA PARTIE 2 « L'ENVERS DE LA CONQUETE » 337

TROISIEME PARTIE : L'ENVERS DU VOYAGEUR..... 341

INTRODUCTION..... 342

CHAPITRE VI : LA CHAIR DU VOYAGEUR	347
INTRODUCTION	347
1. L'AUTORITE DU VOYAGEUR	349
1.1 L'AUTORITE NARRATIVE DU VOYAGEUR	349
1.1.1 RECIT DE VOYAGE ET AUTOBIOGRAPHIE	349
1.1.2 LE RECIT DE VOYAGE ET SON DOUBLE	350
1.1.3 « LIFE AND TIMES » OU « VOYAGE A » ?	352
1.2 DE LA FONCTION AUTEUR A LA FONCTION VOYAGEUR	355
2. LE CORPS DU VOYAGEUR	360
2.1 LE VETEMENT ET LA PEAU	361
2.2 LA FAIM ET LA MALADIE (COMME FRICTION DU CORPS AVEC L'AUTRE)	365
2.3 LE SEXE : DOMINATION OU « FRICTION » ?	373
CONCLUSION DU CHAPITRE VI	376
CHAPITRE VII : « CAN THE TRAVELEE TRAVEL ? » ETHIQUE ET ECRITURE DU VOYAGE.....	379
INTRODUCTION	379
1. QUI VOYAGE ?	381
1.1 LA OU LE VOYAGEUR N'EST PAS : VOYAGE A RODRIGUES OU LES ABSENCES DU CHERCHEUR D'OR	382
1.2 VOYAGES ET VOYAGEURS INVISIBLES	385
1.3 « HISTOIRES DE VOYAGES » : FICTION, POLYPHONIE ET ECRITURE MINEURE DU VOYAGE.....	388
2. QUI HABITE ?	393
2.1 « TU » : LA NARRATION A LA DEUXIEME PERSONNE ET L'ETHIQUE DE LA REPRESENTATION DE L'AUTRE	393
2.2 « CHEZ TOI » : ETHIQUE ET REPRESENTATION DE L'ESPACE.....	396
2.3 ETHIQUE ET FRONTIERES	399
2.3.1 L'ACCUEIL COMME RELATION INTERSUBJECTIVE	399

2.3.2 ETHIQUE ET ANIMAUX.....	401
2.3.3 INQUIETANTS ANIMAUX.....	405
CONCLUSION DU CHAPITRE VII	407
CONCLUSION DE LA PARTIE 3 « L'ENVERS DU VOYAGEUR »	409
CONCLUSION GENERALE.....	411
REMERCIEMENTS	429
BIBLIOGRAPHIE	431
1. CORPUS LITTERAIRE	433
1.1 ŒUVRES PRIMAIRES DU CORPUS	433
1.2 ŒUVRES ETUDIEES DE MANIERE SECONDAIRE	433
1.3 AUTRES ŒUVRES CITEES DE J. CONRAD, J.M. COETZEE & J.M.G. LE CLEZIO	434
1.3.1 OUVRAGES.....	434
1.3.2 ARTICLES	435
1.4 AUTRES ŒUVRES LITTERAIRES CITEES.....	435
2. CORPUS CRITIQUE	436
2.1 CRITIQUE SUR LES ŒUVRES	436
2.1.1 SUR CONRAD.....	436
2.1.2 SUR COETZEE	438
2.1.3 SUR LE CLEZIO	439
2.1.4 SUR LES AUTRES AUTEURS ETUDIES.....	441
2.2 THEORIE DE LA LITTERATURE ET DU DISCOURS.....	441
2.2.1 OUVRAGES.....	441
2.2.2 ARTICLES	442
2.3 LE MEME ET L'AUTRE. ETUDES SUR LA SUBJECTIVITE ET L'ALTERITE	444
2.3.1 OUVRAGES.....	444
2.3.2 ARTICLES	444
2.4 LE MONDE. ETUDES SUR L'ESPACE, LA GEOGRAPHIE ET LA CARTOGRAPHIE, GEOPOETIQUE.....	445

2.4.1 OUVRAGES.....	445
2.4.2 ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES	446
2.4.3 CARTES.....	447
2.5 L'AILLEURS ET LE VOYAGE. ETUDES SUR LE VOYAGE ET L'ECRITURE DU VOYAGE, L'EXOTISME ET L'ETHNOGRAPHIE, TRAVEL WRITING STUDIES	447
2.5.1 OUVRAGES.....	447
2.5.2 ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES	449
2.5.3 COMMUNICATIONS ET APPELS A COMMUNICATIONS	452
2.6 ETUDES HISTORIQUES ET CULTURELLES SUR LE COLONIALISME, LA COLONIALITE ET L'IMPERIALISME, DONT SUR L'ESPACE INDIANOCEANIQUE ET LE <i>GLOBAL SOUTH</i> ; <i>POSTCOLONIAL STUDIES, INDIAN OCEAN STUDIES</i>.....	452
2.6.1 OUVRAGES.....	452
2.6.2 ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES	456
<u>INDEX</u>	<u>459</u>
<u>TABLE DES MATIERES</u>	<u>465</u>
<u>LISTE DES FIGURES.....</u>	<u>473</u>
<u>ANNEXES.....</u>	<u>474</u>
LISTE DES ANNEXES	474
ANNEXE 1 : CARTES	475
ANNEXE 2 : ARBRE GENEALOGIQUE DES PERSONNAGES DE <i>LA QUARANTAINE</i>	480

Liste des figures

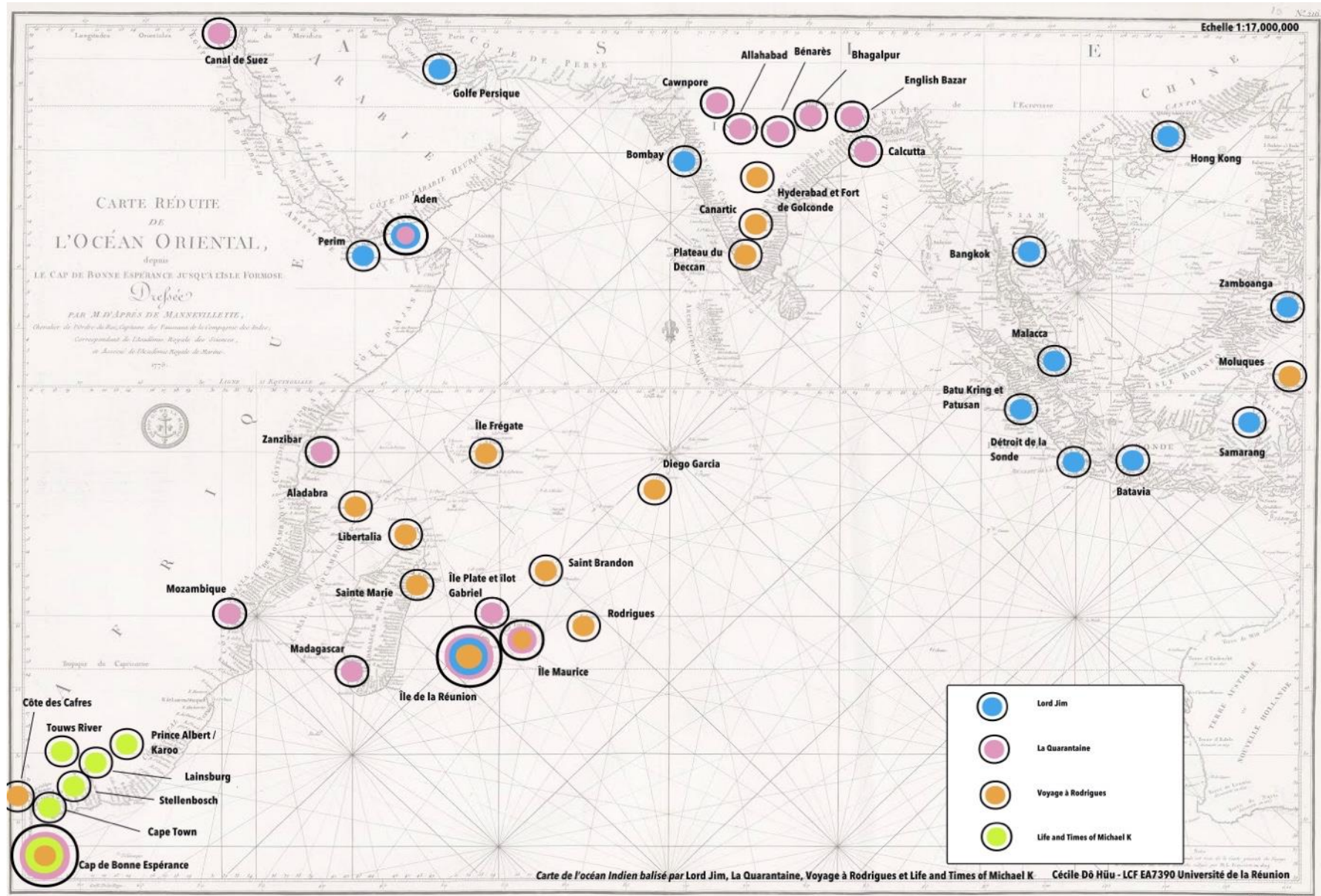
Figure 1: carte de l'île Plate et l'îlot Gabriel insérée au début de l'édition originale de La Quarantaine (Gallimard, 1995).....	53
Figure 2: Route des bâtiments à vapeur dans l'océan Indien d'Aden au détroit de la Sonde et retour, Dépôt des cartes et plans de la marine, Paris, 1872.....	58
Figure 3: Balisage de l'océan Indien par les textes du corpus.....	62
Figure 4: Voyages de Lord Jim.....	65
Figure 5: Voyages de La Quarantaine.....	66
Figure 6: Voyages de Voyage à Rodrigues.....	67
Figure 7: Voyages de toutes les œuvres du corpus.....	68

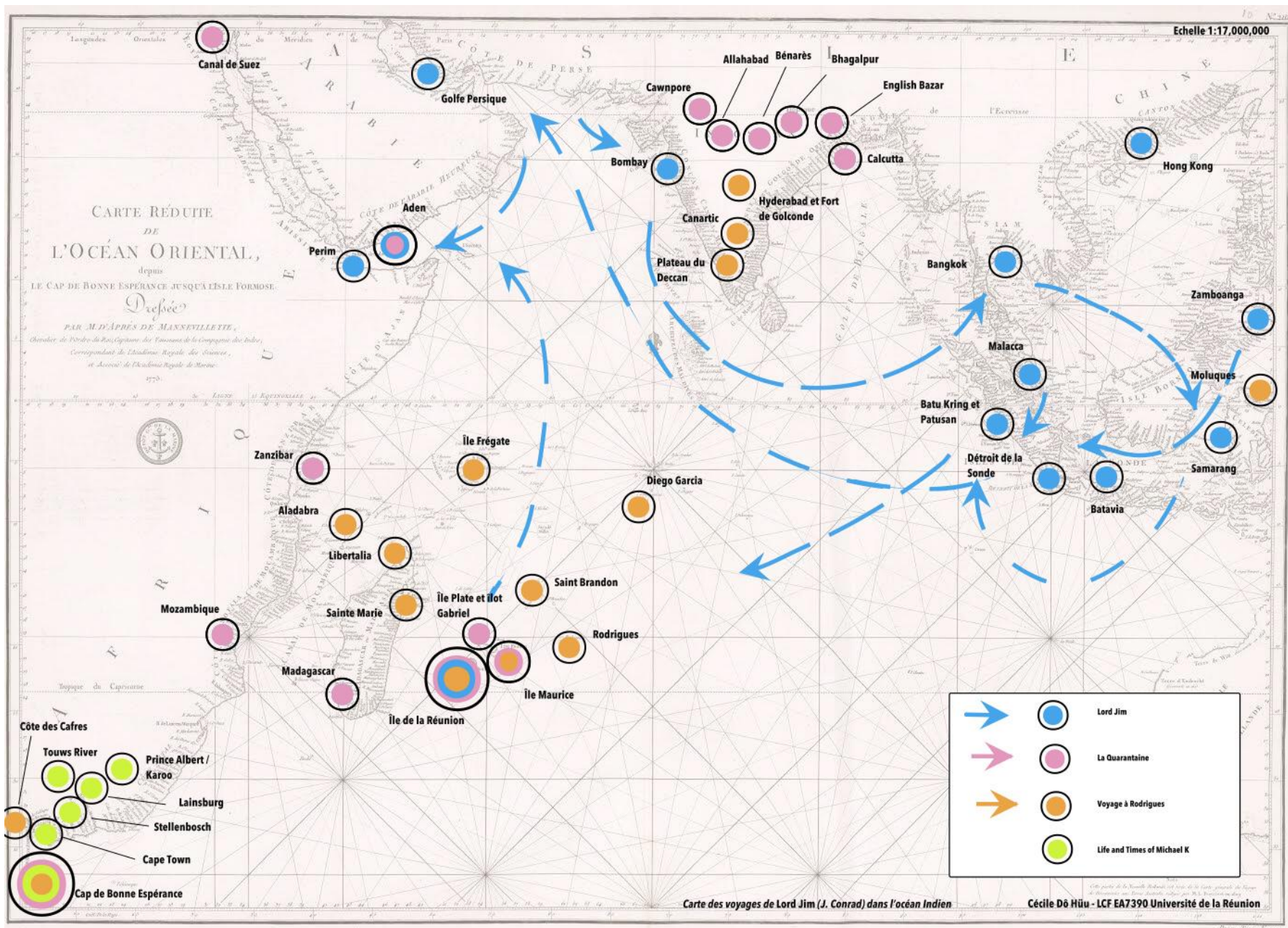
Annexes

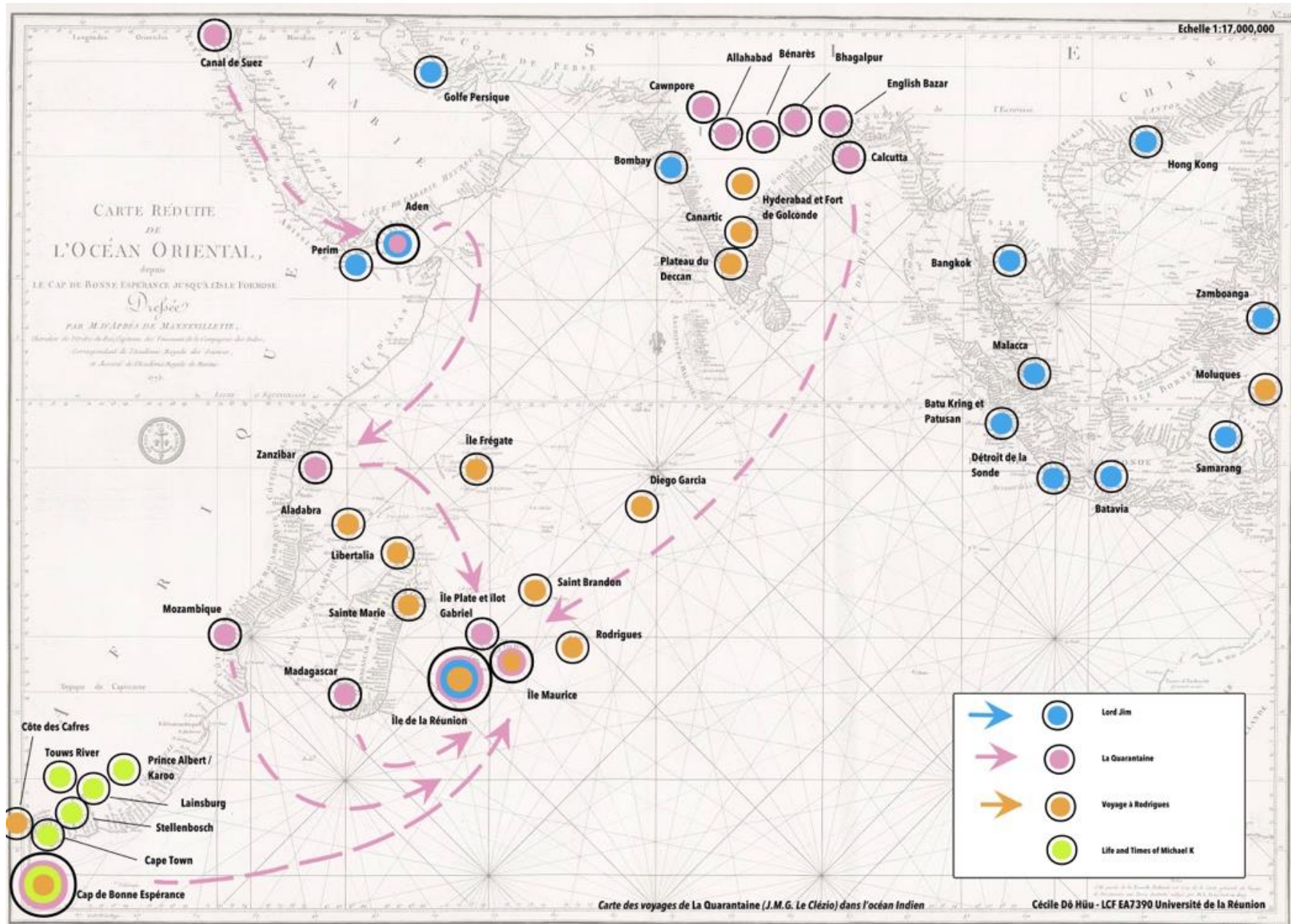
Liste des annexes

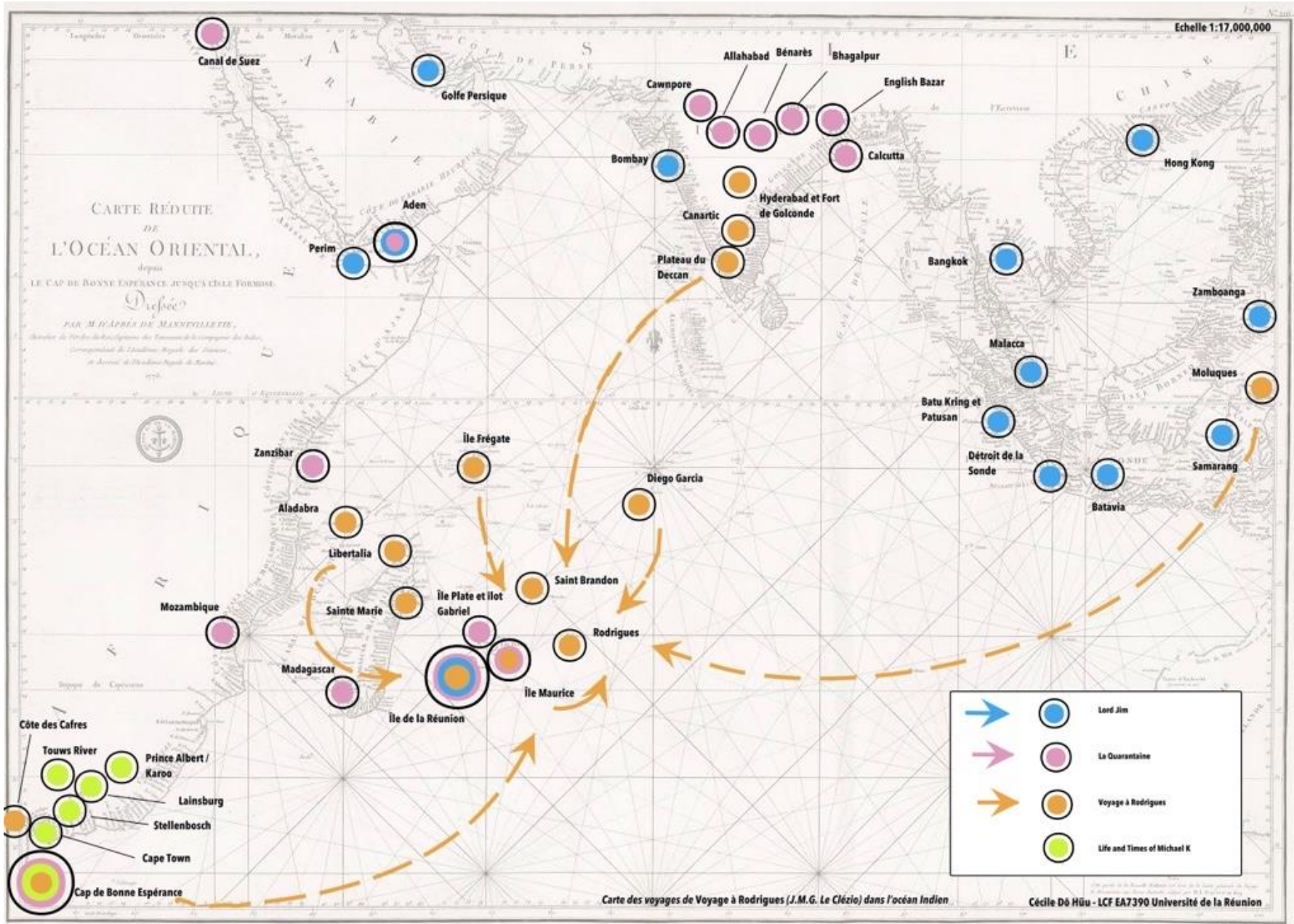
- Annexe 1 : Cartes
 - Balisage de l'océan Indien par les textes du corpus
 - Voyages de Lord Jim
 - Voyages de La Quarantaine
 - Voyages de Voyage à Rodrigues
 - Voyages de toutes les œuvres du corpus
- Annexe 2 : Arbre généalogique des personnages de *La Quarantaine*

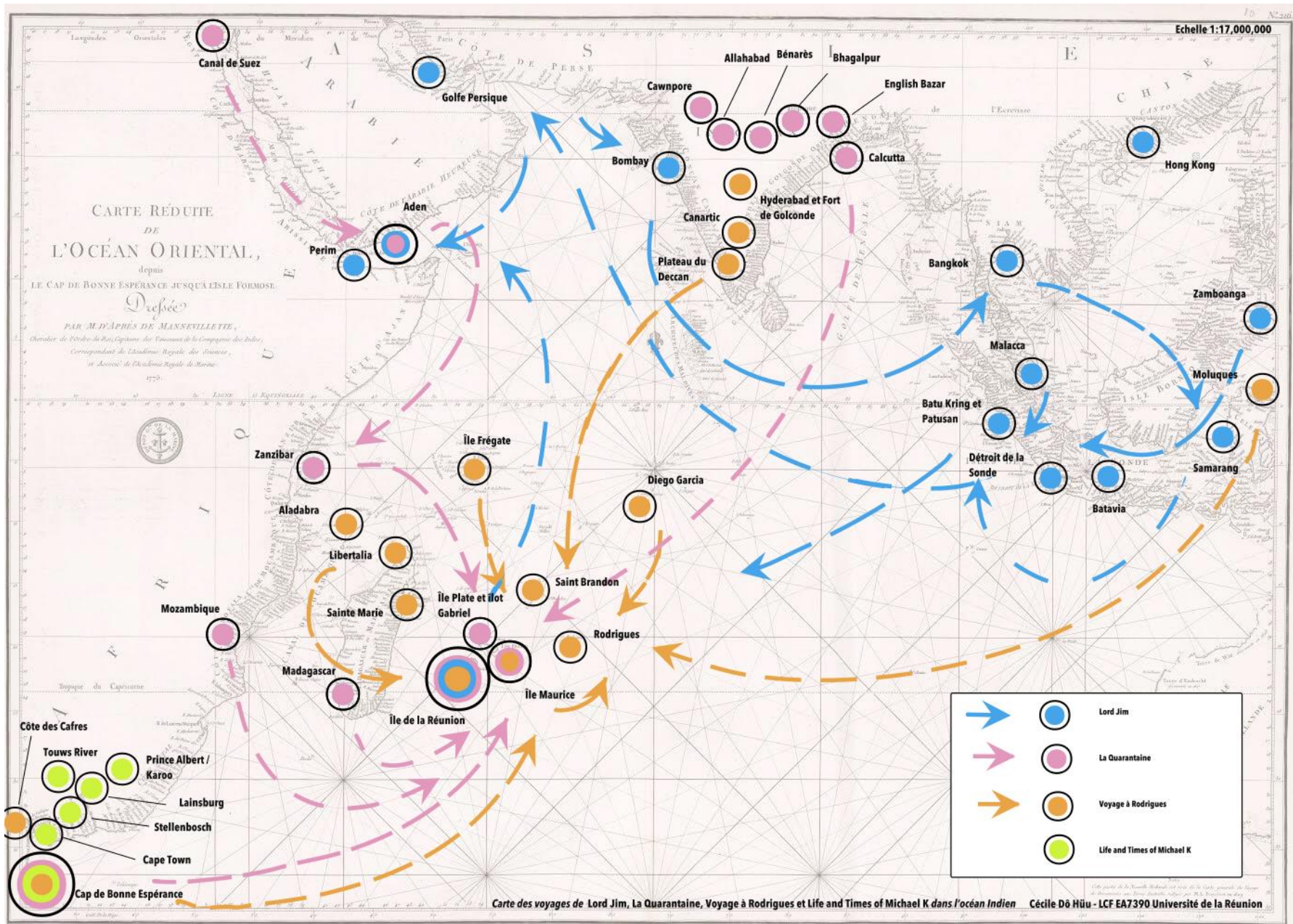
Annexe 1 : Cartes



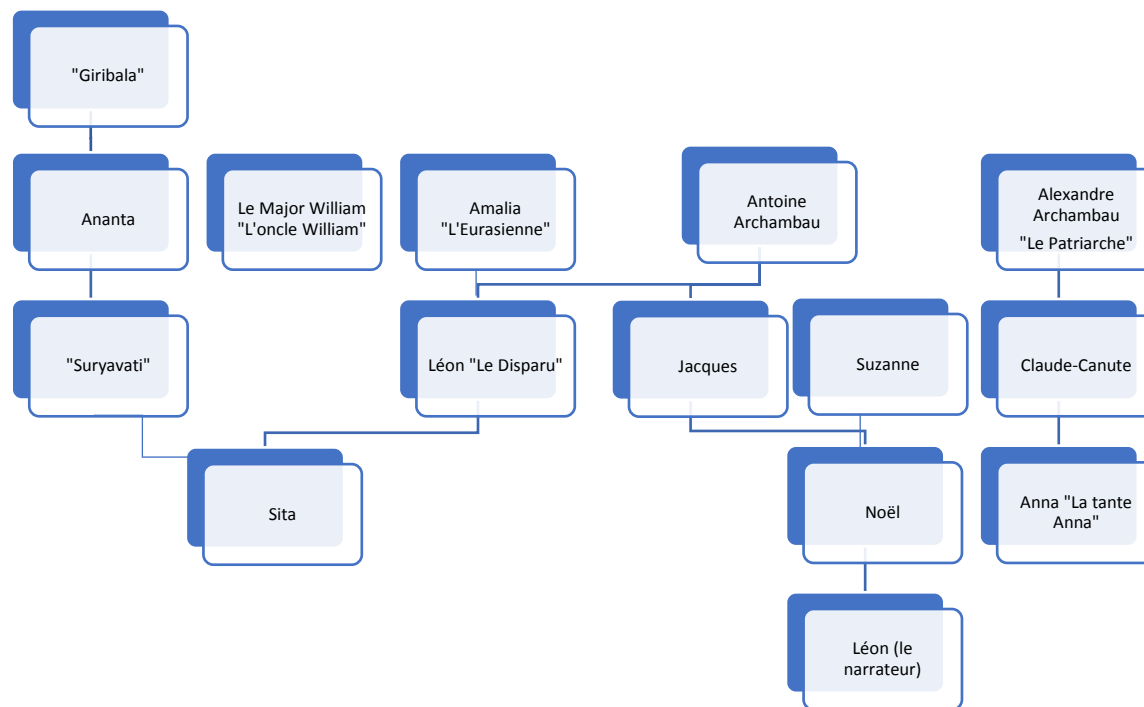








Annexe 2 : Arbre généalogique des personnages de *La Quarantaine*



Ecrire le voyage n'a rien d'un geste anodin, dépourvu de toute implication politique, particulièrement dans l'espace indianocéanique. L'histoire des voyages dans l'océan Indien est faite de routes commerciales entre l'Asie, le Moyen Orient et l'Afrique de l'Est ; c'est une histoire du commerce de la soie, du charbon, du sucre et des épices, mais aussi des esclaves et des travailleurs. À l'arrivée des Européens, cette histoire devient coloniale : une histoire de conquête, de domination culturelle, de capitalisme et d'impérialisme. Le voyage (depuis et vers l'Europe, entre les comptoirs) devient le paradigme dans lequel est inventé l'espace indianocéanique. Mais l'écriture du voyage peut-elle dire l'océan Indien comme un pays pour ses habitants, et pas seulement un paradis ou un anti-paradis ? Peut-elle dire toutes les histoires de voyage dont l'océan Indien est fait ? Car écrire est un acte de pouvoir qui requiert une voix légitimée et autorisée au sein de ce que Foucault appelle l'ordre du discours. Dans *Lord Jim* de Conrad comme dans *La Quarantaine* de Le Clézio, ce ne sont ni les pèlerins musulmans se rendant à la Mecque ni les travailleuses engagées voyageant d'Inde vers l'île Maurice qui racontent l'histoire — ce sont les hommes blancs. Ecrire le voyage, c'est donc prendre le pouvoir dans la représentation de l'espace et l'écriture de l'histoire. Formulée à partir des travaux de Foucault, Pratt, Debaene et Marimoutou entre autres, mon hypothèse est que l'histoire, la mémoire et l'intertextualité de l'écriture du voyage dans l'espace indianocéanique construisent un discours du voyage : un système discursif qui ordonne l'écriture de l'espace du voyage comme celui de l'Empire, du voyage comme une conquête et du voyageur comme un colonisateur. L'objectif de ma recherche est de mettre en lumière, dans les textes étudiés, à la fois cette structure discursive et ses points aveugles — l'envers du discours. Car écrire le voyage, c'est aussi chercher à dire l'altérité et le dépaysement, à l'opposé de l'impérialisme : il y a ainsi deux forces conflictuelles qui s'affrontent au cœur de l'écriture du voyage. Cette lutte est omniprésente dans *Lord Jim*, *Life and Times of Michael K*, *La Quarantaine* et *Voyage à Rodrigues* et adopte des esthétiques multiples pour questionner la possibilité même de raconter des histoires de voyage dans l'océan Indien.

Mots-clés : écriture du voyage ; océan Indien ; postcolonial ; Conrad ; Coetzee ; Le Clézio

Writing a travel is not a harmless gesture, bereft of any political implications — especially in the Indian Ocean world. The history of Indianoceanic travels is one of commercial routes between Asia, Middle East, and East Africa; a history of silk trade, coal trade, sugar and spice trade, slave trade, labor trade. When Europeans arrived, it became a history of colonization, of conquest, cultural domination, of capitalism and imperialism. Travel (to and from Europe, between the trading posts) became the one lens to see the Indian Ocean through. But can travel writing tell the Indian Ocean as a home for its inhabitants, and not only as a paradise or anti-paradise? Can it tell the all the travel stories the Indian Ocean world is made of? Indeed, writing is a claim of power; it requires a legitimized, authorized voice in what Foucault calls the order of discourse. In Conrad's *Lord Jim* same as in Le Clézio's *La Quarantaine*, it is not the Muslim pilgrims travelling to Mecca nor the indentured labourers coming from India who tell the story: it's the White European men. Thus, writing travel is claiming power and domination over space and history. Based on works by Foucault, Pratt, Debaene and Marimoutou among others, my hypothesis is that the history, memory, and intertextuality of travel writing in the Indian Ocean have built a discourse of travel: a discursive system designed to tell the space of travel as Empire, the journey as a conquest and the traveler as a colonizer. My research aims to both enlighten how this discourse structures the works of Conrad, Coetzee and Le Clézio, and what it does not / cannot say: the dark side of this discourse. Because travel writing also is a quest for otherness and estrangement, which is the exact opposite of imperialism, two conflictual forces are working against each other in travel writing. This struggle is omnipresent in *Lord Jim*, *Life and Times of Michael K*, *La Quarantaine* et *Voyage à Rodrigues* and takes multiple forms to question the very possibility of telling travel stories.

Keywords: travel writing ; Indian Ocean ; postcolonial ; Conrad ; Coetzee ; Le Clézio

POLE RECHERCHE

Ecoles Doctorales

LETTRE D'ENGAGEMENT DE NON-PLAGIAT

Je, soussigné(e)Cécile Do Huu....., en ma qualité de doctorant(e) de l'Université de La Réunion, déclare être conscient(e) que le plagiat est un acte délictueux passible de sanctions disciplinaires. Aussi, dans le respect de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, je m'engage à systématiquement citer mes sources, quelle qu'en soit la forme (textes, images, audiovisuel, internet), dans le cadre de la rédaction de ma thèse et de toute autre production scientifique, sachant que l'établissement est susceptible de soumettre le texte de ma thèse à un logiciel anti-plagiat.

Fait à ...Mahina, Polynésie Française....., le (date) ...22/04/2021..

Signature :



Extrait du Règlement intérieur de l'Université de La Réunion

(validé par le Conseil d'Administration en date du 11 décembre 2014)

Article 9. Protection de la propriété intellectuelle – Faux et usage de faux, contrefaçon, plagiat

L'utilisation des ressources informatiques de l'Université implique le respect de ses droits de propriété intellectuelle ainsi que ceux de ses partenaires et plus généralement, de tous tiers titulaires de tels droits.

En conséquence, chaque utilisateur doit :

- utiliser les logiciels dans les conditions de licences souscrites ;
- ne pas reproduire, copier, diffuser, modifier ou utiliser des logiciels, bases de données, pages Web, textes, images, photographies ou autres créations protégées par le droit d'auteur ou un droit privatif, sans avoir obtenu préalablement l'autorisation des titulaires de ces droits.

La contrefaçon et le faux

Conformément aux dispositions du code de la propriété intellectuelle, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle d'une œuvre de l'esprit faite sans le consentement de son auteur est illicite et constitue un délit pénal.

L'article 444-1 du code pénal dispose : « Constitue un faux toute altération frauduleuse de la vérité, de nature à causer un préjudice et accomplie par quelque moyen que ce soit, dans un écrit ou tout autre support d'expression de la pensée qui a pour objet ou qui peut avoir pour effet d'établir la preuve d'un droit ou d'un fait ayant des conséquences juridiques ».

L'article L335_3 du code de la propriété intellectuelle précise que : « Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. Est également un délit de contrefaçon la violation de l'un des droits de l'auteur d'un logiciel (...) ».

Le plagiat est constitué par la copie, totale ou partielle d'un travail réalisé par autrui, lorsque la source empruntée n'est pas citée, quel que soit le moyen utilisé. Le plagiat constitue une violation du droit d'auteur (au sens des articles L 335-2 et L 335-3 du code de la propriété intellectuelle). Il peut être assimilé à un délit de contrefaçon. C'est aussi une faute disciplinaire, susceptible d'entraîner une sanction.

Les sources et les références utilisées dans le cadre des travaux (préparations, devoirs, mémoires, thèses, rapports de stage...) doivent être clairement citées. Des citations intégrales peuvent figurer dans les documents rendus, si elles sont assorties de leur référence (nom d'auteur, publication, date, éditeur...) et identifiées comme telles par des guillemets ou des italiques.

Les délits de contrefaçon, de plagiat et d'usage de faux peuvent donner lieu à une sanction disciplinaire indépendante de la mise en œuvre de poursuites pénales.