

Revue électronique d'Études Françaises

# Carnets

Association Portugaise d'Études Françaises (APEF)

ISSN: 1646-7698  
Série et n.º: IIe série, n.º 3  
Mois et année: février 2015

#3

## Insulaire

Ana Isabel Moniz,  
Dominique Faria,  
Leonor Martins Coelho

**Ile série, numéro 3, février, 2015**  
**Titre : *Insulaire***

**Comité de Direction**

- Directrice:  
Ana Clara Santos (Présidente de l'APEF)
  
- Codirectrice:  
Maria de Jesus Cabral (Vice-présidente de l'APEF )
  
- Sous-directeurs:  
José Domingues de Almeida (Secrétaire de l'APEF )  
Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)  
Dominique Faria (Trésorière de l'APEF )

**Comité editorial**

Ana Clara Santos (Univ. de l'Algarve)  
Ana Isabel Moniz (Univ. de Madère)  
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne)  
Cristina Álvares (Univ. du Minho)  
Dominique Faria (Univ. des Açores)  
Fernando Gomes (Univ. d'Évora)  
Isabelle Tulekian Lopes (ISCAP-Institut Polytechnique de Porto)  
José Domingues de Almeida (Univ. de Porto)  
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne)  
Leonor Martins Coelho (Univ. de Madère)  
Luís Carlos Pimenta Gonçalves (Univ. Aberta)  
Margarida de Reffóios (Univ. d'Évora)  
Maria de Fátima Outeirinho (Univ. de Porto)  
Maria de Jesus Cabral (Univ. de Coimbra)  
Maria do Rosário Girão (Univ. du Minho)  
Maria Eugénia Pereira (Univ. d'Aveiro)  
Maria Natália Pinheiro Amarante (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)  
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra)  
Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta)  
Teresa Almeida (Univ. Nova de Lisbonne)

**Comité scientifique**

Alfonso Saura (Univ. de Murcia, Espagne)  
Alicia Piquer Devaux (Univ. de Barcelone, Espagne)  
Alicia Yllera (Univ. Nationale d'Éducation à Distance, Espagne)  
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne, Portugal)  
Ana Paula Coutinho (Univ. de Porto, Portugal)  
Bruno Blanckeman (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, France)  
Catherine Dumas (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, France)  
Charmaine Anne Lee (Univ. de Salerne, Italie)  
Clara Ferrão (Institut Polytechnique de Santarém, Portugal)  
Christine Zurbach (Univ. d'Évora, Portugal)  
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra, Portugal)  
Daniel-Henri Pageaux (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)  
Daniel Maggetti (Univ. de Lausanne, Suisse)  
Encarnación Medina Arjona (Univ. de Jaén, Espagne)

Eric Fougère (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, France)  
Florica Hrubaru (Univ. Ovidius, Constanta, Roumanie)  
Francisco Lafarga (Univ. de Barcelone, Espagne)  
Franc Schuerewegen (univ. d'Anvers, Belgique)  
François Provenzano (Univ. de Liège, Belgique)  
Georges Forestier (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)  
Gérard Danou (Univ. Paris Diderot, Paris VII, France)  
Helena Buescu (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Ignacio Ramos Gay (Univ. de Valence, Espagne)  
Jacques Isolery (U. de Corse)  
Jean-Louis Chiss (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)  
Jean-Michel Adam (Univ. de Lausanne, Suisse)  
JeanYves Guérin (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)  
José Oliver Frade (Univ. de la Lagune, Canaries)  
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Lucie Lequin (Univ. Concordia, Montréal, Canada)  
Manuel Bruña Cuevas (Univ. de Séville, Espagne)  
Marc Fumaroli (Collège de France, Académie Française, France)  
Marc Quaghebeur (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Belgique)  
Maria Alzira Seixo (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Maria de Lourdes Cândio Martins (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Maria Eduarda Keating (Univ. du Minho, Portugal)  
Maria João Brilhante (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Maria Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta, Portugal)  
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra, Portugal)  
Martial Poirson (Univ. Stendhal-Grenoble 3, France)  
Michel Delon (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)  
Ofélia Paiva Monteiro (Univ. de Coimbra, Portugal)  
Pascal Durand (Univ. de Liège, Belgique)  
Paul Aron (Univ. Libre de Bruxelles, Belgique)  
Simon Gaunt (Univ. de Londres, Royaume-Uni)  
Véronique Le Ru (Univ. de Reims, France)  
Vincent Jouve (Univ. de Reims, France)  
Wladimir Kryszynski (Univ. de Montréal, Canada)

**Design de la couverture:**

Rui Rica

**Edition:**

Ana Isabel Moniz, Dominique Faria, Leonor Martins Coelho

**Mise en page:**

João Leite

**Adresse web:** <http://ler.lettras.up.pt/apef/carnets>

**Adresse e-mail :** [carnetsapef@gmail.com](mailto:carnetsapef@gmail.com)

©2015 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises



## TABLE DES MATIÈRES

Introduction .....	4
<b>Michel Collot</b>	
Pour une géographie littéraire : une lecture d' <i>Archipel</i> de Claude Simon.....	8
<b>Éric Fougère</b>	
Pierre Benoit, récit d'île et roman de l'île.....	24
<b>Maria Eugénia Pereira</b>	
Un rêve en haute mer ou la vérité trompeuse de Supervielle.....	37
<b>Ana Isabel Moniz</b>	
Île et désirs de l'interdit dans <i>Le Rivage des Syrtes</i> de Julien Gracq.....	51
<b>Natália Alves</b>	
Une île bizarrement habitée.....	60
<b>Ana Paula Coutinho</b>	
D'une Île à l'Autre : enjeux de la créolité au féminin.....	70
<b>Bernadette Rey Mimoso-Ruiz</b>	
Les Îles Leclésiennes : mémoire et initiation.....	82
<b>Émilie Amand</b>	
L'insularité chez Patrick Chamoiseau.....	98
<b>Maria de Fátima Outeirinho</b>	
L'île et l'archipel chez Erik Orsenna.....	112
<b>Isabelle Simões Marques</b>	
Insularité et intranquillité dans <i>Les Silences de Porto Santo</i> d'Alice Machado	124
<b>Marcos Sarmiento Pérez et José Juan Batista Rodríguez</b>	
L'île : un cadre propice au choc culturel.....	137
<b>Maria do Rosário Girão</b>	
L'insularité: du mythe à la réalité.....	146

## Introduction

L'île est, depuis des siècles, investie par l'imaginaire humain. Espace réel, concret, elle semble pourtant insaisissable, fuyante et bigarrée, ce qui expliquerait la quantité et la variété des représentations qui en ont été fournies. Ses traits géographiques y ont d'ailleurs sûrement contribué, qui se prêtent à une perception duelle, voire paradoxale : « Espace à la fois ouvert sur l'infiniment grand, la mer, et refermé sur l'infini petit, l'île n'est donc ni strictement marine ni strictement terrienne. Tirillée entre le circonscrit et l'immense, elle l'est aussi entre l'horizontal et le vertical » (Salini, 1999: 445).

Conçue comme un ailleurs souvent exotique, symbole par excellence de l'éternel et attirant inconnu, où les forces du désordre, de l'illogique, des excès trouvent un terrain fertile, l'île exerce sur nos esprits une fascination inégalable, où elle « apparaît essentiellement ambiguë, à la fois radieuse et maudite » (Chevrier, 1991 : 92). Elle a, par conséquent, été choisie comme le scénario par excellence de l'utopie et de la contre-utopie. Ce tissu étrié de représentations se fige d'ailleurs dans la multitude de stéréotypes créés autour de l'île, que maints ont essayé de dégager, notamment Anne Mestersheim (2001), et qui nourrissent les univers fictionnels des artistes.

C'est peut-être dans les interstices – aussi bien que dans les superpositions – des différentes images offertes par ce gigantesque kaleidoscope que constituent les représentations hétérogènes de l'espace insulaire que l'on doit chercher à saisir sa nature. Ceci d'autant plus que nous vivons à « une époque (...) tirillée entre maintes incertitudes et soumise à un régime foncièrement oscillatoire » ce qui explique que l'île n'ait jamais « paru mobile à ce point » (Westphal, 2013 : 20).

Ce volume réunit donc, sous la désignation d'*Insulaire*, des études portant sur diverses facettes de l'île, conçue entre espace réel et imagé. L'*Insulaire*, tel qu'il a été conçu par Buondelmonti au XVe siècle et par la longue tradition qui s'ensuivit, est « le livre des îles », un atlas composé de cartes d'îles, auxquelles « sont joints des légendes, des commentaires en vers mnémotechniques ou en prose, des récits plus ou moins mythiques » (Lestringant, 1998 : 16). Il s'agit d'un guide qui part de données géographiques, mais qui est nourri également par l'imaginaire de l'île (de ses représentations, notamment littéraires et mythologiques). L'*insulaire* constitue ainsi la métaphore parfaite pour condenser la diversité des approches réunies dans ce volume, autour de la thématique de l'île. Évoquant par un seul mot – un ilot linguistique, en quelque sorte – la dualité entre les traits physiques de l'île et la perception (individuelle

et collective) de l'espace, l'Insulaire désigne ici les différents parcours proposés par les auteurs ayant contribué à ce volume.

En ouverture, le texte de Michel Collot reprend précisément un regard dichotomique sur l'île, en se concentrant sur le rapport de complémentarité entre perspective géographique et littéraire. L'auteur nous offre une lecture d'*Archipel*, de Claude Simon, qui articule géographie, géocritique et géopoétique, pour dégager à la fois « la précision documentaire, les valeurs symboliques et la dimension poétique » du texte simonien.

Le texte d'Éric Fougère entreprend une analyse du roman *L'Île Verte*, de Pierre Benoit, proposant une distinction entre le « récit d'île » – celui qui dit la possibilité de l'île, ayant comme point de départ des données objectivables, des indicateurs spatiaux – et le « roman de l'île », qui dit l'impossibilité à saisir l'île, qui dénonce le néant qui se cache sous les représentations symboliques de l'espace insulaire.

Souvent, l'île glisse dans un univers onirique. Ainsi, Maria Eugénia Pereira propose une lecture de « L'Enfant de la haute mer », de Jules Supervielle, mettant l'accent sur l'ambiguïté qui s'y installe entre le réel et le surnaturel, l'île déserte étant dépouillée des repères de temps et d'espace, devenant de la sorte impossible à saisir. Ana Isabel Moniz analyse *Le Rivage des Syrtes*, de Julien Gracq, dont le héros doit traverser la mer des Syrtes, dans un parcours symbolique qui lui permet d'atteindre l'île (de Vezzano), espace du désir et de la découverte, afin de retrouver finalement son identité, lors de sa confrontation à l'interdit. Natália Alves étudie le conte d'André Dhôtel *L'île aux oiseaux de fer*. Le texte instaure un pacte de lecture selon lequel on oscille entre des espaces réels, localisables géographiquement, et des endroits méconnus, qui entraînent personnages et lecteurs vers un ailleurs, où règne l'insolite, aboutissant ainsi à une poétique du merveilleux.

Ana Paula Coutinho réfléchit aux regards que quatre écrivaines insulaires, des Antilles françaises et du Cap Vert, portent sur l'île. Partant du constat de l'absence des femmes dans la plupart des textes fondateurs de la créolité, son étude met en relief le rôle de ces écrivaines dans la caractérisation littéraire des espaces « de liminarité », ainsi que dans le refus d'une perspective idéaliste et abstraite de l'île.

L'étude de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz propose un périple par les paysages insulaires chez Le Clézio, perçus sous une perspective sociohistorique. Les îles acquièrent chez cet auteur, notamment dans *La quarantaine* et *Le chercheur d'or*, de multiples composantes, renvoyant tour à tour à la colonisation, à la rencontre avec l'altérité et au métissage, étant aussi conçues comme des espaces ouverts à tous les possibles. Émilie Amand s'interroge sur le rôle de l'insularité dans la mise en valeur

d'une contre-histoire. Les îles, par leur éloignement du centre dominant, permettent chez Chamoiseau la mise à distance nécessaire à une relativisation de l'histoire officielle.

L'étude menée par Maria de Fátima Outeirinho dégage l'imaginaire de l'île dans *Deux étés* et dans *L'entreprise des Indes* d'Erik Orsenna, tout en envisageant ces deux romans dans leur relation avec le cadre global de l'œuvre de l'auteur, sous la conception de création littéraire en archipel. L'île et l'archipel y fonctionnent à la fois comme des grilles de lecture du monde et des moyens de dire une poétique. Isabelle Simões Marques entreprend une réflexion sur la représentation de l'île dans le roman *Les silences de Porto Santo*, d'Alice Machado, soulignant la correspondance structurelle qui s'y établit entre le micro-récit insulaire et l'espace de l'île.

L'article de Marcos Sarmiento Pérez et José Juan Batista Rodríguez porte sur les rapports fournis, au XIXe siècle, par le jeune zoologiste suisse Hermann Fol et son professeur Ernst Haeckel à propos de leur séjour à Lanzarote, aux Canaries, où ils ont mené leurs recherches scientifiques. L'étude rend compte plus précisément du regard que ces deux scientifiques européens portent sur les natifs de l'île.

En clôture de ce numéro, Maria do Rosário Girão reprend le traitement subi par l'île au long des siècles, dans les ouvrages littéraires les plus marquants de la littérature occidentale, ce qui atteste de la richesse du traitement de l'île, tant en termes généalogiques qu'heuristiques et herméneutiques. Il s'agit là d'une constatation que les textes réunis dans ce volume renforcent.

### **Bibliographie**

- CHEVRIER, Jacques (1991). *Pierre Benoît, témoin de son temps*. Paris : Albin Michel.
- LESTRINGANT, Franck (1998). « Iles », in Monique Pelletier (dir.). *Géographie du monde au moyen âge et à la renaissance*. Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- MEISTERSHEIM, Anne (2001). *Figures de l'île*. Ajaccio: DCL Éditions.
- SALINI, Dominique (1999). « L'île entre laboratoire et lab-oratoire ou la complexité de la démesure », in Anne Mestersheim (dir.). *L'île laboratoire*. Ajaccio: Alain Piazzola.
- WESTPHAL, Bertrand (2013). « Géocritique et Insularité », in Jacques Isolery (dir.). *Fert'Îles. Temps et espaces insulaires en littérature*. Stamperia Sammarcelli : Università di Corsica

**ANA ISABEL MONIZ**  
**DOMINIQUE FARIA**  
**LEONOR MARTINS COELHO**



## **POUR UNE GÉOGRAPHIE LITTÉRAIRE : UNE LECTURE D'ARCHIPEL DE CLAUDE SIMON**

**MICHEL COLLOT**

Institut Universitaire de France  
Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

**Résumé :** Depuis une vingtaine d'années de nombreux travaux ont été consacrés aux liens entre littérature et géographie et l'on a vu émerger de nouvelles approches des textes, baptisées géocritique ou géopoétique. Pour illustrer leur fécondité, Michel Collot propose ici une lecture d'un texte de Claude Simon sur un *Archipel* décrit avec exactitude mais transfiguré par son imaginaire et son écriture. En associant géographie, géocritique et géopoétique, Michel Collot en dégage successivement la précision documentaire, les valeurs symboliques et la dimension poétique.

**Mots-clés :** Claude Simon, Archipel, géographie, géocritique, géopoétique

**Abstract :** Since about twenty years numerous works were dedicated to the links between literature and geography and we saw emerging new approaches of texts, baptized geocritics or geopoetics. To illustrate their fertility, Michel Collot proposes here a reading of Claude Simon's text about an *Archipelago* described with exactitude but transfigured by his imagination and his way of writing. By associating geography, geocritics or geopoetics, Michel Collot successively clears its documentary precision, symbolic values and poetic dimension.

**Keywords :** Claude Simon, Archipelago, geography, geocritics, geopoetics

Depuis une vingtaine d'années au moins, un nombre important de travaux, ouvrages et colloques, ont été consacrés, dans plusieurs pays, à l'étude de l'inscription de la littérature dans l'espace et/ou à la représentation des lieux dans les textes littéraires. On peut se demander si l'on n'assiste pas à l'émergence d'une nouvelle discipline, qu'on pourrait appeler la « géographie littéraire » (Collot, 2014). Elle recouvre une grande diversité d'approches, que reflète la multiplicité des termes forgés pour les désigner : géopoétique, géocritique, geophilologie... ; mais toutes supposent un lien entre la littérature et la géographie. Cette relation ne va pas de soi au regard des théories qui ont longtemps dominé les études littéraires françaises et qui proposaient d'analyser les textes en faisant abstraction de toute référence au réel et au monde extérieur.

Cette orientation récente de la critique et de la théorie littéraire est une réponse à l'évolution des pratiques d'écriture elles-mêmes qui font une place de plus en plus importante à des thèmes géographiques et à des formes spatialisées. Cette promotion de « la forme spatiale » a été repérée dès 1945 par le critique américain Joseph Frank dans un article célèbre (Frank, 1976). Elle concerne non seulement la poésie, qui explore de plus en plus librement l'espace de la page, mais aussi le récit contemporain, qui tend à devenir un « récit d'espace » (Certeau, 1990 : 170), et par là-même souvent un « récit poétique » (Tadié, 1978) comme le montre, sous des formes et à des titres divers, l'évolution de la production d'un Butor ou d'un Gracq.

Cet intérêt des écrivains et des littéraires pour les questions d'espace s'inscrit dans un contexte intellectuel et culturel plus général. Il répond sans doute au souci croissant de nos sociétés envers les questions d'environnement, mais aussi au développement de pratiques artistiques liées au site (comme le *Land Art*), et à l'évolution des sciences de l'homme et de la société, qui se montrent depuis au moins un demi-siècle de plus en plus attentives à l'inscription des faits humains et sociaux dans l'espace. On a pu parler à ce propos d'un « tournant spatial » ou d'un « tournant géographique ».

Cette évolution concerne l'Histoire elle-même, qui tend à se spatialiser, depuis que l'Ecole des Annales a proposé d'élargir l'échelle de l'enquête historique à de longues périodes et à de vastes aires géographiques. Fernand Braudel en est ainsi venu à proposer le terme de « géohistoire » pour baptiser l'étude des relations qu'une société entretient avec son cadre géographique à travers la longue durée (Braudel, 1997 : 114). La « nouvelle Histoire » se montre particulièrement attentive au paysage comme reflet des mutations de la mentalité collective. Et la géographie de son côté intègre de plus en plus la dimension historique, en devenant géographie humaine, économique, sociale et

culturelle, plus que géographie physique. C'est pourquoi les géographes dits « humanistes » se sont beaucoup intéressés à la littérature, en réaction contre une autre tendance de la discipline qui, à la faveur du perfectionnement des moyens techniques, mathématiques et informatiques mis à sa disposition, a tendance à privilégier une analyse objective et abstraite de l'espace géographique aux détriments de sa dimension humaine et sensible.

On assiste donc à une convergence remarquable entre les deux disciplines, les géographes trouvant dans la littérature la meilleure expression de la relation concrète, affective et symbolique qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires se montrant de leur côté de plus en plus attentifs à l'espace où se déploie l'écriture.

Il n'en reste pas moins nécessaire de bien marquer la spécificité littéraire des œuvres et de leur approche, si l'on ne veut pas transformer la géographie littéraire en une simple annexe de la géographie culturelle.

La littérature est une forme spécifique de géo-graphie, une façon d'écrire le rapport à la terre qui met en crise le savoir géographique, une géo-critique ; au lieu de reproduire les données géographiques, elle les réinvente et les recrée : elle est une géo-poétique.

### ***Archipel***

Pour illustrer l'intérêt que peut représenter une approche géographique, géocritique et géopoétique des textes littéraires, j'ai choisi d'étudier un texte de Claude Simon consacré à un archipel qui existe bien sur les cartes de l'Europe mais qui est remanié par son imaginaire et mis en forme par son écriture.

Dans ce qu'il est convenu d'appeler le Nouveau roman, la crise de la narration, la déconstruction du personnage et de l'intrigue se fait souvent au profit de l'espace. Dans ce contexte, l'œuvre de Claude Simon a toujours été fortement liée aux lieux, à la géographie autant qu'à l'histoire : un colloque intitulé « Claude Simon géographe » s'est tenu en 2011 à Toulouse (Laurichesse, 2013). Sa conception de l'Histoire elle-même est une géohistoire, qui, comme celle de Fernand Braudel, valorise la longue durée, au point d'apparaître comme une histoire immobile ou du moins répétitive. On se rappelle l'épigraphe de *L'Invitation*, empruntée à Bismarck : « Le seul facteur permanent de l'Histoire, c'est la géographie » (Simon, 1987). Et réciproquement sa géographie est faite de lieux de mémoire, d'une mémoire collective et personnelle : *Les Géorgiques*, qui disent l'attachement de Simon à la terre, relèvent du roman historique (Simon, 1981).

Dans les romans, cette attention aux lieux se traduit par l'expansion de la description qui tend, si ce n'est à « enliser le récit » (Ricardou, 1973 : 128), du moins à l'égarer ; mais elle reste prise dans une logique narrative, si ce n'est fictionnelle. Dans *Archipel* et dans *Nord*, deux textes récemment redécouverts et publiés ensemble (Simon, 2009), la fiction disparaît quasiment au profit du documentaire. Si récit il y a, il s'agit d'une relation de voyage, voire d'un reportage. La trame narrative s'y réduit à un parcours de l'espace et laisse le premier plan à la description ou à l'évocation des lieux et des paysages.

Cette prépondérance de la thématique spatiale répond certes à la demande des revues qui ont accueilli ces textes brefs<sup>1</sup> ; elle me semble pourtant liée aussi à l'accentuation d'une dimension poétique, qu'on trouve ailleurs chez Simon, mais qui s'accuse très nettement ici, notamment dans *Archipel*, où elle se traduit, entre autres, par une mise en page du texte qui est une mise en espace. Cette poéticité, sous-jacente à toute l'œuvre de Claude Simon, s'affirme ici parce que la description s'y émancipe du cadre de la narration et de la fiction.

Mais elle n'exclut nullement une très grande précision dans l'évocation de la topographie de cet archipel. Je proposerai donc trois séries de remarques sur ce texte, qui proposeront successivement une étude de son référent géographique, une lecture de son imaginaire et une analyse de son écriture, c'est-à-dire une géographie, une géocritique et une géopoétique. Mais je n'oublierai pas de le situer d'abord dans l'histoire littéraire, géographie et histoire littéraires ne s'excluant nullement à mes yeux mais étant plutôt complémentaires.

### **Histoire littéraire**

Ce texte a été publié en 1973 au Danemark, au moment même de ce qu'on a pu considérer comme le tournant « textualiste » de la production simonienne. Telle est du moins la lecture qu'a tenté d'imposer en 1974 le colloque de Cerisy, dirigé par Jean Ricardou. Or il me semble échapper à une telle lecture et à la conception de la littérature qui la sous-tend et que Simon n'a jamais faite sienne, même s'il a pu paraître dans les années 1970 lui donner, si ce n'est des gages, du moins des arguments. Son écriture est en effet tournée davantage vers la réalité extérieure que vers elle-même, et

---

<sup>1</sup> *Archipel* a d'abord paru au Danemark en anglais, suédois, finnois et allemand dans *Åland 74*, Anders Nyborg, Rungsted Kyst, octobre 1973, p. 19-24 ; *Nord*, accompagné de traductions en anglais et en allemand, chez le même éditeur, dans *Finland 74*, décembre 1973, p. 51-65.

elle fait la part belle aux référents, ce qui n'était pas très bien vu alors des avant-gardes littéraires françaises.

Cette dimension référentielle tient sans doute à la nature particulière de ce texte, qui est un récit de voyage, et à son lieu de publication : la revue danoise qui l'a publié et peut-être commandé à Simon n'est pas une revue littéraire, plutôt une brochure touristique. Elle porte le nom même de l'archipel : *Åland*. Le texte est issu de notes prises sur place, qui ont pu être complétées et mises en ordre après-coup. On pourrait en conclure que cette publication, parue dans un lieu excentrique, occupe une place très marginale dans l'œuvre de Claude Simon. Il n'en est rien à mes yeux : ce petit texte, si tardivement publié en France, me semble avoir été plutôt en avance sur la suite de la production simonienne et sur l'évolution générale des pratiques littéraires, qui vont l'une et l'autre, à partir des années 1980, donner au récit de voyage et à l'autobiographie une importance croissante. Comme quoi les lieux de publication excentriques sont parfois plus favorables à l'innovation que ceux qui sont situés au centre, plus soumis à l'air du temps.

*Archipel* se présente un peu comme un « reportage », ancré dans la réalité des contrées visitées par l'écrivain-voyageur. Il en décrit très précisément la géographie, la topographie, la végétation, la géologie, l'habitat, sans oublier d'en rappeler l'histoire. Simon semble ici se référer principalement à la connaissance directe qu'il a pu prendre des lieux qu'il évoque, même s'il a sans doute fait appel à une documentation complémentaire, qui a pu lui être fournie par ses hôtes. Plus que sur des choses lues, il s'appuie sur des choses vues et entendues, objets d'une expérience sensible et vécue.

### **Géographie**

L'archipel qui donne son titre au texte est celui d'Åland, constitué de 6500 îles et îlots situés entre la Finlande et la Suède. On peut suivre sur une carte le trajet que le visiteur a effectué pour le rejoindre en avion depuis Helsinki, survolant d'abord une côte très découpée, à l'intérieur de laquelle l'eau s'insinue par de multiples échancrures, puis une mer parsemée de « débris » de terre.



© Sémhur / Wikimedia Commons, via Wikimedia Commons

L'écrivain s'est intéressé à la géologie de cet archipel, constitué de granit rose érodé par les glaciations du Pléistocène ; il en évoque poétiquement la lente formation : « millions d'années aux épaisseurs bleuâtres rampant rabotant dans un formidable silence peuplé de formidables craquements le granit poli milliers d'îles milliers de golfes de baies de criques où s'arrondit la mer couleur d'huître » (Simon, 2009 : 11).

Ce travail de l'érosion glaciaire explique à la fois la disposition des îles « en longs chapelets parallèles » et leur relief caractéristique, le granit ayant été tellement aplani que certains îlots, « pas assez hauts pour qu'une seule vague ne les recouvre » ressemblent à des « poisson(s) pétrifié(s) » (Simon, 2009 : 15) : « l'eau s'étalant en nappe sans se briser sur la surface polie du granit se retirant la laissant mouillée flanc d'une baleine lilas » (Simon, 2009 : 13).

En bon observateur, Simon, guidé par ses accompagnateurs, remarque les stries laissées par le glacier au cours de son déplacement : « non pas roc mais cuir épais de vieux pachyderme sillonné de rides de fissures d'entailles entrecroisées laissées par un couteau ébréché » (Simon, 2009 : 13). À son regard informé n'échappent pas non plus les lichens qui recouvrent beaucoup de rochers, « gris-vert ou jaunes comme des pièces de monnaie mordant les unes sur les autres » (Simon, 2009 : 15), ni les végétaux

caractéristiques de la taïga : « touffes d'aulnes sorbiers frissonnant à peine et ces longues herbes comme des plumes roses formant de loin des nuages estompés pastel » (Simon, 2009 : 12-13).

Les notations concernant l'agriculture et l'habitat de l'archipel sont plus fugitives, et je n'y insisterai pas. Les allusions historiques sont en revanche nombreuses et insistantes, mais dispersées ; elles ne s'organisent évidemment pas selon un ordre chronologique, mais interviennent à l'occasion de la visite de quelques lieux de mémoire. Ces derniers ne sont jamais nommés, mais on peut les identifier d'après les monuments qui y sont décrits ou les événements qui s'y sont déroulés . Ainsi, lorsque Simon relate une excursion en hydravion jusqu'à l'île de Kökar, il mêle à la description des vestiges du monastère l'évocation de l'arrivée des moines-soldats qui l'ont fondé au XVIe siècle :

Franciscains moines fanatiques déchaux venus d'où construire ici un sanctuaire de blocs roses lilas bistre cyclamen au toit couvert d'écailles peindre le flagellé le juge en robe prune qui se lave les mains sculpter ces grappes de sang coagulé (...)

casqués et armés de fer eux aussi sans doute ils avaient pris pied sur ces mêmes rochers débarquant de nacelles cloutées ceints de baudriers par-dessus leurs robes brunes (Simon, 2009 : p. 12-13).

Plus loin, c'est la visite de la forteresse de Bomarsund qui rappelle le siège qu'Anglais et Français lui ont fait subir pendant la guerre de Crimée, immortalisé par une « gravure » (Simon, 2009 : 15-16) minutieusement décrite par Simon. Les conflits qui ont opposé pendant des siècles les « princesses » danoises et russes pour la possession de ces îles sont évoqués plus discrètement vers la fin du texte (Simon, 2009 : 16), mais celui-ci se termine sur une extraordinaire énumération des différentes composantes de la topographie de l'archipel (« détroits », « isthmes », « îles », « lacs », « marécages », « criques ») avant de se résoudre dans « le blanc du silence » (Simon, 2009 : 17).

La géographie l'emporte ici sur l'histoire, et la paix de la nature sur les violences des hommes ; tout au long du texte, Simon oppose implicitement aux « fleurs » et au « tonnerre » « de feu » déchaînés par les envahisseurs la végétation paisible et le silence qui règnent désormais sur ce sanctuaire naturel :

nénuphars cernés de clair s'éparpillant sur le fond d'ardoise dérivant (...)

tonnerre soudain dans ces silences fleur de feu au cœur jaune aux pétales vermillon  
s'épanouissant combats pour ces détroits (Simon, 2009 : 11).

flours tonnantes de feu étraves bardées de fer (...)

comme de sacrilèges coups de tonnerre se répondant dans le silence répercutés par les  
glaces les roches le ciel vide (Simon, 2009 : 15).

Au terme d'une succession interminable de guerres, l'archipel d'Åland a été démilitarisé en 1922 ; bien que rattaché à la Finlande, il est devenu autonome et un traité garantit sa neutralité. Il est aujourd'hui à l'image de la Scandinavie telle que la présentait Simon dans son *Discours de Stockholm* : « une sorte d'îlot privilégié et exemplaire » « en bordure du monde de fer et de violence où nous vivons » (Simon, 2006 : 288).

Cette valeur politique et symbolique accordée par Simon au motif de l'île montre qu'une géographie littéraire ne peut pas se borner à identifier les référents géographiques d'un texte, elle doit étudier la façon dont il leur donne sens. C'est à mes yeux la tâche d'une géocritique.

### **Géocritique**

La géocritique, telle que l'entend Bertrand Westphal, est une méthode essentiellement comparatiste, qui consiste à confronter les différentes images que donnent d'un lieu divers écrivains (Westphal, 2007). C'est une démarche intéressante, mais je ne l'adopterai pas ici ; je ne connais d'ailleurs pas d'autre texte consacré à cet archipel. Je préfère mettre en rapport ce texte avec d'autres œuvres de Simon lui-même. Je laisserai donc un peu de côté l'intertextualité externe et privilégierai l'intertextualité interne, afin de cerner plus précisément la spécificité de la vision simonienne de ces lieux.

Tel est, selon moi, l'objet propre de la géocritique, qui la distingue d'une géographie référentielle : étudier non plus le pays mais l'image du pays, c'est à dire le *paysage*, et non plus la carte. Cette notion que j'entends dans un sens proche de celui que lui a donné Jean-Pierre Richard (Collot, 2005 :177-189), me semble d'autant plus pertinente ici que ce texte, comme beaucoup d'autres de Simon, met l'accent sur le rôle de la perception en général, et du point de vue en particulier, dans l'élaboration de cette image. Il y a par exemple une sorte de réalisme phénoménologique dans l'évocation

initiale de l'archipel vu d'avion, où le narrateur se montre attentif aux « effets d'optique » :

comme des accrocs d'abord, par places, comme si au-dessous du tissu de prés de bois de champs parallèles s'étendait un autre ciel, symétrique à celui où vole l'avion, plus foncé toutefois, d'un bleu légèrement violacé

ou gris

miroitant dans le contre-jour comme des glaces de métal à l'éclat terne enchâssées dans l'herbe

reflet citron parfois courant sur la surface quand le soleil

effet d'optique les sertissant de lumière comme si non pas trous mais ces flaques de mercure répandu faiblement en relief sur la terre assombrie (Simon, 2009 : 9).

La précision de ce regard de photographe n'exclut d'ailleurs ni le recours aux autres sens, à l'ouïe notamment, très sensible, on l'a noté, au silence des lieux, ni l'intervention de l'imaginaire : en même temps qu'il découvre ces îles, le voyageur « les imagin(e) peuplées de créatures fabuleuses » (Simon, 2009 : 11).

Tout cela donne une forme et une signification bien particulières à ces deux archétypes géographiques que sont l'île et l'archipel. Ils procurent au voyageur un dépaysement total au sens le plus fort du terme : un bouleversement de sa vision du monde. Ce sont des terres inconnues, en marge de la civilisation : on pourrait interpréter en ce sens le toponyme *Åland* qui peut évoquer une sorte de bout du monde, éloigné de la civilisation. On sait l'attrait qu'exerce sur Simon cette sauvagerie qui délivre les lieux de l'emprise de la culture, voire de l'homme, et qui permet d'accéder à un réel dépouillé des représentations qui l'occulent habituellement.

Au début d'*Archipel*, ce changement de point de vue est favorisé notamment par la perspective aérienne que permet le survol en avion et que Simon adopte souvent, parce qu'elle minimise les traces de la civilisation et de la présence humaine.

Elle brouille ici la distinction familière et fondamentale entre le ciel et la mer, le haut et le bas : tout se passe « comme si au-dessous du tissu de prés de bois de champs parallèles s'étendait un autre ciel, symétrique à celui où vole l'avion » (Simon, 2009 : 9). Et au moment de l'atterrissage, « la mer l'archipel tout entier » semblent « mont(er) » vers les passagers de l'avion (Simon, 2009 : 12). La topographie des côtes finlandaises et de l'archipel favorise en outre l'indistinction entre la terre et l'eau ; les

terres sont trouées de lacs, et la mer, parsemée d'îles, si bien que les rapports entre figure et fond, creux et pleins, sont perturbés voire inversés : miroitant dans la lumière, les étendues liquides qui s'infiltrèrent entre les terres apparaissent non pas comme des « trous », mais comme des « flaques de mercure répandu faiblement en relief sur la terre assombrie » (Simon, 2009 : 9). Toute idée de continuité continentale et territoriale vole en éclats : la terre « se déchiqu(ète) se dépiaut(e) pour ainsi dire / haillon percé de mille déchirures » ; et l'altitude fait perdre l'échelle des choses : la mer devient une « mare » (Simon, 2009 : 10) et la campagne, miniaturisée, un « jardin » japonais (Simon, 2009 : 14).

Cette désorientation générale produit l'image d'un monde à l'envers. Le motif de l'inversion, familier aux lecteurs de Simon, revient comme un leitmotiv dans l'évocation de l'archipel :

la route obliquant vers le haut s'incurvant revenant sur la gauche en suivant la rive s'incurvant en sens inverse (...)

comme si l'avion survolait une de ces peintures un de ces jeux graphiques où de droite à gauche l'une des couleurs prend peu à peu la place de l'autre l'envahissant par fractions grandissantes chaque élément contraire en qualités égales au centre de la toile puis

l'inverse à présent : lambeaux s'étirant en longs chapelets parallèles (Simon, 2009 : 10).

Ce renversement culmine dans l'évocation de l'archipel des Cyclades qui se superpose à celui d'Åland, et du drapeau de la Grèce, image inversée de celui de la Finlande :

archipel ARXI-PELAGOS : primitivement non ces innombrables grains de terre semés mais au contraire la vaste mer

comme si le sens s'était inversé Contenant pour le contenu Grèce à l'envers (et de même les deux drapeaux l'un à croix blanche sur fond bleu l'autre à croix bleue sur fond blanc) Comme un positif photographique et son négatif sablier le haut en bas où le vide est plein langage retourné comme un gant les coutures ici devenant saillies (Simon, 2009 : 11).

Aux illusions d'optique s'ajoutent les équivoques sémantiques et symboliques. Le retour à un sens supposé premier du mot archipel, qui signifiait en grec ancien « la mer principale », équivaut à une sorte de submersion linguistique des îles, tandis que le bleu et le blanc échangent leurs positions respectives dans les pavillons de la Grèce et

de la Finlande. Si la littérature reflète le réel, c'est un reflet inversé comme sur un négatif photographique ou dans un miroir. En changeant le sens des mots, elle révèle l'envers de la réalité familière, que nous cachent nos habitudes de pensée et de langage. Ce motif du monde à l'envers est très présent dans l'œuvre de Simon ; par exemple dans ce passage des *Géorgiques*, qui reprend la même image du gant retourné : « *le monde à présent pour ainsi dire retourné à la façon d'un gant, d'un vêtement, révélé dans son envers ou plutôt perverti en ce sens que plus rien n'y avait la même signification, sinon de signification tout court* » (Simon, 1981 : 426).

Si un tel renversement est une épreuve, c'est aussi un révélateur. En inversant notre point de vue, littérature nous fait accéder à une vision plus lucide des choses. L'image chaotique et fragmentée qui nous est donnée de l'archipel déjoue les canons classiques de la description, mais elle correspond à une autre organisation du texte, fractale et fragmentaire. Du chaos procède un nouveau cosmos, peut-être un *chaosmos*, pour reprendre le mot-valise forgé par Joyce.

### **Géopoétique**

Le sens de cette géographie revisitée par l'imaginaire simonien est indissociable de la forme qu'elle revêt dans ce texte et qui est selon moi l'objet propre d'une géopoétique<sup>2</sup>. Il y a dans ce texte une dimension poétique, qui est présente aussi dans les textes romanesques de Simon, mais qui est ici particulièrement saillante du fait de son émancipation vis à vis de tout cadre narratif et fictionnel. Je mettrai l'accent sur quelques-uns de ces traits de poéticité : la mise en valeur du signifiant, la typographie, la syntaxe, et la rhétorique.

La mention de mots et de noms étrangers permet la mise en valeur de leurs signifiants : ainsi la transcription en lettres grecques capitales du mot qui donne son titre au texte : ARXI-PELAGO (Simon, 2009 : 11) produit un effet d'étrangeté et de dépaysement par l'emprunt à un autre alphabet qui rend pour certains lecteurs au moins l'inscription non seulement illisible mais imprononçable (il y a d'ailleurs une faute dans le texte original : il manque un sigma à la fin du mot). C'est un procédé fréquent dans l'oeuvre de Simon, qu'on trouve en particulier dans *La Bataille de Pharsale*, et qui met en valeur la dimension graphique, voire plastique des mots (Simon, 1969). L'écrivain se fait peintre non seulement quand il décrit les paysages

---

<sup>2</sup> J'entends ce terme dans un sens différent de celui que lui donne un de ses inventeurs, et son principal promoteur, Kenneth White (voir White, 1994).

mais quand il évoque les impératrices aux « noms bleus et blancs bleus et rouges Alexandra Kristina Katherina » (Simon, 2009 : 16).

La mise en page de ce texte le soumet à un travail de fragmentation et de spatialisation comparable à celui qu'on rencontre dans la poésie contemporaine, et en tout cas beaucoup plus poussé que dans les autres œuvres de Simon, où la continuité typographique masque le plus souvent les discontinuités sémantiques et syntaxiques. Les blancs et les alinéas viennent remplacer ici la ponctuation, presque totalement absente à la fin des séquences. Ils isolent notamment de façon spectaculaire certains syntagmes, qui, dès lors, se rapprochent visuellement, et parfois prosodiquement, du vers. Leur poéticité est d'autant plus marquée qu'il s'agit souvent de métaphores, et elle est renforcée par des recherches de rythme et de sonorité : « haillon percé de mille déchirures », décasyllabe (Simon, 2009 : 10) ; « clapotis de silence », hexasyllabe, allitération et assonance (Simon, 2009 : 14).

Beaucoup d'énoncés plus longs s'interrompent eux aussi avant la justification, sans attendre que la phrase et le sens soient complets, s'arrêtant parfois net sur un mot outil qui appelle une suite qui ne viendra pas, imitant l'effet produit en poésie par le rejet ou le contre-rejet :

colonnes processions de pèlerins cheminant fantastique armada cinglant vers (Simon, 2009 : 10).

Les paragraphes s'apparentent à des strophes, ponctuées parfois d'anaphores ou de *leitmotive*, telle la répétition obsédante du mot « silence », créant des parallélismes analogues à ceux de la poésie, particulièrement apparents dans la longue énumération qui conclut le texte :

princesses aux dots composées d'archipels aux couches remplies d'îles

de forêts grandes comme des continents

se disputant entre elles disputant aux usurpateurs venus du Sud

les détroits

les isthmes

les îles nénuphars

les lacs de mercure

les processions d'îles

les marécages

les caravanes d'îles sur la mer d'étain

les criques

les joncs pâles

les hommes poissons aux corps de neige aux arêtes roses aux femelles à tétines  
dessinées en rose saumon sur le blanc du silence (Simon, 2009 : 16-17).

Le texte se termine sur l'évocation de fresques d'allure fantastique peintes sur les murs blancs du monastère de Kökar. Cette série de brefs syntagmes alignés verticalement sur la page crée un rythme visuel inhabituel, où les blancs l'emportent sur les noirs, donnant à voir le rapport de l'écriture avec « le blanc du silence » qui est essentiel à la poésie. On a ici affaire à un véritable archipel typographique, l'espacement du texte correspondant à la dispersion des îles à la surface de la mer, nous donnant à lire cette « parole en archipel » qui est, selon Char, celle de la poésie.

Cette discontinuité typographique se double, dans *Archipel*, d'un véritable éclatement de la syntaxe. Ce texte ne comporte aucune phrase complète, du fait de l'usage systématique de la tournure nominale. Celle-ci est caractéristique du style de l'annotation. Tout se passe comme si Claude Simon avait délibérément renoncé à mettre ses notes en phrases et en phase les unes avec les autres. Mais la syntaxe nominale est aussi très présente dans la poésie contemporaine, qui cultive volontiers « le style substantif » (Meschonnic, 1972 : 8), dressant le mot dans son superbe isolement comme « un signe debout » (Barthes, 1972 : 39).

Dans les autres textes de Simon, elle est le plus souvent en général réservée aux passages descriptifs ; mais tout se passe comme si la description était dans *Archipel* généralisée, au point que la distinction et la hiérarchie entre narration et description se trouve effacée ou renversée ; en quoi ce texte apparemment marginal est peut-être la réalisation la plus radicale d'un idéal auquel Simon a souvent rêvé : « n'est-il pas possible de concevoir un système romanesque entièrement neuf, entièrement inversé, c'est-à-dire où la description deviendrait tout de bon l'élément principal » (Simon, 1980 : 87). Or on a pu montrer les affinités entre poésie et description, qui l'une et

l'autre explorent davantage l'axe paradigmatique que l'axe syntagmatique du discours (Hamon, 1990 : 44-45).

La syntaxe nominale, c'est aussi le style de la « chose vue » : un énoncé tourné vers son objet qui fait l'économie du sujet de l'énonciation (Benvéniste, 1966 : 159). Et de fait, on ne trouve dans *Archipel* aucune occurrence du pronom de la première personne. S'agirait-il d'un exemple de « poésie objective », conforme au vœu de Rimbaud ? L'absence de prédication me semble pouvoir être interprétée plutôt comme l'expression d'une expérience antéprédicative, antérieure au jugement, où le sujet ne se distingue pas du monde (Collot, 1997 : 282-285). Elle serait ici au service de cette écriture de la sensation que cultivent aussi bien Claude Simon que la poésie contemporaine (Castin, 1998 ; Zemmour, 2008).

Le « principe d'équivalence » qui, selon Jakobson, domine en poésie, régit fortement les textes de Simon, aussi bien dans leur composition (effets d'échos, de répétition, de correspondance) que dans le détail de l'écriture. La présence de figures d'analogie dans *Archipel* n'a donc rien pour surprendre le lecteur, habitué en particulier à l'usage récurrent de la locution « comme si ». Mais les métaphores *in absentia* sont ici particulièrement fréquentes, et ce qui accentue leur effet poétique, c'est leur isolement syntaxique et typographique, qui distend les liens entre le comparé et le comparant :

nénuphars cernés de clair s'éparpillant sur le fond d'ardoise dérivant (Simon, 2009 : 11).

Séparé par le blanc de tout contexte immédiat, cet énoncé peut se lire de multiples façons. S'agit-il d'une métaphore désignant les îles dispersées à la surface de la mer, qui seront plus loin qualifiées d'« îles nénuphars » (Simon, 2009 : 17) ? Ou s'agit-il d'un énoncé littéral désignant de vrais nénuphars, puisque le narrateur signale la présence, parmi la végétation des marais, d'une « fleur de feu au cœur jaune aux pétales vermillon » ? À moins que cette « fleur de feu » soit elle-même métaphorique, comme celles qui désignent la flamme des fusils et des canons (Simon, 2009 : 15) ? Toutes ces significations sont possibles et se superposent plutôt qu'elles ne s'excluent, et une telle polysémie contribue elle aussi à donner à ces textes un caractère poétique.

On voit comment la découverte d'une géographie singulière devient une source d'inspiration pour Simon, non seulement parce qu'elle le dépayse et bouleverse sa vision du monde, mais parce qu'elle lui suggère une forme d'écriture nouvelle, qui se rapproche plus nettement de la poésie, notamment par le rôle qu'elle accorde à la spatialisation du texte. Celle-ci confirme l'importance que revêt l'espace dans la

poétique de Simon : on sait qu'il aime évoquer le travail de l'écriture à l'aide de métaphores spatiales, comme les célèbres « mots-carrefours », et qu'il lui arrive de visualiser la composition de ses textes par des schémas, parfois directement inspirés d'un modèle géologique ou géographique : ainsi du croquis résumant, dans « La fiction mot à mot », la structure de *La Route des Flandres*, « l'ensemble se présentant en somme un peu comme ces coupes de terrain au centre desquels se trouve un puits artésien » (Simon, 2006 : 1199).

Dans le texte que je viens de parcourir rapidement avec les instruments de la géographie, de la géocritique et de la géopoétique, la figure de l'Archipel apparaît elle aussi comme une matrice de l'écriture, un modèle spatial qui informe aussi bien l'imaginaire que le style et la mise en page. C'est me semble-t-il un bel exemple des possibilités qu'offre à la littérature et à la critique littéraire la géographie des îles.

### **Bibliographie**

- BARTHES, Roland (1972). « Y a-t-il une écriture poétique ? ». *Le Degré zéro de l'écriture* [1953]. Paris : Éditions du Seuil, « Points ».
- BENVÉNISTE, Émile (1966). « La phrase nominale ». *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- BRAUDEL, Fernand (1997). « Géohistoire : la société, l'espace, le temps ». *Les Ambitions de l'Histoire*. Paris : De Fallois, « Le Livre de Poche références ».
- CASTIN, Nicolas (1998). *Sens et sensible dans la poésie moderne*. Paris : PUF.
- CERTEAU, Michel de (1990). « Récits d'espace ». *L'Invention du quotidien*. tome I. Paris : Gallimard, « Folio Essais ».
- COLLOT, Michel (1997). « La syntaxe nominale ». *La Matière-émotion*. Paris : PUF, pp. 282-285.
- COLLOT, Michel (2005). *Paysage et poésie*. Paris : Corti.
- COLLOT, Michel (2014). *Pour une géographie littéraire*. Paris : Corti.
- FRANK, Joseph (1976). « La forme spatiale dans la littérature moderne » (1945), *Poétique*, n° 10, p. 244-266.
- HAMON, Philippe (1990). « L'œuvre poétique », in *Le Grand atlas des littératures*, Encyclopaedia universalis, pp. 44-45.
- LAURICHESSE, Jean-Yves (dir.) (2013). *Claude Simon géographe*. Paris : Classiques Garnier.
- MESCHONNIC, Henri (1972). *Dédicaces proverbes*. Paris : Gallimard.
- RICARDOU, Jean (1973). *Le Nouveau roman*. Paris : Éditions du Seuil.

- SIMON, Claude (1969). *La Bataille de Pharsale*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- SIMON, Claude (1980). « Roman, description et action », in Paul Hallberg (dir.). *The Feeling for nature and the landscape of man*. Göteborg : Rundquists Boktryckeri.
- SIMON, Claude (1981). *Les Géorgiques*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- SIMON, Claude (1987). *L'Invitation*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- SIMON, Claude (2006). *Œuvres*, éd. A. Duncan, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SIMON, Claude (2009). *Archipel ; et Nord*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- TADIÉ, Jean-Yves (1978). *Le Récit poétique*. Paris : PUF.
- WESTPHAL, Bertrand (2007). *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- WHITE, Kenneth (1994). *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset.
- ZEMMOUR, David (2008). *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et la perception*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

## PIERRE BENOIT, RÉCIT D'ÎLE ET ROMAN DE L'ÎLE

**ERIC FOUGERE**

Centre de Recherche sur la Littérature de Voyage

eric.fougere98@gmail.com

**Résumé :** Le roman de Pierre Benoit *L'Île Verte* a pour intérêt de constituer l'île en matière aussi bien qu'en matrice. Il s'agit d'analyser comment, partant d'une île dans le roman, on arrive au roman de cette île. Un autre intérêt consiste à se demander ce que peut être un récit d'île. Une île est d'abord un « isoloir ». Une bipolarité met cet isoloir en situation d'observatoire opposant l'île à la ville de Bordeaux. L'île est répertoire encyclopédique autant que conservatoire écologique où les oiseaux trouvent un refuge. Un dernier avatar insulaire est réalisé quand on voit s'acharner le personnage à transformer l'île en laboratoire. Or les canaux créés par lui le sont au détriment des digues indispensables à la préservation du lieu. Si bien qu'au-delà des éléments de structuration du récit d'île ressort une ambiguïté du roman de l'île : ce qui la fait être est ce qui la fait disparaître. Espace indifférencié, neutre, ou lieu d'affrontement, l'île est surtout celui de la métamorphose.

**Mots-clés :** isoloir, observatoire, répertoire, conservatoire, laboratoire

**Abstract :** Pierre Benoit's novel *L'île Verte* is interesting not only because the story takes place in an island but also because the island is the place where the novel originates. One of our purposes is to analyze how, starting from an island in the novel, we get to the novel of the island. A writer comes to Île Verte in order to write a novel that becomes *L'Île Verte*... One should also ask oneself what can be the story of an island. An island is first and foremost an isolated place. Observation is another condition. The character is a naturalist. He aims to learn about the life of migratory birds. He comes to Île Verte precisely because it is both a spot for taxidermy and for taxonomy. The island is a kind of museum. At last, the island becomes a laboratory where the character experiments. However, unfortunately, the lakes and canals he builds are to the detriment of the dams and locks essential to the preservation of the whole island. Beyond the structuring elements of the narrative of the island, a paradox appears: what makes an island is also what makes it disappear.

**Keywords:** island, isolation, observation, museum, laboratory

On peut parler d'îles au pluriel, en relation d'ouverture à ce qui les organise en archipel. Frank Lestringant s'intéresse à cette insularité de réseau nommant « récit par îles » (Lestringant, 2002 : 34) une variété d'écriture itinéraire issue des atlas insulaires de la Renaissance. Une autre approche est non pas d'égrener les îles en pointillés discontinus, pour signifier la diversité du monde à la façon de Rabelais, mais de pointer sur la carte un petit monde à part à lui tout seul – un monde à part entière : isolé, fini, distant, distinct. Au *récit par îles* on peut donc ajouter le *récit d'île* au singulier, quand ce n'est plus l'effet de série qui définit les îles en tant que spécimens ou jalons mais le fait d'exception par où l'île existe en sa singularité de microcosme ou de modèle réduit – de monde en réduction. L'insularité fragmentée du récit par îles est une insularité de « bouts de monde » et l'insularité condensée du récit d'île est une insularité de « bout du monde » (Bernardie-Tahir, 2011 : 165). Ici concaténation de maillons plus ou moins solidaires et là surgissement d'un point solitaire ; hologramme ici, là monogramme où se signe un espace émergeant aux confins.

Un récit d'île est le roman de 1932 peu connu de Pierre Benoit, *L'Île Verte*. Il a pour intérêt de constituer l'île éponyme en objet géographique et littéraire où la matière insulaire est matricielle. Une île y est non seulement le lieu d'une histoire, elle en est aussi le roman. L'écrivain qui vient s'enfermer dans l'île au début du récit le fait pour écrire un roman qui devient précisément *L'Île Verte*, et le lieu de l'histoire est de la sorte histoire du lieu. Ce roman d'une île est un récit d'île exemplaire : autant d'épisodes, autant de thèmes insulaires. Il est tentant d'en proposer la typologie comme on feuillette un album ou comme on parcourt un cadastre ; mais le roman résiste au passage en revue d'échantillons. Le *roman de l'île* est irréductible à l'état des *lieux* (dans un sens aristotélicien) du récit d'île en général, et de la même façon que l'espace insulaire est menacé de dissolution par amphibie le roman lui-même est traversé par une indétermination dont l'ambiguïté promet l'île à son effacement paradoxal.

### **Le récit d'île : essai de typologie**

Une condition première est de s'orienter dans l'espace. Un « cadre » est ce qu'il faut fixer. Le cadre est celui d'un « panorama » dans lequel insérer la réalité géographique : une île au milieu de la Gironde. En face, les clochers de Montuzet, de Villeneuve et de Plassac. Blaye et sa citadelle à gauche. Au fond de l'estuaire, enfin, des fumées de paquebots remontant jusqu'à Bordeaux par le Bec d'Ambez. On a reconnu la région du Médoc allant de Blenquefort à la mer. « Nous sommes ici par 3 degrés 1'8" de longitude ouest, et 43 degrés 4'36" de latitude nord. » (Benoit, 1966 : 14). À la

question « L'Île Verte ? Qu'est-ce que c'est que ça ? » répond tautologiquement la réplique : « Une île (...). Une île qui doit se trouver quelque part » (*idem* : 72). Et *réplique* est bien le mot puisque le nom propre de l'île est aussi le nom commun d'un espace à peine formé, qu'une carte de 1723 signale comme un « banc de sable et de vase qui change souvent de figure et d'emplacement. » (*idem* : 16). L'Île Verte a donc une histoire et fait l'objet d'un récit cartographique où la topique insulaire a pour fonction de l'isoler dans son environnement géographique. Or la fonction d'*isoloir* habituelle au récit d'île à ce premier niveau peine à différencier cette Île Verte de toute autre île.

Une étape est franchie quand on passe à la fonction de *répertoire* inscrite au sein d'un récit qui devient encyclopédique avec la recension de ce qu'il y a dans l'île, et quand on passe ainsi de l'île-chose aux « choses de l'île » (*idem* : 11), autrement dit du cadre au tableau, des bordures au contenu. La population d'abord : ils sont une centaine d'habitants (« Ce chiffre est presque doublé dans les mois de vendanges », *idem* : 18). Ensuite les « produits », viticoles et céréaliers, sur la partie dont l'organisation possède, à l'est, une « formule rationnelle » (*idem* : 19) incluant des essais d'élevage de bœufs et de moutons. Mais c'est aux oiseaux que l'île est surtout vouée dans sa dimension de catalogue ornithologique, eux qui sont présentés par le roman comme les « véritables héros » (*idem* : 174) d'un « univers » exclusivement peuplé d'espèces rares et sauvages où se côtoient le goéland de Sabine et le grèbe à col noir entre beaucoup d'autres. Une thèse de doctorat leur est consacrée (*Reproduction chez les Charadriidés*), qui met en jeu les « puissances contraires » (*idem* : 57) de la bibliothèque et du « courant d'air » (*idem* : 144), de la planche ou du traité pédagogique et du vol en plein vent, de la science livresque et de l'histoire vraiment naturelle.

Une dualité constante œuvre à la constitution des autres nœuds topico-narratifs en partage à l'Île Verte. Au niveau de la bipolarité des deux côtés de l'île, on a vu que la côte orientale est la partie cultivée. La partie nord, « îlot dans l'île » (*idem* : 159), est surinsularisée par une haie de fils de fer séparant la réserve naturelle, où les oiseaux sont retranchés, du « reste de l'île » (*idem* : 158). Et c'est cette extrémité du bout de l'île, avec ses volières et ses petits étangs, qui noue le fil herméneutique à la trame écologique, en double fonction d'*observatoire* et de *conservatoire*. Un « prestige polynésien » (*idem* : 15) fait dire à propos de l'Île Verte que celle-ci pourrait bien être « aussi riche en obscurs mystères que ses sombres sœurs des antipodes » (*idem* : 21). On a dit que l'île avait une histoire ; elle est maintenant pourvue d'un mystère et ce mystère est encore une fois celui d'un espace investi par l'opposition de la culture et de la nature à déchiffrer comme un livre à ciel ouvert.

Un symbole de cet antagonisme est la ruine excitant la curiosité du narrateur à son arrivée sur l'île et dont l'énigme est censée déclencher le récit par la création d'une attente à combler. C'est une maison qui contraste avec les cabanes de pêcheurs ou de paysans de l'île. Elle est tout ce qui reste de la venue d'Étienne Ruiz, empaillleur à Bordeaux. Dans cette ville, antithèse de l'île, Étienne Ruiz et sa fille ont un magasin d'oiseaux naturalisés par lui-même et par un commis, Bernard, assisté d'une cousine, Andrée. Ruiz est venu sur l'Île Verte au cours d'une partie de chasse organisée par des clients. Ravi du spectacle vivant d'oiseaux qu'il voit pour la première fois, mais révolté par leur tuerie, c'est lui qui bâtit dans le secret la maison du nord de l'île en guise d'observatoire et c'est sur ce personnage ambigu que l'énigme insulaire est fondée d'après la protection dont il veut entourer les oiseaux.

Le personnage et son île entretiennent une contradiction qui les rapproche et les identifie l'un avec l'autre. Étienne Ruiz exerce une profession dont le nom dit bien le conflit d'intérêt possible. Une double acception fait du métier de *naturaliste* une activité savante et manuelle. En taxidermie, le but est d'empailler des animaux morts. En taxinomie, c'est de classer le vivant. La science d'Étienne est ardente en même temps qu'inaboutie. Retiré tôt du collège, il est autodidacte. Son savoir-faire artisanal est à la fois « mystique » et contrarié. Reclus dans sa vie solitaire, il ne peut sans difficulté concilier son « goût de l'étude » et sa « soif des vastes espaces » (*idem* : 57) où tout ce qu'il sait du monde est appris par des lectures de voyages. Il ne peut pas plus supporter de voir tuer les oiseaux dont il vit sans les avoir jamais vus voler que de les rendre à des clients stupéfaits d'avoir à les lui vendre une fois fini le travail commandé. L'Île Verte, en régime écologique, est un conservatoire à son tour ambivalent. Les oiseaux qu'on y voit sont en majorité migrateurs. Ils sont de grands voyageurs à rassembler dans un minuscule espace. Une barge rousse, un stercoraire, une oie sauvage seront venus des Kouriles et des Féroé. L'Île Verte est donc un espace aux confins confinés, rappelant que Bordeaux même est une ville portuaire et que les paquebots présents sur la Gironde ont, comme les oiseaux, vocation voyageuse.

Une antinomie suprême est la constitution de l'île en *laboratoire* où les oiseaux soient chez eux naturellement grâce aux lacs artificiels et canaux creusés par un Étienne Ruiz en position de demiurge et considéré par ses voisins comme un « sorcier dangereux » (*idem* : 158). « Ce n'était plus une, mais trois rivières en miniature qui serpentaient (...) sur son domaine, trois rivières reliées entre elles par un enchevêtrement de canaux où râles et foulques s'ébattaient » (*ibid.*, p. 159). La conversion de l'île affût de chasse en île réserve naturelle à grand renfort de terrassements n'est pas étrangère à sa condition d'origine. Au début du récit, le visiteur

apprend du régisseur de l'Île Verte « ce qu'il a fallu de digues et d'écluses » (*idem* : 17) avant qu'elle soit ce qu'elle est, quand il n'y avait que des joncs, du sable et des roseaux, quand elle n'était peuplée que de « volées d'oiseaux sauvages » (*ibidem*).

On se souvient de la carte de 1723. N'y figuraient que les îles Cazeaux, du Carmel et du Nord. Et pas l'Île Verte. Il a fallu la faire émerger, puis la préserver des inondations de manière à la soustraire à ses disparitions. Car l'Île Verte est un espace à fleur d'eau constamment menacé d'immersion dans les remous gris du fleuve, et ce qu'on voit d'elle en venant du fleuve est « une sorte de paysage plat et flou, une bande de terre indécise, noyée de brume, léchée par les eaux limoneuses » (*idem* : 92). On est dans la proximité morne et transie d'un estuaire où les eaux confondues de la mer et du continent s'indifférencient. Verdâtre est la traînée de sable et de vase et de marécage et de boue qui *tient* (si peu) *lieu* d'Île Verte ; au point qu'il faut reprendre à zéro les tensions qui dans un premier temps la définissent et dans un second temps la dissolvent au contraire en espace hybride, et font que l'examen du récit d'île, ici, se sépare du roman d'une île ambiguë par amphibie.

### **Le roman de l'île : esthétique de la disparition**

La figure insulaire émerge à partir d'un récit d'île opérant le même cloisonnement que celui qui préside à la création de son espace au moyen de digues et de vannes. Il y va de dichotomies montrant que la représentation du lieu dépend du lieu de représentation, selon qu'on est sur le continent (dans la partie du récit dont le centre est Bordeaux) ou sur l'île elle-même, entre terre et mer, à l'horizon d'un cours d'eau conducteur. Or on a vu que chacune des topiques insulaires, en butte à des tensions contraires, était aussi parcourue de tentations neutralisantes où les éléments de structuration du récit d'île étaient dilués par une hybridation généralisée du roman de l'île. Autant le récit d'île est construit sur un emboîtement de fonctions modulaires et sur un affrontement de forces pendulaires, autant le roman de l'île est délavé par une indifférenciation dissolvante.

Un ciel blanc distille une lumière morne. Une silencieuse torpeur embrume un automne annonciateur du sommeil hivernal enveloppant l'île avec une imprécision « d'on ne sait quand, d'on ne sait où » (*idem* : 8). La fonction d'isoloir insulaire est trouée comme une passoire et le mot trouer revient comme si le récit d'île était miné par les échappées d'un roman de l'île évasif et suspensif. Il en est de même avec la fonction d'observatoire illustrée par un abri qui « s'élevait au bord d'une mare où le crépuscule faisait courir de tristes reflets de verre dépoli » (*idem* : 95) sur un paysage

où « rien n'accrochait le regard » (*idem* : 96). « On ne distinguait ni la terre du ciel, ni le bruit du fleuve de celui du vent. Tout cela se fondait en une grisaille indéfinie » (*ibidem*). L'île a l'apparence d'un nuage. Elle a « la couleur équivoque des flots » (*idem* : 114) turbides emportant sa végétation noyée. Ce n'est plus une insularité de la contradiction. C'est une insularité de la confusion.

Le paysage au lavis de l'île estompe une typologie retournée par le roman de l'île à sa disparition primordiale et finale. Incipit : « À gauche, de minces coteaux disparaissaient dans la brume. À droite se dressait une espèce de muraille verdâtre, dont le courant ne permettait de se rapprocher qu'avec lenteur. (...) Une poule d'eau s'envola, raya un instant le flot lisse de ses pattes pendantes, et retomba avec un choc mou, floc ! » (*idem* : 7-8). Il n'y a que l'eau qui coule et les oiseaux qui s'envolent, et tout dit l'uniforme effacement de tout. Le roman de l'île est celui de son irréalité. Ce qui fait exister l'île au niveau de sa typologie par affrontement la fait disparaître au niveau du roman par emmêlement. C'est ce qui nous est bien indiqué par le sort du laboratoire insulaire. Étienne Ruiz, le « solitaire de l'Île Verte » (*idem* : 250), en achète la partie septentrionale à seule fin d'y faire prospérer sa colonie d'oiseaux migrateurs. Or il est soumis par convention signée devant notaire à l'obligation de continuer les travaux de digues entrepris pour protéger des crues l'Île Verte. Il n'en fait rien. Pire, « il n'avait rien trouvé de mieux que de les démolir (...), utilisant leurs matériaux à l'établissement de tout [un] lacs de canaux qui devaient servir à introduire dans la place l'ennemi contre lequel [il] avait reçu mission de lutter. » (*idem* : 199). Cet ennemi de l'île est l'eau qui la fait exister comme île et la menace en conséquence.

Un déluge d'eau s'abat sur l'Île Verte en même temps que tous les oiseaux prévenus d'instinct disparaissent. En huit jours et huit nuits, l'île est inondée puis presque engloutie par la montée du fleuve. Après la décrue, rien n'est plus comme avant. C'en est fini de la propriété d'Étienne : « on croyait voir le fond d'un étang qu'on vient de vider. » (*idem* : 207). Si le vide avait un fond, le fond serait touché. Puis c'est un « déluge d'oiseaux » (*idem* : 253), venus des quatre coins de l'horizon du ciel en nuées protester contre l'enlèvement de leur protecteur avant de quitter définitivement les lieux pour d'autres cieus. L'insularité consommée de l'Île Verte est devenue dans la boue diluvienne et germinatrice une insularité d'empreinte aquatique au lieu d'être une insularité d'emprunt démiurgique. Au-delà des oppositions du récit d'île et des hybridations du roman de l'île, il reste à s'interroger sur la notion de passage et de métamorphose.

Un point sur lequel il faut revenir est le changement de direction d'un roman dont nous ignorons quelle forme il aurait pris s'il avait suivi le projet tracé dans la

chambre où l'auteur des premières pages est logé quand il arrive à l'Île Verte. Il naît de ses plages une autre histoire, en tout cas, que celle attendue de la dédicace à Jean Martet, l'auteur oublié d'un roman de 1933, *Le Récif de corail*, présenté comme « un grand roman d'aventures et d'amour » par l'éditeur. Oiseaux migrateurs et bateaux de tous bords évoquent bien, sur les eaux du fleuve, un ailleurs exotique, mais ce n'est justement qu'un ailleurs, extérieur et lointain. Tout le contraire est l'envers où les éléments (terre, eau, lumière et vent) décomposent et recomposent une Île Verte en état de création perpétuellement recommencée, perpétuellement menacée. Soit que les remous la découpent en archipel improvisé, soit que les pluies la coupent du monde et la noient, sa réalité consiste, à l'image du nuage avec lequel on la compare, en affleurements passagers. Sa réalité ?

### **La création recommencée : de la Gironde aux Nouvelles-Hébrides**

De même que le juif Étienne Ruiz oscille « entre le fumier de Job et la pourpre de Salomon » (*idem* : 59), de même on peut hésiter devant l'ambiguïté du dénouement du roman. Victoire de la nature après les inondations diluviennes et le retour du nord de l'Île Verte à son état sauvage antérieur ? Ou victoire de la culture ? En allés vers d'autres cieux, les oiseaux laissent un hameau d'éleveurs et de cultivateurs en paix sur le reste de l'île épargnée par la destruction. La question du sens à donner n'est pas tranchée. Les métamorphoses du personnage entretiennent un rapport instable à l'insularité d'invention du roman contre l'insularité d'inventaire du récit. « Magicien » comparable à Prospero si ce n'est à Nemo, voire au Docteur Moreau, « solitaire » hirsute et loqueteux rappelant Robinson Crusoé, saint François quasi végétarien nourri par les cormorans du produit de leur pêche, Étienne Ruiz, à mi-chemin de l'insularité prométhéenne et de l'insularité mystique, entre terre et ciel, est un personnage en qui la signification du roman n'est pas refermée. Le « passeur » anonyme, au fil de l'eau qui coule, est un personnage autrement plus significatif en dépit de ses apparitions furtives à chaque fois qu'un individu débarque sur l'Île Verte ou la quitte. Un seul échappe au naufrage, et c'est le commis Bernard. Il écrit sa thèse ornithologique en profitant du conservatoire et de l'observatoire insulaires. Il prend la direction du magasin bordelais. Sa fortune est faite. Il est celui qui se sera contenté de passer sur l'Île Verte.

Un récit d'île écrit par Pierre Benoit trois ans avant *L'Île Verte* est *Erromango*, du nom d'une île aux Nouvelles-Hébrides. Elle est choisie par un ingénieur agronome australien pour y faire un essai d'introduction d'une race de moutons résistante à l'extrême humidité. Serait ainsi démontré le bien-fondé d'une thèse universitaire que

l'agronome entend mettre à l'épreuve du terrain par le moyen d'un observatoire et d'un laboratoire grandeur nature. Au début, tout va pour le mieux. Les moutons s'acclimatent. Erromango, tout à la fois « serre » et « volière », est bien ce répertoire encyclopédique et ce conservatoire écologique attendus de la topique insulaire en vigueur dans le récit d'île. Une « atmosphère de mystère et de mort » (Benoit, 1960 : 305) n'en constitue pas moins l'envers inquiétant du roman. « La rumeur du vent dans les cocotiers ; des feux rouges au flanc des montagnes ; une tombe au bord de la mer » (*idem* : 357) : il n'en faut pas plus aux nerfs fragiles du personnage pour lâcher. Les pluies, les accès de fièvre tropicale et le whisky font le reste avant l'arrivée d'un cyclone qui finit de dévaster la bergerie. Le « rôle de l'île » (*ibidem*), avec ses feux de cannibales, a, comme il est bien dit, « fait son œuvre » (*idem* : 406).

Il y a plus d'un point de rapprochement possible entre les deux récits d'île en présence. À commencer par les conflits de voisinage exercés sur la bipolarité des îles. Un solitaire est pris pour un fou par des propriétaires éleveurs ou planteurs à qui tout ne réussit que parce qu'ils ne sont pas rendus fous d'île eux-mêmes. Il n'est pas jusqu'au bungalow « seul intact, au milieu de (...) ruines ignobles, [dressant], dans le crépuscule blême, son carré d'ombre et de mystère » (*idem* : 432) qui ne fasse évidemment penser à la maison du nord de l'Île Verte. On dira cette Île Verte aux antipodes d'Erromango, dont le drame est justement l'inadéquation de deux climats. Celui du Pacifique, avec sa « touffeur écrasante, [son] bariolage vénéneux, [sa] torpeur glauque » (*idem* : 402), est en fait impropre à recevoir des moutons venus d'un pays rappelant l'Île Verte, aux « marais gris pâle », aux « nuages bas » (*idem* : 402). Mais le contraste est-il si grand ? Là comme ici le mot qui revient peut-être avec le plus d'insistance est « mou ». D'îles où rien ne rend ni ne prend. D'îles où tout consiste à ne rien donner de consistant. Par-delà le récit d'île et les lieux *communs* de son espace insulaire, on s'aperçoit qu'il existe un roman de l'île en sous-main. Ce roman, distinct en cela du récit d'île aux unités bien marquées, prend l'écriture à revers et tient finalement l'intrigue insulaire en échec. « Il ne subsisterait plus de toute cette histoire », écrit le Pierre Benoit d'*Erromango*, « que le souvenir de l'inconcevable légèreté avec laquelle [était] édifié un roman aussi invraisemblable. » (*idem* : 302).

Le récit d'île est, pour me résumer, celui des *possibilités* de celle-ci. Le roman de l'île est, si l'on me suit, celui de son *impossibilité* paradoxale. On racontera son histoire en voulant faire son roman, mais elle ne sortira pas de la fiction qui l'engendre. On se racontera des histoires afin de venir y vivre, élever des moutons, protéger des oiseaux, mais c'est une autre histoire qui sortira des intentions qui lui président : un roman *de* l'île en même temps que *sur* l'île et qui sera le roman « mou » de sa molle et flottante

irréalité. Le récit d'île a beau vouloir cadrer l'insularité par une structure encadrante/encadrée rapportant ce qui se passe à l'intérieur à ce qui vient de l'extérieur, il ne cadre pas avec un roman de l'île où la relation de l'homme avec elle est « inhumaine » au point de se dissoudre en néant. Peut-être est-ce la raison qui fait d'Andrée, personnage « solitaire et taciturne » (Benoit, 1966 : 215) en lutte avec ce néant, si précieuse aux yeux de Pierre Benoit qui la voit « mystérieuse » et dont il assume l'in vraisemblance : « elle, au moins, possède l'excuse de n'avoir sans doute jamais existé. » (*ibidem*).

Le récit d'île est pris dans un roman qui le discrédite en faisant douter qu'il puisse y avoir une réalité d'île au-delà des représentations qui la réduisent à son insularité, c'est-à-dire à son idée. Son idée n'est pas sa réalité. Ce n'en est que la possibilité. Le roman de l'île est ce qui devrait réaliser celle-ci, c'est-à-dire actualiser l'insularité, mais sur un plan fictionnel ajoutant le désir d'île à son idée, sa promesse à son projet, si bien qu'on en revient toujours à la question de sa consistance ontologique. Une île est-elle identifiable à l'insularité qui la constitue comme objet de discours et de connaissance ? Une île est-elle assignable aux conditions de possibilité qui la définissent en tant que telle ? Au niveau du récit d'île, on peut poser la *territorialité* de ce qui manifeste une île au moyen d'indicateurs spatiaux de distance et d'isolement, de littoral et de superficie, d'échelle de grandeur et d'extension maritime. On obtient de la sorte un seuil ou coefficient d'insularité variable en fonction de signes indiciels objectivables. Au niveau du roman de l'île, on peut penser l'*extraterritorialité* de ce qui ne serait plus un fait de géographie mais un effet de représentation symbolique, un « géo-symbole » où l'île est autoréflexion d'une conscience insulaire : adamique, édénique, érotique...

### **L'impossibilité de l'île et la possibilité du réel**

Il est intéressant de constater que récit d'île et roman de l'île, au sens où nous voulons bien les entendre, ont quelque chose à voir avec un discours philosophique interrogeant le Réel en termes de spatialité. Le courant cartésien serait celui qui fait de l'île déserte une table rase et du fameux poêle où le philosophe est comme un naufragé le foyer d'un discours de la méthode établi sur la souveraineté d'un Cogito conquis sur un océan d'incertitudes. Un courant pascalien ne serait pas celui d'un Je, sujet philosophique aut centré dans un univers ordonné, mais celui d'un Moi que sa position dans un espace insituable égare en Ego pathétique. Ipséité contre ubiquité. Totalité contre infini. « (...) j'entre en effroi, comme un homme », écrit Pascal, « qu'on aurait

porté (...) dans une île déserte (...), et sans moyen d'en sortir. » (*Pensées*, Br. 693, Laf. 198). Ici, la figure insulaire organise un récit conquérant proche de ce qui deviendra celui de Robinson, là, par contre, un roman de l'île abîme un point perdu dans l'espace. Un point dans l'espace est encore là pour situer chez Kant une pensée qui fait le lien de Descartes et de Pascal au pays du pur entendement. C'est une île entourée d'un vaste océan tempétueux comme d'un empire d'illusion, lit-on dans *Critique de la Raison Pure* en substance. On comprend que la mer est le Réel et que l'île est le pays d'une rationalité moderne à l'entendement de laquelle est entièrement soumis ce Réel. Or une difficulté survient.

De la même façon que le Cogito présuppose une vérité (« je suis ») présentée comme la conséquence d'un « je pense » qui pourrait aussi bien venir en second, de même, en faisant du point dans l'espace un point théorique où le Réel est arraisonné par la pensée, ne présupposons-nous pas l'autarcie visée comme horizon ? La territorialité confinée d'une île est soustraite au dehors étendu qu'elle a pour prétention de s'annexer par inclusion pour le comprendre. La supposée territorialité de l'île est une extraterritorialité présupposée. Le récit « vrai » que l'île, promue figure ou personnage conceptuels, entend faire du monde selon Descartes et Kant est le roman d'une fiction philosophique. On ne fait pas le tour du monde en faisant celui d'une île. On ne vient pas à bout du Réel en allant au bout de la Raison. « Le grand voyage inquiet pour circonvier l'englobant depuis l'un de ses points ne conduira jamais que 'là' où on sera... » (Chareyre-Mejan, 1995 : 474) Gilles Deleuze écrit qu'il y a deux façons de « rêver » les îles : en rêvant « qu'on se sépare, qu'on est séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu » – telle est la rêverie du roman pascalien de l'île –, en rêvant « qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence » (Deleuze, 2002 : 12) – et telle serait la voie du récit d'île et du roman cartésien de l'île. Il n'y a de l'un à l'autre aucune opposition selon Deleuze. Il faut en effet que la séparation soit créatrice et que la création soit séparée si l'on veut maintenir entre récit d'île et roman de l'île un équilibre où l'homme serait conscience de l'île et où l'île serait rêve de l'homme.

À mi-chemin du lieu-chose engendré par le récit d'île et de l'espace-idée du roman de l'île, entre la territorialité de l'objet spatial et l'extraterritorialité de l'objet du spatial, on doit penser l'île en même temps qu'elle nous pense et se pense en nous dans le mouvement qui la produit, faisant d'elle un processus et son résultat. Le regard institue l'insularité de l'île et celle-ci constitue le regard insulaire en tant que l'objet fait partie de ce qu'il représente et que la chose est contenue dans sa cause : ontologiquement, les deux *consistent* à se *comprendre*. Au-delà de Pascal et de Descartes ou Kant, on voit les deux moitiés recollées chez le Rousseau de la cinquième

promenade des *Rêveries*. La rêverie coïncide avec la promenade au sens un peu flottant de libre abandon du corps et de l'esprit dans l'espace à la fois resserré d'une île (Saint-Pierre) et séparé d'un exil (après la lapidation de Môtiers). Le verbe « enlacer » désigne en même temps la geôle insulaire et l'étreinte heureuse, la clôture spatiale et l'autarcie d'ordre existentiel, et montre à quel point la séparation de l'île est créatrice en ceci que l'exclusion subie se retourne en solitude idéale. Il y a bien toujours une césure entre l'île et ce qui la sépare à jamais, mais, dit Rousseau qui s'est fait lui-même île en personne, est aboli « le point de séparation des fictions aux réalités » (Rousseau, 1964 : 104) dans l'élan créateur où, « pressé de tous côtés », Rousseau « demeure en équilibre » parce que « réduit à lui seul » et « ne s'attachant plus à rien » (*idem* : 144). La fiction du roman de l'île est bien désormais la réalité du récit qui la représente et la produit, la présente et la reproduit. L'accent de l'île est donc un accent mis sur la réalité recombinaison de l'homme et du monde et le point de l'île est celui que Leibniz appelle métaphysique.

### **La monade insulaire : un point dans l'espace, un point de vue sur le monde**

« Il n'y a que les atomes de substance, c'est-à-dire les unités réelles et absolument destituées de parties, qui soient les sources des actions et les principes absolus de la composition des choses, et comme les derniers éléments de l'analyse des substances. On les pourrait appeler *points métaphysiques* ; ils ont quelque chose de vital et une espèce de perception (...) pour exprimer l'univers (...) ; et sans eux il n'y aurait rien de réel, puisque, sans les véritables unités, il n'y aurait point de multitude<sup>1</sup> », écrit Leibniz. Or, écrit John Donne à son tour en sa douzième Méditation, *No man is an Island, entire of itself*. Nul n'est une île à lui tout seul, ou, pour paraphraser le même auteur, toute île est un morceau du continent, la partie d'un tout. « L'île ne fait-elle pas toujours resurgir l'idée d'un (...) tout dont elle faisait autrefois partie ? (...) Comment savoir si, dans la fascination que nous éprouvons, nous cherchons à nous rattacher, ou à nous détacher ? Voulons-nous couper le cordon, ou bien, du fait d'être entourés d'eau, et solitaires, avons-nous la nostalgie de la matrice ? » (Margerie, 2003 : 88-89) Une île en cacherait toujours une autre, et son identité reviendrait en boucle à définir une autre en creux. Toujours un autre roman de l'île ira recouvrir un récit de l'autre île (*Cf*Fougère, 2014).

---

<sup>1</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances*. Cité par Hubert Damisch (2012 : 253).

Exemplaire est *L'Île mystérieuse*. Un ingénieur y succède à l'ingénieur Robinson de Defoe. Mais la robinsonnade est ouverte à l'altérité d'un anti-Robinson. Le récit d'île est ainsi dédoublé<sup>2</sup> dans deux îles en miroir : île Lincoln/île Tabor et dans deux personnages emblématiques – Cyrus Smith/Ayrton, l'un à qui tout réussit, l'autre, ancien convict, à qui rien ne sourit. Le dédoublement se fait aussi du point de vue du continent dont les toponymes américains de l'insularité sont investis : mont Franklin, baies de Washington et de l'Union, forêts du Far-West... L'articulation des deux récits d'île, en correspondance avec une dualité spatiale affirmée, se réalise au moyen d'un roman de l'île allant de la surface, où l'île est arpentée dans tous les sens empruntés par le récit, vers un tréfonds tellurique alignant l'intériorité d'une énigme (identité de Nemo) sur l'antériorité d'une histoire à chercher du côté de *Vingt mille lieues sous les mers*. Le récit d'inventaire est doublé d'un roman d'invention qui sera son tombeau, comme il arrive à Nemo prisonnier de la crypte où le *Nautilus* a son port, une fois que l'insularité rêvée du récit de robinsonnade aura cédé sous les assauts souterrains de la réalité qui constitue l'île en volcan, du roman qui constitue le Réel en fiction dont le personnage est Nemo... personne.

Une inversion préside à l'explosion de l'île au moment de l'éruption du volcan. La mer en infiltre en effet la cheminée par un canal ouvert à dix mètres au-dessous de la surface océanique et donne un lagon qui met l'eau de la mer en abyme au sein de la terre en feu. L'île est donc à la fois ce bout de terre environné d'eau de tous côtés cher aux dictionnaires et cette pièce ou poche d'eau cernée d'éléments minéralisés servant à produire une électricité dont l'île a besoin pour faire communiquer le récit d'île en surface avec le roman de l'île en profondeur, en reliant le combat prométhéen de conquête à celui d'Œdipe avec le Sphinx ou de Thésée contre le Minotaure. Un court-circuit du récit d'île et du roman de l'île, entre espace à coloniser d'une part et mystère à percer d'autre part, explique un effacement simultané de l'île. On dira que les survivants d'une explosion qui met cette île à parité de naufrage avec eux la transplantent en Iowa, pour signifier que les commencements de Robinson ne finissent pas de continuer, mais je vois plutôt dans l'identité de non-identité de Nemo le signe d'une indifférenciation du non-lieu de l'île.

---

<sup>2</sup> Comme c'est déjà le cas chez Dumas dans *Le Comte de Monte-Cristo* avec l'île-prison du château d'If et l'île au trésor de Monte-Cristo.

## Pour conclure

Entre Médoc et Blayais, l'île Nouvelle a connu, dans l'estuaire de la Gironde, une évolution comparable à l'île Verte de Pierre Benoit. « (...) fruit du colmatage par les alluvions de l'île Bouchaud et de l'Île-sans-Pain », l'île Nouvelle est entrée dans une « opération de renaturation » qui vise à « dépoldériser » l'île Bouchaud pour permettre à celle-ci de reconstituer ses vasières en ne laissant que « la partie Sans-Pain de l'île Nouvelle ouverte au public » (Brigand, 2009 : 124-125). On reconnaît la tension d'une territorialisation différenciatrice inhérente au récit d'île avec un roman de l'île affichant contradictoirement la patrimonialisation d'un parc insulaire aux soins d'un Conservatoire du littoral. Une île en cache encore et toujours une autre, et c'est sans fin que leur nouveauté répétera le monde où leur création les fera simultanément disparaître, ici « renaturées », là « dépoldérisées ». L'île n'est séparée que pour la réalisation du manque ou de l'absence auxquels sa re-présentation la donne et l'ôte, indifféremment.

## Bibliographie

- BENOIT, Pierre (1960). *Erromango*. Paris : Le Livre de Poche (Albin Michel).
- BENOIT, Pierre (1966). *L'Île Verte*. Paris : Le Livre de Poche (Albin Michel).
- BERNARDIE-TAHIR, Nathalie (2011). *L'Usage de l'île*. Paris : Pétra.
- BRIGAND, Louis (2009). *Besoin d'îles*. Paris : Stock.
- DELEUZE, Gilles (2002). *L'Île déserte et autres textes*. Paris : Éditions de Minuit.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain (1995). « Le principe de l'île perdue » in Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault (orgs). *L'Insularité, thématique et représentations*. Paris : L'Harmattan.
- DAMISCH, Hubert (2012). *Le Messager des îles*. Paris : Seuil.
- FOUGERE, Éric (2014). « Un point sur la reprise insulaire » in Maria de Jesus Cabral et Ana Clara Santos (orgs). *Les Possibilités d'une île*. Paris : Pétra.
- LESTRINGANT, Frank (2002). *Le Livre des îles, atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*. Genève : Droz.
- MARGERIE, Diane (2003). *Isola, retour des îles Galapagos*. Paris : Pauvert.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1964). *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Garnier-Flammarion.

## UN RÊVE EN HAUTE MER OU LA VÉRITÉ TROMPEUSE DE SUPERVIELLE

MARIA EUGÉNIA PEREIRA

Université de Aveiro

[epereira@ua.pt](mailto:epereira@ua.pt)

**Résumé** : Lorsque nous pénétrons dans la mer supervielle, par le biais de *L'Enfant de la haute mer*, il nous faut accepter que l'incongru et l'insolite font partie du réel. L'ambiguïté de ce monde, tout en même temps proche et lointain du nôtre, nous contraint à redéfinir les frontières entre le réel et le surnaturel, le visible et l'invisible. La rue flottante ou, plus précisément, l'île déserte, est un lieu où le regard se perd, où aucun point fixe n'aide à ordonner et à organiser la vision. Ainsi dépouillée de ses déterminations ordinaires – spatiales et temporelles –, cet élément de la nature constitue une sorte de néant, impossible à exploiter.

**Mots-clés** : la mer, l'indéfinissable, le rêve, *L'Enfant de la haute mer*, Jules Supervielle

**Abstract**: In delving into Jules Supervielle's sea, through *L'Enfant de la haute mer*, we must accept that the incongruous and unusual are part of what is real. The ambiguity of this world, at the same time near and distant from ours, requires us to redefine the boundaries between reality and the supernatural, what is visible and what is invisible. The floating street or, more precisely, the desert island, is a place where one's gaze is lost, where no stable point can help order and organize one's vision. Thus stripped of its usual determinations – spatial and temporal – this element of nature is a kind of *néant* that is impossible to explore.

**Keywords** : the sea, the undefinable, the dream, *L'Enfant de la haute mer*, Jules Supervielle

Selon Supervielle, nos sens, parce qu'ils sont défaillants, ne nous permettent pas de saisir toute la réalité de l'univers – nous devons consentir que notre raison, sans doute beaucoup trop restrictive, et que notre mémoire, beaucoup trop limitée, aident peu à la découverte d'une surnature, si nous n'y ajoutons pas la sensibilité. En somme, par l'imagination, cet auteur ne cherche pas véritablement à atteindre l'inaccoutumé ou à dire l'indécis, il préfère soulever le doute, dire des interrogations et susciter le mystère. Tout comme nous le dit Gaston Bachelard, l'imagination «est d'abord un facteur d'imprudence qui nous détache des lourdes stabilités. (...) [C]ertaines rêveries poétiques sont des hypothèses de vies qui élargissent notre vie en nous mettant en confiance dans l'univers» (Bachelard, 1960 : 7).

Supervielle possède une capacité singulière d'introduire l'arbitraire dans le non arbitraire, de dépasser les bornes du visible et du concret. Or, en tant qu'auteur de récits brefs, il subit, dès lors, une forte entrave : il ne peut jouer sur la longueur du récit pour exposer les règles des mondes imaginaires et pour les rendre crédibles, pour faire grandir son lecteur, pour faire grossir ses compétences de lecture. L'écrivain doit économiser ses mots, mais être tout à la fois suffisamment convainquant pour que l'attachement du lecteur à l'héroïne et à l'histoire soit rapide et pour que celui-ci laisse aller son imagination. Comme l'affirme Daniel Grojnowski, «le récit bref forme à lui-même un univers clos, autonome, un microcosme événementiel» (Grojnowski, 2000 : 37), aussi l'auteur doit-il, avant tout, faciliter l'entrée en fiction :

Comment s'était formée cette rue flottante ? Quels marins, avec l'aide de quels architectes, l'avaient construite dans le haut Atlantique à la surface de la mer, au-dessus d'un gouffre de six mille mètres ? Cette longue rue aux maisons de briques rouges si décolorées qu'elles prenaient une teinte gris-de-France, ces toits d'ardoise, de tuile, ces humbles boutiques immuables ? Et ce clocher très ajouré ? Et ceci qui ne contenait que de l'eau marine et voulait sans doute être un jardin clos de murs, garnis de tessons de bouteilles, par-dessus lesquels sautait parfois un poisson ?

Comment cela tenait-il debout sans même être ballotté par les vagues ?

Et cette enfant de douze ans si seule qui passait en sabots d'un pas sûr dans la rue liquide, comme si elle marchait sur la terre ferme ? Comment se faisait-il... ?

Nous dirons les choses au fur et à mesure que nous les verrons et que nous saurons. Et ce qui doit rester obscur le sera malgré tout (Supervielle, 1958 : 10).

Dans cet *incipit* du conte «L'Enfant de la haute mer», interrogations et points de suspension installent le suspense et préparent le mystère ; par la suite, un «nous» met à l'épreuve le pacte de lecture et l'autorité narrative et rend la narration

indécidable ; et, alors que le doute, le silence et l'indécidabilité avaient commencé à rendre la narration floue, le commentaire du narrateur vient clairement instaurer l'ambiguïté : «Nous dirons les choses au fur et à mesure que nous les verrons et que nous saurons. Et ce qui doit rester obscur le restera malgré tout». La curiosité du lecteur a donc été vivement suscitée et, désormais, il va avoir envie d'accompagner le reste du récit.

L'intrusion de l'insolite est passée par la voix même du narrateur qui ne cherche pas à faire la part des choses et nous présente le surnaturel de façon aussi naturelle que le réel :

À l'approche d'un navire, avant même qu'il fût perceptible à l'horizon, l'enfant était prise d'un grand sommeil, et le village disparaissait, complètement sous les flots. Et c'est ainsi que nul marin, même au bout d'une longue-vue, n'avait jamais aperçu le village ni même soupçonné son existence (Supervielle, 1958 : 9-10).

Le lecteur est désormais entré dans un univers ambivalent, entre réalité et sur-réalité, et se laisse envouter par la voix du narrateur, qui adopte le point de vue du seul personnage du conte pour nous faire partager ses pensées, ses sensations et ses émotions et, ainsi, résoudre l'antinomie du monde fictionnel.

Nous suivons donc, sans le savoir encore, la voix d'un fantôme – l'Enfant de la haute mer –, mais nous avons déjà pris conscience du fait que nous sommes en présence d'un être singulier et, qu'en pénétrant dans son univers, il nous faut accepter que l'inusuel, l'insolite font partie du réel. Nous assumons dès lors que nous nous trouvons dans un monde vacillant, tout à la fois proche et lointain du nôtre, et que nous évoluons dans l'histoire au gré du narrateur et en redéfinissant les frontières entre le réel et le surnaturel.

Dans «L'Enfant de la haute mer», la «rue flottante», la «ville flottante» ou, plus précisément, l'île-flottante, est un lieu où le regard se perd, puisqu'aucun point fixe n'aide à orienter et à organiser la vision. L'espace construit est, néanmoins, porteur d'un repère réel qui assure la matérialité des lieux : l'«Atlantique» (Supervielle, 1958 : 9). Hormis cette indication, qui semble vouloir assurer la matérialité du lieu, le récit est dépouillé de ses déterminations spatiales ordinaires, tout autre point de repère en ayant été aboli, et, par conséquent, cet élément aquatique constitue une sorte de néant. En effet, cette localisation spatiale semble vouloir jouer sur la détermination et la précision, mais le lecteur plonge progressivement dans le vide, dans l'imprécision et

l'indétermination : «Mais l'Océan même, celui qu'elle voyait sur les cartes, elle ne savait pas se trouver dessus, bien qu'elle l'eût pensé un jour, une seconde» (Supervielle, 1958: 13). Un *ailleurs* surgit, à la frontière du palpable, proche de la réalité.

Par conséquent, le nom, «Atlantique», paraît vouloir garantir la présence effective du lieu et sa localisation géographique, mais il n'est, en fait, dans le récit, que le reflet inversé de la réalité ici-bas et devient présence incertaine, déracinée de la réalité. Paroxystiquement démesuré, l'espace réel acquiert une dimension surnaturelle, qui déracine le lecteur. Gaston Bachelard explique que «[l]'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. (...) la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini» (Bachelard, 1978 : 169). L'objet proche, l'Atlantique, devient, par la rêverie, l'espace d'un *ailleurs*. La mer de Supervielle est donc la sœur jumelle de celle se trouvant sur la Terre, mais l'écrivain, par son pouvoir poétique, dématérialise ce que le lecteur connaît et lui ôte son «illusion de percevoir le monde dans la plénitude de son existence» (Dewulf, 2000, TI : 55). En effet, la mer devient un lieu fictif où se reflète l'irréalité du monde.

L'espace superviellien est donc étrange, puisqu'il nous situe de l'autre côté de l'*ici-bas* ; il nous place dans le méconnu, mais tout en même temps dans le proche, dans le familier. Le personnage se situe, en fait, à la frontière de la vie et de la mort : «cette enfant de l'Océan, [est] née un jour du cerveau de Charles Liévens, de Steenvoorde, matelot de pont du quatre-mâts *Le Hardi*, qui avait perdu sa fille âgée de douze ans, pendant un de ses voyages» (Supervielle, 1958 : 18).

Georges Poulet considère que l'Océan, chez Supervielle, est

[une] place vide, [un] espace intérieur apparu dans la pensée du poète à la suite du retrait des souvenirs. L'espace c'est l'oubli. Et puisque l'oubli est la disparition du passé, c'est-à-dire de la vie antérieure, tant dans son mouvement progressif que dans son contenu sensible, l'espace (comme la mort) est cette lacune immense que cause dans l'âme le remplacement du temps vécu par un temps vide (Poulet, 1964 : 120).

Mais l'océan, en tant que porteur de souvenirs, «n'en est pas moins aussi le milieu translateur, grâce auquel ce qui est perdu se retrouve» (Poulet, 1964: 124) ; grâce à la mémoire «ce qui avait été laissé en arrière vient rejoindre en avant un cher devancier» (Poulet, 1964: 124).

Supervielle nous fait donc prendre contact avec des lieux intermédiaires, «intersidéraux» (cf. Dewulf, 2000, TI : 55), imprégnés de la présence de la mort :

L'espace où se meut celui-ci est peuplé de figures incertaines et impalpables dont on ne sait si elles représentent des morts persistant à marquer le monde de leur empreinte, si légère soit-elle, ou des vivants que voile une absence fondamentale, qu'elle soit d'ordre physique ou mental (Dewulf, 2000, TI : 56).

L'espace de Supervielle est constitué de deux univers, parallèles et en même temps étrangers l'un à l'autre, qui se superposent en miroir et qui sont liés par une parenté mystérieuse : l'écriture. Soumis à de profonds changements par la main de l'artiste, l'univers réel acquiert la dimension du rêve et brouille le lecteur. Le passage du réel à l'irréel correspond au passage de la vie à la mort et acquiert la dimension de l'infini. Gaston Bachelard nous dit que, dans «notre âme nocturne», «la mort [est] conçue comme un départ sur l'eau» (Bachelard, 1942 : 103).

Profondément ingénieux, Supervielle a su situer son récit dans un lieu capable de traduire métaphoriquement sa spécificité artistique ; «Être dans un endroit dont on ne sait rien», nous dit Georges Poulet, «c'est être dans un lieu aussi anonyme qu'on l'est soi-même, c'est multiplier la conscience cruelle de sa propre étrangeté par la conscience de l'étrangeté du monde» (Poulet, 1964 : 111). L'espace superviellien est un des artifices littéraires qui remplit une des plus importantes fonctions au sein de la narration : ses propriétés objectives, «soulignées par le contexte, [lui] confèrent automatiquement la valeur d'une métaphore, avant même que le lecteur ne songe à les interpréter» (Dupuis, 1987 : 229).

De même, par le temps, l'auteur semble également vouloir duper son lecteur, en ancrant son action dans un milieu temporel comparable au sien, mais celui-ci se rend bien rapidement compte que le temps s'effiloche pour concrétiser la valeur double ou multiple du temps représenté.

Dans «L'Enfant de la haute mer», le rythme du temps correspond au rythme de la vie quotidienne, des événements qui se répètent au jour le jour sur l'île flottante. L'auteur use d'imprécision, lorsqu'il adopte les notations temporelles, dans la mesure où il cherche à rendre compte de «la mécanique [qui compte] les moments de la vie» (Hiddleston, 1965 : 144) :

Le matin, une demi-livre de pain frais, enveloppé dans du papier, attendait l'enfant sur le comptoir de marbre de la boulangerie (...). Elle était debout de bonne heure (...). Une

heure avant le coucher du soleil elle commençait à fermer les volets avec simplicité. (...) Tous les matins elle allait à l'école communale (...) (Supervielle, 1958 : 10, 11 et 13).

Le temps s'écoule lentement sur cette île flottante, rythmé par le passage de «la nuit, [du jour], [du] jour, [de la] nuit» (Supervielle, 1958: 14), et par les répétitions des gestes, des tâches et des paroles de la petite fille. Le temps, d'après James Hiddleston, est «arythmique» (Hiddleston, 1965 : 144), puisque la jeune fille piétine, n'avance pas dans le temps : «Le temps ne passait pas sur la ville flottante : l'enfant avait toujours douze ans» (Supervielle, 1958 : 15). James A. Hiddleston explique encore que le temps supervieilien «ne s'écoule pas vers l'avenir, mais se compose d'une série de moments entrecoupés, saccadés, comme si une divinité malveillante renouvelait à chaque instant le don de la vie, s'interrogeant, hésitant avant d'en accorder un autre» (Hiddleston, 1965 : 144). Vouloir suspendre le temps est inutile et toute tentative de rébellion est vaine, le temps reste immuable :

L'enfant, percevant pour la fois un bruit qui lui venait des hommes, se précipita à la fenêtre et cria de toutes ses forces :

«Au secours !»

Et elle lança son tablier d'écolière dans la direction du navire.

L'homme de barre ne tourna même pas la tête. Et un matelot, qui faisait sortir de la fumée de sa bouche, passa sur le pont comme si de rien n'était. (Supervielle, 1958 : 16)

(...)

Et la fillette qui n'avait pas une égratignure dut recommencer d'ouvrir et de fermer les volets sans espoir, et de disparaître momentanément dans la mer dès que le mât d'un navire pointait à l'horizon (Supervielle, 1958 : 17).

La temporalité se trouve vidée de sa principale fonction, qui est de déterminer la durée d'une action, d'un épisode, et gère le vide. Cette enfant ne peut aucunement se projeter dans l'avenir, puisque le temps se trouve suspendu, arrêté dans le passé. Le présent n'ayant aucun sens, dès qu'elle se sent exister, ce moment lui est volé et la vie se fige dans l'immobilité qu'est la mort.

La subversion de l'écriture supervieillienne visant «l'omniprésente menace de l'opacité et de l'incertitude» (Dewulf, 2000, TI : 54), le temps ne peut donc pas être porteur des repères conventionnels – tels que la chronologie et la linéarité –, garants de la réalité des choses. Le statisme du temps de «L'Enfant de la haute mer» rend l'univers insaisissable et le place dans l'éternité.

Dans ce village flottant, l'apparent passage des jours semble vouloir garantir la présence effective du temps connu, mais il n'en est, en fait, qu'un faux reflet puisqu'il se trouve dématérialisé. En effet, la présence de repères temporels ne participe en rien à la consistance de l'univers, mais convoque, au contraire, un temps ambigu. C'est par la démesure qu'il rend compte du temps et qu'il gère son univers phantasmatique, constitué d'apparences du monde réel.

Le temps est circulaire et Supervielle en est le centre : passé et futur, proche et lointain, long et court n'ont plus la valeur référentielle conventionnelle et se rejoignent, se touchent dans un temps né de sa rêverie. Hiddleston en explique, ainsi, la raison :

La question du temps, et par extension celle de la mort, reste sans solution. Au sommet de la rêverie supervielle le monde se dispose en cercle autour de son esprit et de son corps. Parlant du centre, l'esprit du poète, s'élargissant en cercles concentriques, domine l'espace, où tout est dorénavant présent et absent en même temps. Les distances ainsi vaincues, des rapports s'établissent entre les êtres autrefois séparés (Hiddleston, 1965 : 193).

Le créateur invente une zone spatiale intermédiaire et une dimension temporelle «flottante», afin de donner un sens à l'absurdité de l'existence humaine.

Supervielle profite donc de son pouvoir créateur pour abolir, détenir, inverser, juxtaposer le temps. À la façon de Bachelard, il croit qu'«il n'y a pas de date et de durée où il n'y a pas construction ; [qu'] il n'y a pas de date sans dialectique, sans différences» (Bachelard, 1993 : 51).

L'Enfant de la haute mer se trouve, ainsi, libérée du joug du temps et elle y évolue au rythme de son imagination. Le temps ne coule pas selon un ordre linéaire et chronologique, mais selon un ordre instauré par l'esprit, c'est pourquoi il est un des éléments qui participe au merveilleux et au magique du récit. Il «affecte chaque aspect de la fiction, la forme et le moyen (le langage). Chaque chose, comme la vie, porte son propre horaire» (Mendilow, 1952 : 31). Comme auteur qui s'étonne de tout ce qui l'entoure, Supervielle réhabilite le temps réellement institué d'une poésie qui le rend flou et imprécis.

Dans «L'Enfant de la haute mer», l'histoire s'engage en conte et nous conduit, dès lors, vers des contrées mystérieuses et lointaines, où la réalité se constitue par un glissement de l'extérieur vers l'intérieur. Il faut donc savoir plonger dans les eaux profondes du discours narratif, découvrir l'insolite et l'accepter comme naturel.

Par conséquent, le lecteur doit accepter le récit tel qu'il est et ne pas essayer de le réduire à l'explicable, ne pas le maintenir à distance par le fait même de son étrangeté : pour entrer dans l'atmosphère du conte, le lecteur doit être capable de faire confiance à l'auteur, de partager avec lui son monde intérieur.

Supervielle nous donne sa représentation intérieure du monde, mais avec le souci d'y faire croire : il use le narrateur pour envoûter le lecteur, pour lui faire partager sa pensée. Ce dernier commence par jouer avec le quotidien :

Tous les matins elle allait à l'école communale avec un grand cartable enfermant des cahiers, une grammaire, une arithmétique, une histoire de France, une géographie (Supervielle, 1958 : 11).

puis, il installe le lecteur dans le rêve :

À l'approche d'un navire, avant même qu'il fût perceptible à l'horizon, l'enfant était prise d'un grand sommeil, et le village disparaissait, complètement sous les flots. Et c'est ainsi que nul marin, même au bout d'une longue vue, n'avait jamais aperçu le village (Supervielle, 1958 : 9-10).

dans le monde de l'enfance :

Elle n'était pas très jolie à cause de ses dents un peu écartées, de son nez un peu trop retroussé, mais elle avait la peau très blanche avec quelques taches de douceur, je veux dire de rousseur (Supervielle, 1958 : 9-10).

dans l'intimité, pour le faire sombrer dans ces eaux mystérieuses :

Et sa petite personne commandée par des yeux gris, modestes mais très lumineux, vous faisait passer dans le corps, jusqu'à l'âme, une grande surprise qui arrivait du fond des temps (Supervielle, 1958 : 9-10).

Douce désinvolture et tendre humour : deux procédés qui servent à rappeler au lecteur que les événements sont narrés au gré d'une rêverie métaphysique, qui repose sur la dialectique du réel et de l'irréel : toute la dynamique de l'action peut être expliquée par ce va-et-vient mental entre le quotidien et le surnaturel. Par conséquent, le conte repose sur une équivoque, que la narration n'essaie aucunement de résoudre.

Dans l'univers superviellien nous glissons progressivement, sans que nous nous en apercevions, dans le domaine des fantômes, pour mieux révéler la condition de

l'homme et ce qu'elle possède de plus effrayant : la mort. La solitude, le désespoir et l'angoisse sont les sentiments qui envahissent l'homme dans ce monde où règnent le silence, l'absence et la mort. L'Enfant de la haute mer, isolée sur cette île flottante, souffre de vivre seule ; par conséquent, elle symbolise également l'impossibilité de dialoguer avec les autres, de maintenir un contact avec le monde extérieur.

Le problème majeur de ce personnage est de ne pas réussir à sortir de la solitude infernale où il se trouve. Il s'alimente du rêve, mais le désarroi qu'il éprouve de ne point parvenir à s'emparer du monde par le rêve le mène à sombrer dans le néant. En effet, l'Enfant de la haute mer est malheureuse de vivre dans l'irréalité de cette rue flottante, puisqu'elle se trouve privée de l'existence elle-même ; elle voudrait pouvoir s'en libérer et donner une forme concrète à ses propres images intérieures, réaliser ses rêves ; or, son état de fantôme rend son désir impossible. En fait, cette fillette se trouve coincée entre le passé et l'avenir, c'est-à-dire, entre l'enfance et l'âge adulte, et le surnaturel – la mort – bouscule le réel de façon bouleversante.

Cette enfant souffre donc d'une déchirure intérieure provoquée par la prise de conscience du tragique de son existence, c'est pourquoi, dans la quête d'un absolu humain, elle essaie de s'élever vers un *ailleurs*. Jetée dans un monde absurde et étrange – où la vie n'a pas de sens apparent –, elle refuse, néanmoins, d'admettre qu'il n'y ait pas de sens caché derrière les apparences, c'est la raison pour laquelle elle se lance dans une quête de soi-même.

En fait, l'écrivain ne fait que relâcher la vigilance de la raison et transformer le monde selon son intérieur afin de faire naître une créature qui ne dépendra, désormais, plus que de lui. Cet être fictionnel est extraordinaire parce qu'il est né d'un sentiment ambivalent, d'une relation particulière avec le monde. Claude Roy nous explique que Supervielle «axe sa vision sur cet 'ancrage' parmi les choses que nous réalisons au moyen de notre corps» (Roy, 1970 : 41), c'est-à-dire qu'il appréhende le monde par ses sens et sa perception et, qu'en tant que poète, il est capable d'en déformer les traits à sa guise. Une fois de plus selon Claude Roy, «le sentiment qui lui est le plus naturel, est celui de la simultanéité, la certitude de se mouvoir, d'exister dans un monde sinon fermé, du moins sans coutures» (Roy, 1970 : 41), où le dedans et le dehors, le réel et l'imaginaire cohabitent dans une union pacifique.

En tant qu'homme, Supervielle s'étonne de tout ce qui l'entoure et, par conséquent, il fait de son écriture, nous dit Sabine Dewulf, le «miroir enchanté, dont la surface, au lieu de réfléchir passivement la réalité instituée, nous invite au contraire à nous défier de sa limpidité. Il nous faut descendre en d'obscures profondeurs, jusqu'à

nous rapprocher de 'ce centre mystérieux où bat le cœur même de la poésie'» (Dewulf, 2000, TII: 15).

«L'Enfant de la haute mer», met donc en scène une morte-vivante, une noyée, un fantôme ou, plus vaguement, une ombre. «Chez Supervielle, on glisse», nous dit Ovid S. Crohmálniceanu, «sans s'en apercevoir des noyés aux fantômes. Le poète s' imagine la demi-existence de ceux qui ont sombré dans les profondeurs liquides (...). Un endroit où règne un silence total. Au sein de ce monde, le fantôme apporte l'oubli» (Crohmálniceanu, 1995 : 86).

Notre premier contact est avec l'étrange : le narrateur nous fait pénétrer dans le domaine du surnaturel, mais il en atténue les effets, en le mitigeant avec le réel, parce qu'il a su anticiper sur les doutes du lecteur et trouver les explications à tant d'événements improbables (*cf.* Supervielle, 1958 : 10). Le lecteur entre dans le domaine du rêve sans aucun soubresaut, sans aucun recul, puisque, par ce procédé, seule sa curiosité a été éveillée. Yves-Alain Favre fait un commentaire intéressant au sujet du contrôle de la raison et de l'imagination chez Supervielle:

Il n'aime guère le plein jour de la conscience, où la raison monte la garde et repousse toutes les suggestions venues du rêve ; il n'aime pas non plus le rêve où la conscience disparaît, où les images affluent dans le désordre et dans l'incohérence. La 'rêverie surveillée' lui convient parfaitement, car s'y affleurent sans cesse des lambeaux de rêves ou de fantasmes errants, (...), la conscience demeure vigilante et exerce un certain contrôle (Favre, 1981 : 89).

Mais le conteur de l'histoire use également d'une autre subtilité esthétique pour faire partager cet état intermédiaire dans lequel il se trouve : il charge ses détails de souvenirs, d'émotions pour produire «des effets de choc et d'humanisation» (Roy, 1970 : 51) chez le lecteur. Ainsi, l'«album de photographies» (Supervielle, 1958 : 12), le «grand cartable enfermant des cahiers, une grammaire, une arithmétique, une histoire de France, une géographie» (Supervielle, 1958 : 13) sont-ils des objets concrets, issus de la réalité palpable, de la vie antérieure de la fillette, et sont porteurs d'informations terrestres, d'émotions qui semblent la protéger contre ce qu'elle ignore encore. Situé entre la vie et la mort, le personnage s'accroche au matériel, au connu, à ce qui lui paraît encore «être dans le vrai» (Supervielle, 1958 : 12), et ce sont ces fragments de vie, ces liaisons affectives au terrestre qui éveillent en elle le désespoir de la solitude. Tout contact avec la réalité est néfaste au personnage, dans la mesure où ces parcelles

de vie ne sont, en fait, pas *la* vie et la font sombrer dans la tristesse ; la fillette essaie, constamment, d'être en contact avec la réalité pour se donner un semblant de vie :

Et l'histoire, la géographie, les pays, les grands hommes, les montagnes, les fleuves et les frontières, comment s'expliquer tout cela pour qui n'a que la rue vide d'une petite ville, au plus solitaire de l'Océan. Mais l'Océan même, celui qu'elle voyait sur les cartes, elle ne savait pas se trouver dessus, bien qu'elle l'eût pensé un jour, une seconde. Mais elle avait chassé l'idée comme folle et dangereuse (Supervielle, 1958: 13).

Le tragique prend, alors, progressivement place au sein de la diégèse : au fur et à mesure que le personnage s'humanise, son désespoir augmente et devient insurmontable. Elle est malheureuse dans ce monde de l'*au-delà* et songe au monde de l'*ici-bas* :

- Si j'avais seulement un peu de neige des hautes montagnes la journée passerait plus vite.
- Ecume, écume autour de moi, ne finiras-tu pas par devenir quelque chose de dur.
- Pour faire une ronde il faut au moins être trois.
- C'étaient deux ombres sans tête qui s'en allaient sur la route poussiéreuse.
- La nuit, le jour, le jour, la nuit, les nuages et les poissons volants (Supervielle, 1958: 14).

Selon Ricardo Paseyro, «L'irréelle existence réelle de l'enfant de la haute mer est une vue de l'esprit» (Paseyro, 2002 : 175), une illusion poussée à l'extrême et qui déborde dans la vie réelle :

Un jour, lasse de ressembler avec ses nattes et son front très dégagé à la photographie qu'elle regardait dans son album, elle s'irrita contre elle-même et son portrait, et répandit violemment ses cheveux sur ses épaules, espérant que son âge en serait bouleversé (Supervielle, 1958 : 15).

En fait, l'enfant mène une triste vie éternelle et songe constamment à la Terre, jusqu'à ce que, fatiguée de sa condition de morte-vivante, elle se révolte. Or, tout reste inchangeable, puisque dans le royaume des ombres on ne peut appréhender le réel. La réalité n'est, en fait, pour un fantôme, qu'illusoire :

Il y avait longtemps que cette vague aurait voulu faire quelque chose pour l'enfant, mais elle ne savait pas quoi.

(...) Après s'être agenouillée devant elle à la manière des vagues, et avec le plus grand respect, elle l'enroula au fond d'elle-même, la garda un très long moment en tâchant de la confisquer, avec la collaboration de la mort. Et la fillette s'empêchait de respirer pour seconder la vague dans son grave projet.

(...) Enfin, voyant que rien n'y faisait, qu'elle ne parviendrait pas à lui donner la mort, la vague ramena l'enfant chez elle dans un immense murmure de larmes et d'excuses.

Et la fillette qui n'avait pas une égratignure dut recommencer d'ouvrir et de fermer les volets sans espoir, et de disparaître momentanément dans la mer dès que le mât d'un navire pointait à l'horizon (Supervielle, 1958: 17).

En tant que fantôme, l'enfant appartient au monde de l'invisible et du silence et elle ne parvient, par conséquent, pas à entrer dans le domaine de l'oubli. Elle se trouve condamnée à vivre dans l'éternité et sa condition n'est plus semblable à celle des êtres vivants. Elle est sans issue, elle reste prisonnière du néant.

Le lecteur se trouve plongé dans le rêve et le narrateur va se charger de construire le pont qui le lie à la réalité en établissant des analogies entre le monde de l'*au-delà* et le monde de l'*ici-bas* :

Marins qui rêvez en haute mer, les coudes appuyés sur la lisse, craignez de penser longtemps dans le noir de la nuit à un visage aimé. Vous risqueriez de donner naissance, dans des lieux essentiellement désertiques, à un être doué de toute la sensibilité humaine et qui ne peut pas vivre ni mourir, ni aimer, et souffre pourtant comme s'il vivait, aimait et se trouvait toujours sur le point de mourir, un être infiniment déshérité dans les solitudes aquatiques, comme cette enfant de l'Océan, née un jour du cerveau de Charles Liévens, de Steenvoorde, matelot de pont du quatre-mâts Le Hardi, qui avait perdu sa fille âgée de douze ans, pendant un de ses voyages et, une nuit, par 55 degrés de latitude Nord et 35 de longitude Ouest, pensa longuement à elle, avec une force terrible, pour le grand malheur de cette enfant (Supervielle, 1958 : 18).

Le narrateur clôt son histoire en interpellant les marins et, bien évidemment, tout à la fois, le lecteur, pour leur faire prendre conscience du pouvoir du rêve, de la force de l'esprit sur la matière et de la puissance transfiguratrice de l'imagination. Nous nous sommes abandonnés à l'incantation de la narration, nous nous sommes laissé envoûter par la magie et transporter dans un monde inconnu, mais où le réel a, néanmoins, sa place. Ainsi, lorsque nous découvrons que cette hallucination, que nous avons partagée de bon gré avec le narrateur, est empreinte de souvenirs et d'émotions, notre perception change et nous finissons par partager cet état de permanence entre

deux mondes. Albert Béguin considère que l'homme doit chercher à s'éloigner du centre du royaume terrestre pour vivre en toute plénitude :

Ici-bas, l'homme «n'existe pas encore», il est seulement en devenir, et c'est pour cela qu'il est encore «physique et psychique dans l'espace, veillant et dormant dans le temps». Seuls, des instants insaisissables lui font percevoir, dès maintenant, son unité profonde et deviner ce qu'il y a de passager, de purement terrestre, dans sa dualité. Ces moments sont surtout ceux où, s'éveillant ou s'endormant, il est, pendant une seconde, entre les deux psychés, qui le régissent dans tout le reste de son existence. Sans perdre pourtant la notion de lui-même, il entrevoit là son véritable centre, où âme et corps ne font qu'un (Béguin, 1939 : 96).

Dans ce conte de Supervielle, la tonalité merveilleuse se trouve atténuée par l'humanisation des êtres surnaturels. Le conteur a su transformer les êtres et le monde pour dépasser, selon Sabine Dewulf, «l'apparente clarté du puits de vérité» et «descendre jusqu'en des régions plus obscures, où se manifestait tout en se dissimulant la profondeur d'un univers unique, le monde d'un être individuel» (Dewulf, 2000, TI : 19). Un désir de partage doit donc exister chez le lecteur pour que les barrières conceptuelles puissent être rompues et pour qu'une nouvelle dimension puisse être atteinte. Par le décryptage, un autre monde doit émerger de la superficie du texte, en même temps semblable et différent du nôtre.

«L'Enfant de la haute mer», de Supervielle, procède à la déréalisation du monde et nous fait glisser vers l'indéfinissable, c'est-à-dire le rêve. L'écrivain a toujours voulu se séparer de la fausse transparence de la réalité et plonger de plein pied dans le mystère de l'univers qui l'entoure, et c'est par ce dilemme intérieur qu'il atteint la magique plénitude de son récit.

## **Bibliographie**

- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : Corti.
- BACHELARD, Gaston (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris : Puf.
- BACHELARD, Gaston (1978). *La poétique de l'espace*. Paris : Puf.
- BACHELARD, Gaston (1993). *La dialectique de la durée*. Paris : Puf.
- BÉGUIN, Albert (1939). *L'âme romantique et le rêve*. Paris : Corti.
- CROHMALNICEANU, Ovid S. (1995). «Contes d'un poète», *Europe*, 792, pp. 82-88.

DEWULF, Sabine (2000). *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le «soleil de l'oubli»*, tome I : *Le renoncement au savoir*. Paris : L'Harmattan.

DEWULF, Sabine (2000). *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le «soleil de l'oubli»*, tome II : *Une autre connaissance*. Paris : L'Harmattan.

DUPUIS, Michel, MINGELGRÜN, Albert (1987). «Pour une poétique du réalisme magique», in Jean Weisgerber (dir.). *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*. Bruxelles : L'Age d'Homme, pp. 219-232.

FAVRE, Yves-Alain (1981). *Supervielle, la rêverie et le chant dans «Gravitations»*. Paris : Nizet.

GROJNOWSKI, Daniel (2000). *Lire la nouvelle*. Paris : Nathan.

HIDDLESTON, James A. (1965). *L'Univers de Jules Supervielle*. Paris : Corti.

MENDILOW, Adam Abraham (1952). *Times and the novel*. Holland: Ysel Press.

PASEYRO, Ricardo (2002). *Jules Supervielle - Le forçat volontaire*. Paris: Editions du Rocher.

POULET, Georges (1964). *Etudes sur le temps humain/3*. Paris : Plon.

ROY, Claude (1970). *Jules Supervielle*. Paris : Seghers.

SUPERVIELLE, Jules (1958). *L'Enfant de la haute mer*. Paris : Gallimard.

## **ILE ET DESIRS DE L'INTERDIT DANS *LE RIVAGE DES SYRTES* DE JULIEN GRACQ<sup>1</sup>**

**ANA ISABEL MONIZ**

Université de Madeira

CEC – Université de Lisboa

anamoniz@uma.pt

**Résumé :** Dans les parcours de l'aventure qui marquent les univers fictionnels de Julien Gracq, tout semble commencer par un déplacement dans l'espace qui s'impose aux héros. Sauf en de rares exceptions, le récit prend la forme d'un voyage annoncé dès l'*incipit*. Dans *Le Rivage des Syrtes*, roman élu par le Prix Goncourt et distinction refusée par l'écrivain, la traversée de la mer des Syrtes entreprise par le protagoniste en direction de l'île de Vezzano revêt la même signification symbolique que celle d'un voyage annonciateur d'une découverte. Dans ce projet qui lui fera prendre conscience de l'inconnu, il rompt avec la banalité du quotidien pour, finalement, contempler « la lumière jaillie de la mer ». Atteindre cette île, ce lieu du désir et de la découverte, c'est le défi posé au héros afin qu'il retrouve son identité à travers un processus symbolique et une pratique de mise en altérité.

**Mots-clés :** Julien Gracq, voyage, île, interdit, révélation

**Abstract:** On the adventurous paths that mark Julien Gracq's fictional worlds, the heroes are often subjected to a spatial displacement. And this occurs, with few exceptions, throughout the different texts, right from their *incipit*. In the Prix Goncourt awarded novel *Le Rivage des Syrtes* for example, – a prize Julien Gracq declined – the protagonist's crossing of the sea of Syrtes to the Island of Vezzano, conveys the same symbolism of a foregoing voyage towards a discovery. This project will allow him to experiment a vision of the forbidden. He breaks away from the everyday life's triviality in order to finally be able to contemplate "la lumière sortie de la mer." The island is the place of desire and discovery. The hero's strife for arriving on the island mimics his process of finding his own identity, by means of the symbolic relation he establishes with the otherness.

**Keywords:** Julien Gracq, voyage, island, forbidden, revelation.

---

<sup>1</sup> Ce texte développe quelques questions posées dans *Julien Gracq: formas sentidos e mecanismos do imaginário* (2010). Lisboa: Edições Cosmos.

Dans le parcours de l'aventure qui marque l'univers fictionnel de Julien Gracq, il est imposé aux héros une dislocation dans l'espace annoncée dès *l'incipit* dans bon nombre de ses romans. Soumis à une impulsion incontournable qui les fait fuir, les protagonistes vont couper les amarres avec leur passé. Temps et espace, indissociables, se présentent toujours comme alliés, chacun ayant son rôle significatif mais en même temps se complètent l'un l'autre : d'une part, le temps est à la fois lieu physique et parcelle de temps. D'autre part, l'espace équivaut à un positionnement esthétique, qu'il s'agisse de l'île, de la forêt ou de la mer. Tous ces espaces virtuels correspondent au monde imaginaire de Gracq, choisis et mis en scène pour faire évoluer les héros dans leurs aventures.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, publié en 1951<sup>2</sup> et récompensé avec le Prix Goncourt, distinction que Gracq refusera pour se protéger du milieu littéraire, la traversée de la mer des Syrtes effectuée par le protagoniste vers l'Île de Vezzano symbolise le voyage préliminaire d'une découverte.

Blasé de sa vie amoureuse, Aldo, jeune aristocrate d'Orsenna, décide de s'éloigner de cette ville assoupie. Il parvient à être muté en tant qu'observateur dans une garnison éloignée, sur la côte des Syrtes. La mission consiste à surveiller la côte car, de l'autre côté de la mer, se trouve le Farghestan, le pays ennemi depuis plus de trois cents ans. La surveillance et les longues promenades à cheval, qui ne l'éloignent pas de la monotonie, caractérisent ses journées. Cependant, sa rencontre avec Vanessa Aldobrandi et l'incursion par la mer près de la côte du Farghestan vont le conduire à éprouver la vision de l'interdit. Lors de son parcours, le héros se sépare de la banalité du quotidien pour, finalement, contempler « la lumière sortie de la mer » (Gracq, 1989: 745). Dans l'immensité du large, qui s'étend au-delà de la ligne de l'horizon, une frontière se distinguera entre le réel et le supra-réel. La mer et l'île deviennent, ainsi, un endroit mystérieux qui sépare le héros du Farghestan, une mise en scène imaginaire d'un « non-lieu » inaccessible, mais néanmoins présent, tel le corps fascinant d'un réel irréalisé, où s'inscrit la vision fantasmatique du désir. Atteindre cette île, cet endroit du désir et de la découverte de soi, c'est la question qui se pose à Aldo dans sa quête identitaire à travers la relation symbolique qui s'établit avec l'altérité. Il décide de braver l'interdit, et là, il découvre sa vraie nature.

---

<sup>2</sup> Les citations du roman *Rivage des Syrtes* se reporteront à l'édition de la Pléiade, vol. I, 1989 (*Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Édition établie par Bernhild Boie, de 1989).

Julien Gracq se montre sensible au mystère de l'inexplicable, à l'attrait d'une réalité à plusieurs dimensions, y compris surnaturelles. Tout ce qui suscite la curiosité de l'homme pour une autre sphère lui apprend à entrer dans son mystère intérieur. Ce dialogue dépendra de l'espace dans lequel le personnage est mis en mouvement ; il le réveille dans la contemplation de l'horizon, une frontière ténue qui semble séparer ces deux mondes et qui fascine Gracq: «ce n'est pas tellement l'en-face, c'est la lisière, la bordure d'une terre habitée, si vous voulez. Évidemment, les confins, c'est une région qui m'attire beaucoup. La côte par rapport à la mer. La frontière ici» (Gracq, 1997: 217)<sup>3</sup>.

C'est, précisément, cet espace, «la lisière, la bordure» dans sa constitution, qui occupera un lieu particulier, en suggérant la présence d'un autre monde, réservé et éloigné. Cet espace semble s'étendre vers cette ligne mystérieuse, une ligne qui séduit le héros et provoque sa quête de mondes imaginaires en s'identifiant avec «le fil invisible» (Gracq, 1995a : 217) des frontières de la surréalité.

Défini selon le point de vue de chaque individu, la notion d'horizon, en ayant comme perspective la notion phénoménologique de Michel Collot, implique la subjectivité de celui qui le perçoit (Collot, 1994 : 100), pouvant désigner tout ce qu'il observe ou ce qu'il ne voit pas, et aussi ce qu'il peut éventuellement pressentir, tel qu'on peut le vérifier dans la pratique fictionnelle de Gracq. On voit, par exemple, comment cette notion d'horizon s'impose dans *Le Rivage des Syrtes*, associée à la perception d'une frontière imaginaire que le personnage se propose de transgresser : « Il fixait très intentionnellement l'horizon à l'avant du navire, la voix rapide, pressé de meubler le silence (...). Il fixait l'horizon sans trop sourciller, mais une boule se contractait à sa gorge et la nervosité de ses mains le trahissait » (Gracq, 1989: 731).

Cette ouverture sur l'invisible se revêtira d'un sens symbolique fondamental pour la compréhension du récit vu comme une transgression de frontières : «Il me semblait qu'un voile s'était déchiré» (Gracq, 1989: 738). Cela signifie que la frontière, ainsi conçue, ne restreint pas l'individu qui la contemple, mais elle s'ouvre à lui bien avant d'avoir la possibilité d'une nouvelle relation avec le monde. Cette ligne semble s'offrir à lui comme inaccessible, mystérieuse, interdite, mais en même temps elle l'attire, l'appelle, certaine de le voir un jour franchir sa limite : «La frontière le fascinait » (Gracq, 1995b : 86), dira le narrateur de *Un balcon en forêt*.

---

<sup>3</sup> « Entretien sur *Un Balcon en Forêt* », entretien radiophonique entre Julien Gracq et Gilbert Ernst, diffusé le 12 juillet 1971 par la station régionale d'Inter-Lorraine-Champagne-Ardenne et publié dans *Les Cahiers de L'Herne* (Leutrat, 1997 : 211-222).

Dans *Le Rivage des Syrtes*, la République d'Orsenna est séparée du territoire ennemi par une frontière invisible. D'un côté, la province des Syrtes «perdue aux confins du Sud» (Gracq, 1989: 558), de l'autre, le Farghestan, séparé du pays voisin par un désert. C'est là où se dresse la frontière de la guerre. À la frontière de la mer des Syrtes se trouve l'Amirauté, une base navale en ruines, dont les fortifications, autrefois puissantes, sont maintenant à l'abandon, «ruine habitée» (Gracq, 1989: 568), évoquant un paysage gothique semblable à ce que nous pouvons trouver dans *Au château d'Argol*, le premier roman de Gracq. Près de cet endroit, il y a la bourgade de Maremma et, au loin, l'île de Vezzano et sa grotte, où apparemment il ne se passe rien. À l'opposé, seuls «les espaces inconnus» existent, comme représentation géographique de la puissance adverse du Farghestan, l'ennemi de toujours et duquel on ne sait presque rien: «Très au-delà, prodigieux d'éloignement derrière cet interdit magique, s'étendaient les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l'ombre du volcan Tängri» (Gracq, 1989: 577).

Si, comme l'affirme Tadié, «la structure spatiale est capitale, c'est que le franchissement de la frontière, ligne marine immatérielle, déclenche la catastrophe finale» (Tadié, 1990: 93). Dans cette structure se positionnerait *Le Rivage des Syrtes*, organisé en fonction de cet «interdit magique» représenté par la frontière et dont la violation constitue l'action principale :

Orsenna et le monde habitable finissaient à cette frontière d'alarme, plus aiguillonnante encore pour mon imagination de tout ce que son tracé comportait de curieusement abstrait; (...) sans que je voulusse me l'avouer, j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la *mer Rouge* (Gracq, 1989: 577).

Le sens symbolique du franchissement de cette frontière renvoie le héros à l'imaginaire biblique qui lui promet la «terre sainte», quoique connotée d'érotisme. Une dynamique de la transgression conjugue sacré et profane à la découverte du volcan Tängri. Ce questionnement rejoint la pensée de Georges Bataille pour qui «tout érotisme est sacré» (Bataille, 1974 : 20). La définition reprend la procédure religieuse où l'homme mène la quête de son identité profonde depuis le début des temps, d'une continuité de l'être au-delà de sa réalité immédiate. Dans son désir de fusion avec une autre réalité, un sacrifice s'impose : «Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation» (Bataille, 1974 : 20). La violation permettra le passage d'un état à l'autre, de la réalité immédiate à une réalité inconnue, une violation où paraît s'inscrire également la fascination pour la mort.

Dans son projet de transgression, le héros pressentira les risques inhérents à l'acte qui vont lui permettre de comprendre «ce passage périlleux» comme un passage obligé vers les hauteurs de la transcendance, «comme un homme qui se sentirait glisser lentement de l'autre côté du miroir» (Gracq, 1989: 696).

C'est avec le regard pris dans cette ligne imaginaire de l'horizon symbolique entre le réel et le merveilleux, mais aussi entre l'indubitable et le fantastique, que le héros, séduit par l'aventure, choisira la «bonne direction» dans son parcours de vie. «Comme les primitifs qui reconnaissent une vertu active à certaines orientations, je marchais toujours plus alertement vers le sud: un magnétisme secret m'orientait par rapport à la *bonne direction*» (Gracq, 1989: 611).

Il convient, donc, de mettre en évidence le fonctionnement du «magnétisme secret» (Gracq, 1989: 611), en tant qu'une quête constante qui se renouvelle et qui se prolonge, une fois que «les lieux magiques» de la liberté et de la pureté originale se rencontrent à une distance infranchissable des mythes. Comme le dira Michel Collot, «l'horizon gracquien est, plus que tout autre, un horizon d'attente, que le guet interroge vainement, et que la quête déplace indéfiniment» (Collot, 1994 : 110).

Gracq insistera sur cette idée de renouveau lorsqu'Aldo transgressera la frontière, en essayant de rapprocher ces deux mondes divergents, au lieu de les maintenir à distance.

J'avais cheminé en absence, fourvoyé dans une campagne de plus en plus morne, loin de la Rumeur essentielle dont la clameur ininterrompue du grand fleuve grondait en cataracte derrière l'horizon. Et maintenant le sentiment inexplicable de la *bonne route* faisait fleurir autour de moi le désert salé (...) l'horizon tremblé de chaleur s'illuminait du clignement de signaux de reconnaissance – une route royale s'ouvrait sur la mer pavée de rayons comme un tapis de sacre – et, aussi inaccessible à notre sens intime (...) il me semblait que la promesse et la révélation m'étaient faites d'un autre pôle où les chemins confluent au lieu de diverger » (Gracq, 1989: 735-736).

Le dénouement de cette quête se traduira, dans la fiction de l'auteur, par une catastrophe, pour ainsi dire, déjà pressentie. Le néant qui semble remplir l'horizon s'imposera alors comme l'abîme. On devine la mort, le dernier horizon de l'existence; le texte semble l'annoncer, unissant la mort à l'amour:

Je la sentais [Vanessa] auprès de moi comme le plus profond que pressentent les eaux sauvages, comme au front le vent emportant de ces côtes qu'on dévale les yeux fermés, dans une remise pesante de tout son être, à *tombeau ouvert*. Je me remettais à elle au milieu de ces solitudes comme à une route dont on pressent qu'elle conduit vers la mer (Gracq, 1989 : 623).

C'est cette mer, également synonyme de mort, qu'il faudra traverser afin d'accéder au sacré et à l'amour. Cette mer qui projettera dans la stérilité des terres désertiques son image et sa nature, à la fois fin et commencement :

Je me sentais de connivence avec la pente de ce paysage glissant au dépouillement absolu. Il était fin et commencement. Au-delà de ces étendues de joncs lugubres s'étendaient les sables du désert, plus stériles encore; et au-delà – pareils à la mort qu'on traverse – derrière une brume de mirage étincelaient les cimes auxquelles je ne pouvais plus refuser un nom (Gracq, 1989 : 611).

Investi d'une portée eschatologique, l'horizon renvoie à la mort, en se présentant comme le seuil du réel, mais aussi de l'espoir ; la frontière peut être synonyme de mort dans la représentation que l'on peut se faire du passage d'un monde à l'autre, différent et meilleur, dans sa stérilité qui l'éloigne du monde référentiel, en le rapprochant du monde sans vie, un «delà – pareil à la mort qu'on traverse» (Gracq, 1989: 611).

Non sans évoquer Mallarmé, Gracq trouverait dans le néant la vision de l'absolu. Ce serait la raison pour laquelle, dans *Le Rivage des Syrtes*, le héros ne peut détacher son regard d'un «lointain» (Gracq, 1989: 558) qui, à son tour, se présente de manière «indéfinie» comme «avenir béant» (Gracq, 1989: 563), associé à sa vision de l'espace, quand Aldo quitte Orsenna.

En traversant cette ligne qui sépare les deux pays pendant la guerre, le héros semble revivre «le sentiment suffocant d'une allégresse perdue depuis l'enfance», provoqué par «l'horizon [que] la vision devant nous, se déchirait en gloire» (Gracq, 1989: 733) ; il éprouve une étrange sensation de liberté et d'une renaissance symbolique, comme un retour aux origines, dans un monde de nouveau purifié, par la vision métaphorique des eaux : «il me semblait que maintenant tout entier j'étais *remis* – une liberté, une simplicité miraculeuse lavaient le monde; je voyais le matin naître pour la première fois» (Gracq, 1989: 733-734).

Gracq va ainsi dans le même sens que Mircea Eliade, qui voit l'immersion comme «une réintégration passagère dans l'indistinct, à laquelle se succèdent une nouvelle création, une nouvelle vie ou un homme nouveau» (Eliade, 1992 : 270). Le contact avec l'élément aquatique semble avoir comme finalité l'utilisation «de ce temps-là», donc dans *illo tempore*, dans lequel eut lieu la création, se révélant comme une répétition symbolique de la naissance des mondes ou de «l'homme nouveau»: «Le Farghestan avait dressé devant moi des brisants de rêve, l'*au-delà* fabuleux d'une mer

interdite. (...) La dernière tentation, la tentation sans remède, prenait corps dans ce fantôme saisissable, dans cette proie endormie sous les doigts déjà ouverts» (Gracq, 1989: 729).

D'Orsenna à cet autre endroit, l'itinéraire d'Aldo se présentera, selon la perspective de Pierre Jourde, comme celui d'un explorateur qui quitte le monde réel pour s'approcher de la bordure d'un continent inconnu (Jourde, 1991: 26). Dans la figuration hyperbolique de la séparation, la frontière agrandie des eaux nuit aux contacts et en conséquence suscite l'imagination des possibles. Cette mesure des possibles qui, dans *Le Rivage des Syrtes* prennent forme, à savoir par le biais du volcan Tängri, émergé des eaux et s'assimilant aux contours indéfinis de l'île du Farghestan, tels une représentation phallique. Atteindre cette île – et l'île est cette portion de territoire qui rappelle toujours l'utopie – ne relève pas d'une simple expérience cognitive du regard, cela équivaut surtout à relever les défis d'un grand jeu. «Voir et toucher, (...) se fondre dans cette approche éblouissante, se brûler à cette lumière sortie de la mer» (Gracq, 1989: 745). De là vient la vision de ce «lieu magique», objet fascinant du désir, renvoyant à la fois à l'amour et à la mort. De là vient l'envie de franchir le pas, de dépasser la frontière, de faire «tomber *le dernier voile*»: «Un charme nous plaquait déjà à cette montagne aimantée. Une attente extraordinaire, illuminée, la certitude qu'allait tomber le *dernier voile* suspendait ces minutes hagardes» (Gracq, 1989: 744).

Si la forêt paraît toujours marquer la frontière avec le monde interdit, la mer, cette «entité légendaire douée d'une puissance d'envoûtement», c'est aussi un lieu séduisant, dont le rôle est de séparer la vision du réel de celle du rêve. «Il me semblait que nous venions de pousser une de ces portes qu'on franchit en rêve» (Gracq, 1989: 733). Comme les espaces-limites de la représentation de l'absence, toujours silencieux et vides, ils ont tendance à s'imposer, dans la pratique fictionnelle de Gracq, en corrélation avec l'attente et la mort.

*Le Rivage des Syrtes* «se projette de façon inquiétante, comme le volcan Tängri de son septième chapitre, vers notre avenir» (Vila-Matas, 2007 : 51), affirme Enrique Vila-Matas en anticipant «une vision, plutôt glacée, de l'avenir terrifiant, stérile et chaotique qui attend l'Occident» (Vila-Matas, 2007 : 53). Il souligne ainsi que «Julien Gracq préfigure le paysage moral et littéraire de la civilisation occidentale : un monde voué au vide, marqué par la fin de l'Histoire» (Vila-Matas, 2007 : 51). Les héros de Gracq, désignés dans l'œuvre par «poètes de l'événement» (Gracq, 1989: 775), auront donc pour objectif de surmonter la réalité apparente du monde réel, dans leur parcours,

de manière à atteindre le côté obscur : «Passer aussi de l'autre côté, éprouver à la fois la pesée et la résistance» (Gracq, 1989: 775).

D'autres, comme Fabrizio, accompagnent et aident le héros dans le passage de la ligne interdite, en l'incitant à l'aventure. À la fin du roman, tous les autres personnages semblent cesser d'exister ; «désormais le décor était planté» (Gracq, 1989: 839). Le dernier chapitre semble se fermer sur le premier, conduisant le narrateur – survivant à la catastrophe – à revivre son aventure : «Lorsque je revis en souvenir les premiers temps de mon séjour dans les Syrtes» (Gracq, 1989: 564).

Arrivé au moment de la transgression, la clôture du roman joue sur une construction circulaire, symbole d'un monde clos, toujours habitée par l'absence. Le livre répète les mêmes motifs tout en orientant les personnages dans sa tentative de dépasser les frontières de la supra-réalité. La construction circulaire renvoie aux endroits préférentiels de l'imaginaire de Gracq, «lieux magiques» où se prolonge indéfiniment l'attente du héros, mais aussi celle du lecteur.

Gracq semble ainsi l'affirmer avec Breton : «j'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique» (Breton, 1992 : 697).

## **Bibliographie**

- BATAILLE, Georges (1974). *L'Érotisme*. Paris : Union Générale d'Édition, «10/18».
- BRETON, André (1992). *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- COLLOT, Michel (1994). «Les guetteurs de l'horizon», in Michel Murat (Org.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris : Revue des Lettres Modernes, pp. 109-126.
- ELIADE, Mircea (1992). *Tratado de história das religiões*. Porto : Edições ASA.
- GRACQ, Julien (1989). *Le Rivage des Syrtes*, in *Œuvres complètes*, T. I. Édition établie par Bernhild Boie. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GRACQ, Julien (1995a). *Lettrines*, in *Œuvres complètes*, T. II. Édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GRACQ, Julien (1995 b). *Un balcon en forêt*, in *Œuvres complètes*, T. II. Édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

ERNST, Gilbert (1997). « Sur *Un balcon en forêt* », in Jean-Louis Leutrat (dir.). *Julien Gracq, Les cahiers de L'herne*. Paris: Fayard, pp. 211-222.

JOURDE, Pierre (1991). *Géographies imaginaires*. Paris : José Corti.

MONIZ, Ana Isabel (2010). *Julien Gracq: formas sentidos e mecanismos do imaginário*. Lisboa: Edições Cosmos.

RACAULT, Jean-Michel (1995). « Avant-Propos », in J .C. Marimouton, J.M. Racault, (éd.). *L'insularité : thématique et représentations*. Paris : L'harmattan, pp. 9-13.

TADIE, Jean-Yves (1990). *Le Roman au XXe siècle*. Paris : Belfond, «collection les dossiers belfond».

VILA-MATAS, Enrique (2007). «La froide lumière des Syrtes», *Le magazine littéraire* n° 465, pp. 51-54.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2000). *Art mythe et création*. Paris: Vrin.

## UNE ÎLE BIZARREMENT HABITÉE

NATÁLIA GUILHERMINA OLIVEIRA LAMEIRAS ALVES

Université de Aveiro

[natalia.alves@ua.pt](mailto:natalia.alves@ua.pt)

**Résumé :** Bien que peu connu en dehors de la France, Dhôtel se voit attribuer de nombreux prix comme le Grand Prix de l'Académie Française, le Grand Prix National de Lettres, entre autres, et il laisse derrière lui une panoplie importante d'ouvrages : romans, contes pour enfants, poèmes, essais, préfaces, recueils de nouvelles, etc.. Nous nous proposons d'aborder la poétique dhôtelienne de l'espace dans le conte *L'île aux oiseaux de fer*, où se mélangent des lieux appartenant à l'expérience de vie de l'auteur et des endroits méconnus, un *ailleurs* aux multiples décors. Ainsi, dans cette œuvre en question, nous retrouvons des lieux géographiquement localisables, qui font partie du quotidien réel, des souvenirs de l'auteur, mais également des endroits inexplorés, inconnus, étranges et qui dépaysent quelque peu le lecteur, mais sans jamais faire en sorte qu'il se sente complètement perdu.

**Mots-clés :** imaginaire, *ailleurs*, Dhôtel, apprentissage, merveilleux.

**Abstract :** Although poorly known outside France, Dhôtel was awarded multiple illustrious awards such as the Grand Prix de l'Académie Française, the Grand Prix National de Lettres, among others, and left behind a variety of important works: novels, stories for children, poems, essays, prefaces, collections of novels, etc.. We propose to address the dhotelien poetic of space in the tale *L'île aux oiseaux de fer*, which blends places belonging to the author's life experience and unknown places, an elsewhere in multiple settings. Thus in the work in question, we find geographically localizable places, that are part of real everyday life, memories of the author, but also unknown, strange and unexplored places, that somewhat disorient the reader, but without ever making him feel completely lost.

**Keywords:** imaginary, elsewhere, Dhôtel, learning, wonderful.

Dans le conte *L'Île aux oiseaux de fer*, nous nous apercevons que Dhôtel concède aux descriptions de ses espaces une vraisemblance qui fait qu'ils se trouvent proches des espaces réels. Ceci lui permettra dans le récit de maîtriser ses personnages, ainsi que leurs mouvements. De ce fait, en tant que lectrice, nous nous déplaçons, aux côtés des protagonistes, dans un monde quasiment réel et les suivons sans que nous nous sentions dépayés. Nous vérifions donc que « À travers la disjonction des lignes, comme par le dédoublement des contours, un intervalle s'insinue dans le paysage, il le transforme en lieu d'étrangeté, qui attire le regard en excluant le point de vue » (Ropars-Wuilleumier, 2002 : 47). Marianna Antonella Todero affirme à ce propos que « Dhôtel, par sa capacité de superposer l'ici et l'ailleurs peut être catalogué parmi "ces magiciens du regard, qui dans le banal quotidien, s'acharnent à ouvrir des perspectives autres" » (Todero, 2006: 132).

En effet, il existe une esthétique singulière autour du domaine de l'espace, étant donné que les descriptions des lieux nous sont faites par le biais de l'observation des personnages, les différents décors surgissant au fur et à mesure que s'effectue leur quête et selon les itinéraires qu'ils suivent. Ces lieux aux dimensions presque humaines sont sillonnés la plupart du temps par des personnages à pied (*cf.* Blondeau, 2003 : 257), qui nous offrent une vision plus détaillée des lieux parcourus. La toponymie, à son tour, aide, d'une part, à susciter l'illimité, mais, d'autre part, à situer l'action dans un espace qui se veut concret. Effectivement, le silence qui émane de ces lieux peut être vu comme un prélude à l'aventure puisqu'il favorise le rêve d'un *ailleurs* du personnage principal.

Il nous faut rappeler un fait important, à savoir qu'André Dhôtel était surnommé « le promeneur campagnard » (Blondeau, 2006 : 95). En effet, il prenait plaisir à se promener sans destination, à être surpris par le hasard des chemins, sans la contrainte de suivre un itinéraire défini au préalable. En harmonie avec la nature, il prenait le temps d'observer chaque détail, chaque espace qui s'offrait à ses yeux. Ses personnages reflètent, eux aussi, cet état d'esprit et, lorsqu'ils partent en promenade, ils ne se soucient ni de l'itinéraire à suivre ni du lieu d'arrivée.

De plus, si nous nous attardons sur le titre du conte, nous vérifions, dès lors, qu'il annonce une localisation : une île habitée par des oiseaux de fer. En effet, pour Dhôtel, l'espace est le point de départ de toute fiction romanesque, les « lieux privilégiés se présent[a]nt comme des étapes d'où l'on repart » (Reumaux, 1979 : 75). En reprenant ses expériences de vie et surtout les lieux de son enfance, Dhôtel définit au préalable les itinéraires imaginaires de ses récits et il dit, lui-même, à ce propos :

Une grande partie du travail consiste à tracer des itinéraires sur des cartes géographiques imaginaires. Si la topographie joue un si grand rôle, c'est d'abord parce que j'ai beau inventer des histoires, leur point de départ en est toujours fourni par un lieu réel que je me contente par la suite de transposer. (*Apud* Blondeau, 2003 : 233).

En somme, l'espace dhôtelien peut être, d'une part, riche et multiple et, d'autre part, de par son essence réaliste même, restreint et limité, et les personnages, ainsi que le lecteur, ne se sentent nullement perturbés lorsqu'ils basculent dans l'un ou l'autre de ces lieux. En ce qui concerne l'espace du récit, Jean Weisgerber, dans son ouvrage *L'espace romanesque*, mentionne que :

L'espace du récit, enfin, est vécu à différents niveaux : d'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers la langue qu'il utilise; ensuite, par les (autres) personnages qu'il campe; en dernier lieu, par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partiel (Weisgerber, 1978 : 13).

Les décors que nous plante le narrateur aident donc à situer les héros dans sa quête, mais les minutieuses références spatiales aident également à définir le caractère, à déterminer le comportement et les sentiments de ces personnages. « Plutôt que sur la société, l'univers d'André Dhôtel est fondé sur des sociétés. Pour cet écrivain si attentif aux plantes et aux insectes, les hommes se définissent également par leur milieu et les règles sociales dépendent aussi de l'espace et de l'environnement » (Blondeau, 2003 : 176). Voyons donc comment l'écrivain procède à cela dans le conte *L'Île aux oiseaux de fer* et partons à la recherche d'une de ses autres passions, à savoir, la mer.

### **Comme une bouteille à la mer**

Le thème de l'eau, et plus précisément l'espace de la mer, occupent une place très marquante dans les œuvres de cet écrivain. L'élément aquatique prend diverses formes, à savoir, celle d'une rivière, d'un étang, d'un viaduc, d'un canal et même, de la pluie. Ainsi, et parce que dans les Ardennes lacs, étangs, fleuves, rivières, pluie abondent, l'eau est source de vie pour Dhôtel, mais aussi raison de tension et de déséquilibre.

L'eau, parce que c'est un élément à la fois rassurant et menaçant, apparaît de manière récurrente dans les récits d'initiation. C'est pourquoi, dans *L'Île aux oiseaux de*

*fer*, l'auteur jette son héros dans l'océan, car l'eau est le symbole de l'initiation à la vie, de la purification (lors de la cérémonie de baptême) mais également du recommencement, du renouveau. Épreuve à surmonter, puisque le héros peut être englouti par les vagues, la mer est également une étape à atteindre, dans la mesure où elle est aussi l'objet d'un nouveau départ.

Ainsi, le héros dhôtelien se retrouve jeté en plein océan, tout comme une bouteille que l'on lance à la mer dans le but de pouvoir être trouvée par quelqu'un. En permettant que son héros chavire en haute mer, Dhôtel semble vouloir lancer un appel au secours, dans l'espoir que le lecteur l'entende, comme s'il s'agissait d'une invitation à l'aventure. Mais cet événement doit surtout être vu comme un défi que le héros doit surmonter au long de sa quête.

L'auteur semble vouloir nous orienter géographiquement et souligne donc que « le bateau suivait une route merveilleuse (...). Il descendit vers le sud, emboucha le détroit de Gibraltar et se dirigea vers Alexandrie » (Dhôtel, 2002 : 20) ; qu'il « avait abordé à Ceylan, dans un port de l'Inde et à Java, puis au long des jours il fila à travers le Pacifique (...) » (Dhôtel, 2002 : 20). Dhôtel nous dessine une carte, nous guide dans l'immensité de l'océan, pour que nous ne nous perdions pas, pour que nous ne nous sentions pas dépaysés. Toutefois, et contrairement aux autres espaces dhôteliens, tels que les routes, les villes et même les forêts, en mer l'orientation est difficile, il n'y existe aucun point de repère.

Par conséquent, dans *L'Île aux oiseaux de fer*, l'eau revêt un aspect particulier, elle est source d'un terrible danger et suscite donc une profonde crainte : Julien décide de partir à l'aventure et accepte de travailler sur un bateau de croisière, or, il est jeté par-dessus bord par celui qu'il pensait être son ami et l'eau surgit dans toute son immensité et devient, dès lors, peu rassurante : un « grand silence » (Dhôtel, 2002 : 25) s'installe. Néanmoins, le lecteur s'apaise dès qu'il perçoit que la mer prend en charge la vie du héros ; les pensées de Julien, ses émotions paraissent être comprises par la mer qui change le mouvement de ses vagues : le héros est « dévoré par la peur » (Dhôtel, 2002 : 25) et la mer devient « faiblement onduleuse » (Dhôtel, 2002 : 25), celle-ci ayant la fonction d'apaiser le héros et de l'accueillir dans son immensité.

Le narrateur ajoute de surcroît que la mer recueille les morts de l'île, et « les oiseaux les emportent vers la haute mer, et s'ils veulent revivre ils reviennent ici parmi nous » (Dhôtel, 2002 : 25). La mer enlève la vie, mais elle peut, également, la redonner, comme si l'eau de la mer avait un pouvoir surnaturel, celui de la résurrection. Nous imaginons la mer enveloppant les morts, témoignant de son affection et de sa protection, et jouant du mouvement des vagues pour les bercer.

Dans ce sens, nous pouvons ajouter que l'auteur personnifie la mer, puisqu'il lui confère des sentiments, qu'elle exprime, par exemple, au cours de la fuite des deux protagonistes, Julien et Irène : lorsqu'ils essaient de s'enfuir de l'emprise de l'île, « la mer se [soulève] en vagues énormes » (Dhôtel, 2002 : 115), comme si elle se révoltait contre eux, comme si elle voulait les empêcher de quitter cette île et les maintenir prisonniers de cet espace qu'elle protège. Révoltée, la mer devient un obstacle que les deux personnages dhôteliens doivent surmonter s'ils veulent atteindre le bonheur, la liberté. Ensemble, Julien et Irène combattent la furie de la mer, qui veut à tout prix les maintenir près d'elle, et, pour se libérer de cette oppression, ils doivent lutter et démontrer qu'ils méritent d'atteindre le bonheur.

Par conséquent, nous constatons que l'eau, et par là même la mer, éveille les sens du personnage dhôtelien. En effet, et selon Gaston Bachelard : « on est si loin de la terre, de la vie terrestre, que cette dimension de l'eau porte le signe de l'illimité » (Bachelard, 1957 : 186). Inquiétante, dangereuse et tout à la fois attirante, la mer représente un *ailleurs*, un espace symbolique qui mène à d'autres lieux, tels que, par exemple, l'île.

### **Une île déconcertante**

L'île de ce conte peut, par conséquent, être considérée un « espace maléfique qui va retenir [le héros] prisonnier et qu'il faudra fuir ou transformer » (Perry, 2006 : 69). Cet espace délimité, cette terre entourée d'eau salée de tous côtés, fait que les occupants soient des prisonniers, des êtres vivant isolés du monde. Cet espace insulaire apparaît comme un espace symbolique, où les êtres sont gouvernés par des machines qui l'habitent et il rompt avec les décors auxquels Dhôtel nous avait habitués : les villages ardennais. Julien, le personnage principal, se retrouve, de la sorte, enfermé dans un espace ouvert, perdu dans un endroit limité et restreint, déstabilisé : « 'Des oiseaux de fer', murmura Julien. D'abord Julien n'en crut pas ses yeux ni ses oreilles (...) » (Dhôtel, 2002 : 28). « Ne nous étonnons pas trop, songea-t-il. Nous connaissons déjà toute cette mécanisation. Seuls les oiseaux... » (Dhôtel, 2002 : 30). « Tout était si net en ce lieu que Julien Grainebis présentait maints mystères » (Dhôtel, 2002 : 49).

En effet, Dhôtel se munit de procédés créatifs et subtiles pour introduire l'insolite dans la diégèse, de sorte que le quotidien et l'imaginaire s'harmonisent naturellement, sans troubler le lecteur. Dans ce sens, il convient de rappeler que le monde « dhôtelland » – concept décerné par Maurice Nadeau – est proche du quotidien. Toutefois, l'approche singulière qui est faite à ce dernier, fait en sorte que

l'ingénieux mélange de réalisme et de fantaisie – l'intrusion de l'insolite – gère un monde autre. Dans ce sens, Charles P. Marie souligne que :

L'art d'André Dhôtel consiste à évoquer parallèlement et médiatement deux existences, la réelle et l'irréelle. Leur combinaison permet le dépassement de la raison. Il nomme cela « un pèlerinage » (« voyage où l'on ne se propose pas un but, mais une absence de but ») (*Apud* Cesbron, 1998 : 124).

Cependant, l'union entre ces deux univers – la réalité et la fantaisie – ne provoque aucunement chez le lecteur un sentiment d'angoisse ou de frustration ; face au surgissement de l'insolite, le lecteur réagit naturellement, l'irréel pénétrant, en crescendo, dans le réel. Malgré le fait que l'étrangeté qui domine le conte se doive à la physionomie des oiseaux, qui sont tout droit sortis de l'imaginaire dhôtelien, il n'en demeure pas moins vrai que l'auteur parsème le décor du récit bref d'éléments oniriques afin d'intensifier l'univers fantaisiste. Par ailleurs, comme le réfère Hélène Védrine, « Alors que le symbolique se constitue dans le temps, l'imagination joue sur l'espace, sur le rapport du moi à l'image spéculaire » (Védrine, 1990 : 141).

Ce sentiment ambigu de surprise et d'appréhension gère, chez le lecteur, une envie de découvrir le mystère, l'insolite de cette île. En effet, contrairement à la forêt à laquelle Dhôtel nous avait habituée, où tout est sauvage, entouré d'arbres, de buissons, où l'on entend des oiseaux, où vivent des animaux, l'île, elle, n'a pour seul paysage que des cultures, des plantes qui permettent aux habitants de vivre. Rien d'autre n'y prend vie : aucun arbre, aucune herbe sauvage, aucun insecte, aucune espèce animale. Sur cette île « drôlement habitée » (Dhôtel, 2002 : 23), toute vie, qu'elle soit végétale, animale ou humaine, doit être étudiée et autorisée au préalable par le gouvernement robotisé. « Julien regardait de tous ses yeux la campagne. Vaste défilé de cultures : cannes à sucre, dioscorées et d'autres plantes inconnues. Pas un arbre. A peu près aucune herbe sauvage. Pas de friches ni de lieux vagues » (Dhôtel, 2002 : 52). Monique Venot Petitet nous fait observer que « Dans les romans d'André Dhôtel, le sentiment de l'absurde prend naissance au fil des pages, souvent dès la première, mais d'une manière si fugitive, si légère, qu'il peut passer inaperçu » (Venot Petitet, 1996 : 87).

Par ailleurs, nous constatons également qu'aucune appellation n'est donnée aux différents lieux de l'île. Nulle indication toponymique n'est fournie à la plage, à la ville, ou à la montagne, toutefois, l'espace se trouve parfaitement défini : « une série de boutons (...) desquels étaient inscrits les lieux de destination : Plage numéro I. Plage numéro II. Village. Montagne... » (Dhôtel, 2002 : 56). Les indications de lieux sont

déshumanisées, démunies de toute mémoire : toute présence du passé représentatif de l'humanité est effacée, c'est pourquoi, par exemple, nous ne trouvons pas de noms de rues portant le nom d'une personnalité, d'une date historique, d'une référence spatiale antérieure, etc. L'auteur se joue du récit traditionnel et, par le biais du point de vue du personnage, surprend le lecteur par la rupture avec le passé, par l'abolition des mémoires, des souvenirs commémoratifs de l'histoire de l'Homme et met en scène le présent, le progrès et la robotisation. Cette île est donc espace étrange, puisque l'homme y est démuné de tout sentiment, de toute affection.

Néanmoins, le lecteur continue à être surpris, puisque l'insolite est poussé à bout par son créateur, qui fait d'une île gouvernée par des robots un espace plaisant, les habitants y étant invités à se promener. Les individus peuvent se déplacer sur l'île, s'ils respectent rigoureusement les lieux auxquels ils ont le droit d'accès. En effet, « certaines régions de l'île demeuraient interdites [et] on ne savait pour quelles raisons » (Dhôtel, 2002 : 58). La montagne est, elle aussi, perçue comme espace interdit, au terrain infertile : « La végétation sauvage qui se développait le long des flancs abrupts était d'un vert assez sombre, sans grand attrait » (Dhôtel, 2002 : 57). Sur cette île, la nature ne prend pas le dessus sur les robots, la beauté naturelle étant interdite aux hommes.

Il est, d'ailleurs, important de souligner que, sur cette île, d'autres lieux communs à Dhôtel s'y trouvent regroupés (à l'exception des chemins de fer) : campagne, montagne et ville y existent, mais sans beauté, sans attrait et sans humanité aux yeux du lecteur. « Dans ce lieu on distingu[e], d'un côté, l'ensemble de l'île, et de l'autre, les falaises et les forêts de la montagne. (...) Cultures, plages, bâtiments d'une longueur démesurée, isolés dans la campagne vers le sud, et, vers le nord, près de la mer, quelques maisons (...) » (Dhôtel, 2002 : 56-57).

Signalons que la nature dhôtelienne est chargée de symbolisme et qu'elle est un lieu où tout peut se produire. Elle offre des tableaux aux multiples couleurs et met en présence personnages et animaux. La nature, la forêt sont un refuge, c'est pourquoi, dans ce conte, les machines interdisent aux habitants d'y accéder : ils ne peuvent, en aucun cas, ressentir le besoin d'une existence plus humanisée.

De fait, sur l'île tout sentiment, que ce soit l'amour, l'espoir ou le désir, est banni, pour que les machines puissent maintenir leur contrôle sur les habitants et, de la sorte, éviter toute rébellion de leur part. Dans ce sens, les robots interdisent l'accès aux lieux qui, par la promenade, peuvent inspirer le sentiment de liberté, voire même permettre de côtoyer le reste de la civilisation humaine qui existe encore sur l'île. Par conséquent, ce lieu hors du temps, où règnent l'ordre et la loi dictés par les machines,

ressemble davantage à une descente aux enfers, les habitants soumis à ce pouvoir considérant « [qu']il n'y a rien de mieux que leur gouvernement » (Dhôtel, 2002 : 66). Bien que les habitants de l'île respectent et acceptent la domination des machines sans contestation, une atmosphère déplaisante envahit tout le récit, puisque nous découvrons que leurs gestes sont minutieusement contrôlés et leur vie menacée dès qu'ils ont un geste suspect.

Rappelons, néanmoins, que lorsque Julien « [aperçoit] l'île à un mille vers le nord » » (Dhôtel, 2002 : 26), il est ébloui en présence de ce nouveau décor et il se sent plongé dans un univers mystérieux et féerique. « 'Voici encore un mystère', pensa Julien » (Dhôtel, 2002 : 53). Bien que le mystère soit une caractéristique essentielle de l'île – en tant qu'espace paradisiaque et idyllique – nous constatons, néanmoins, que cette île dhôtelienne, où vivent des oiseaux de fer, est un lieu néfaste à l'homme, puisqu'elle l'empêche de rêver, d'aspirer à un absolu.

Mais le fait de se sentir prisonnier va pousser le héros à raviver ses souvenirs, à revenir sur les moments passés auprès des siens. Le personnage se sent comme étouffé dans cet espace, de sorte qu'il en vient à se remémorer combien il était heureux et libre avant d'entreprendre ce voyage. Yves Reuter souligne que « ces lieux s'organisent, font système et produisent du sens » (Reuter, 1991 : 55). Ainsi, en s'éloignant du lieu où il avait été heureux, en perdant ce bonheur, qui avait jusqu'alors été quelque peu oublié, notre héros, face à l'adversité ressentie sur cette île, prend finalement conscience que ce bonheur l'a toujours accompagné et se trouve où il n'a jamais cessé d'être : dans sa ville natale de Bermont.

L'île est donc, une fois de plus, une étape que le héros dhôtelien doit être capable de surmonter, en surpassant des épreuves telles que l'interdiction de parler, de penser, de ressentir, voire même d'agir librement. Julien considère donc que sa présence sur l'île doit être envisagée comme un « curieux séjour, dont il aurait plus tard l'occasion de faire des contes, quand il retournerait à Bermont » (Dhôtel, 2002 : 60), et c'est pourquoi il a hâte de repartir au point de départ de l'histoire, de revenir sur ses pas, de retrouver le réconfort de son foyer. Les épreuves subies, les obstacles surmontés, Julien prend conscience qu'il n'appartient pas à ce décor, à ce style de vie et que son bonheur, qu'il jugeait ailleurs, se trouve, en fait, où il n'a jamais cessé de se trouver : à Bermont.

Dans ce sens, Bernard Noël affirme que:

L'œuvre de Dhôtel est un lieu – autrement dit une création, parce qu'elle nous offre le lisible qui, à tous moments, est l'équivalent du visible. Cela signifie

qu'au lieu d'imiter, de copier, de simuler, elle se contente d'offrir inlassablement à nos yeux ce qu'ils pourraient voir (*Apud* Blondeau, 2003 : 271).

Nous pouvons conclure que, bien que la présence du monde soit retracée par Dhôtel de manière sensible et privilégiée, la question de l'espace nous ouvre sur un *ailleurs*, sur une poétique du merveilleux sans que, pour autant, nous nous sentions désorientée. La subtilité de l'auteur fait que, au fil du temps de l'histoire, les lieux délimités soient le point de départ vers un monde ouvert, sur des horizons nouveaux. Fréquemment le héros dhôtelien en présence de ces lieux y subit de rudes épreuves, parce qu'effectuant un apprentissage initiatique, un cheminement conduisant du passage qui va de l'enfance ou de l'adolescence à celui de l'âge adulte. Ces espaces nous mènent sans cesse vers un *ailleurs*, parsemé d'événements insolites, où les personnages dhôteliens semblent vouloir faire suspendre le temps, dans l'attente du surgissement d'un fait ou d'une rencontre.

### **Bibliographie**

- BACHELARD, Gaston (1978 [1957]). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- BLONDEAU, Philippe (2003). *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*. Paris : L'Harmattan.
- BLONDEAU, (2006). « Dhôtel citadin », in *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, pp. 95-102.
- DHOTEL, André (2002 [1956]). *L'Île aux oiseaux de fer*. Paris : Bernard Grasset, Les Cahiers rouges.
- GANNIER, Odile (2001). *La Littérature de voyage*. Paris : Ellipses.
- MARIE, Charles P. (1998). « La signification du signe dans la rhétorique fabuleuse », in *Colloque André Dhôtel – Angers 6 et 7 Décembre 1996*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, pp.117-130.
- PERRY, Edith (2006). « Les Romains insulaires d'André Dhôtel, *L'Île aux oiseaux de fer* et *Ce lieu déshérité* », in *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, pp. 69-82.
- PIROTTE, Jean-Claude (1983). « Les Pays d'André Dhôtel », *Magazine littéraire*, pp. 80-85.
- PROPP, Vladimir (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- REUMAUX, Patrick (1984). *L'Honorable Monsieur Dhôtel*. Lyon : La Manufacture.
- REUTER, Yves (1991). *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris : Dunod, Bordas.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2002). *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

TODERO, Marianna Antonella (2006). « Dhôtel : le chercheur d'un nouvel espace », in *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, pp. 116-131.

VEDRINE, Hélène (1990). *Les Grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*. Paris : Librairie Générale Française.

VENOT PETITET, Monique (1998). « Dhôtel et l'absurde », in *Colloque André Dhôtel – Angers 6 et 7 Décembre 1996*. Angers : Presses de l'Université d'Angers.

WEISGERBER, Jean (1978). *L'Espace romanesque*. Lausanne : Éditions L'âge d'homme.

## D'UNE ÎLE A L'AUTRE : ENJEUX DE LA CREOLITE AU FEMININ<sup>1</sup>

**ANA PAULA COUTINHO**  
Université de Porto/ILC  
**amendes@letras.up.pt**

**Résumé :** Partant d'une réflexion sur l'absence des femmes – soit comme sujet, soit comme objet ou comme point de référence – dans la plupart des textes fondateurs de la créolité, nous adoptons une perspective transversale pour relever les principaux enjeux qui, à leur tour, fondent la prise de la parole littéraire de femmes migrantes entre différentes îles, physiques et symboliques. Pour ce faire nous appelons à des exemples puisés chez quelques écrivaines des Antilles françaises - Simone Schwarz Bart, Maryse Condé et Gisèle Pineau - mais aussi chez une auteure du Cap Vert, Dina Salústio, pour montrer brièvement la contribution de ces voix à l'affirmation littéraire des espaces de liminarité, tout en essayant d'éviter une cristallisation insulaire figée.

**Mots-clés :** île(s), créolité, Antilles, Cap Vert, écrivaines

**Abstract :** From a reflection on the absence of women – be it as subject, object or point of reference – in most of the founding texts on creolity, we will take a transversal perspective in order to highlight the main issues which, in their turn, establish the expression, through literature, of women migrating between different – material and symbolic – islands. We will resort to examples taken from women writers from the French Antilles – Simone Schwarz Bart, Maryse Condé and Gisèle Pineau –, but also from a woman writer from Cape Verde, Dina Salústio. We will thus aim at evincing the contribution of these voices to the literary assertion of liminality, while trying to avoid a fossilised insular crystallization.

**Keywords :** island(s), creolity, French Antilles, Cape Verde, women writers

---

<sup>1</sup> Cet article a été élaboré dans la ligne thématique «Interculturalidades» de l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de la Facultad des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dans le cadre du projet PEST-OE/ELT/UI0500/2011.

6. a dolorosa porção de espaço  
perimetria do espasmo e dos  
espantos enorme convulsão  
entre o silêncio e a fábula

Irene Lucília "Sete partidas"<sup>2</sup>

### **Éloge de la créolité : quelques silences/absences**

Dans la conférence prononcée en mai 1988, publiée peu après sous le titre *Éloge de la créolité*, les écrivains antillais Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphael Confiant, défendaient la nécessité – révolutionnaire en elle-même –, d'une vision intérieure, c'est-à-dire, d'une projection de l'intime (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 24) pour briser des visions traditionnelles, stéréotypées, tout comme les images d'autodénigrement, qui étaient en fait – soulignaient-ils – le « lot commun des colonisés » (*ibidem*). Plus loin, ils identifiaient «la non-intégration de la tradition orale comme une des formes et l'une des dimensions de [leur] aliénation» (*idem* : 35) et ils assumaient la « mémoire collective» comme étant leur urgence afin de ne pas réduire leur Histoire à une Chronique coloniale héritée, voire imposée et limitée aux dates d'arrivée et de départs des gouverneurs, aussi bien que des luttes coloniales (*idem* : 37).

Par ailleurs, l'exercice de la vision intérieure permettrait, selon ces auteurs, de « réexaminer l'existence, d'y voir les mécanismes de l'aliénation, d'en percevoir surtout les beautés » (*idem* : 38). À cet effet, ils proposaient de travailler à une littérature créole qui aurait comme principe «qu'il n'existe rien dans notre monde qui soit petit, pauvre, inutile, vulgaire, inapte à enrichir un projet littéraire ». Et eux d'ajouter, tout en soulignant : « *Nous faisons corps avec notre monde* » (*idem* : 39).

Malgré l'exposé de ces principes et de ces propositions, ces écrivains en plein manifeste passaient sous silence non seulement bien des régions créolophones, mais aussi quelques aspects importants, dont le rôle des femmes et de la diaspora, deux réalités fort structurantes de la vie insulaire et du monde créole, qu'ils soient antillais, guyanais, brésiliens, africains, polynésiens.... Certes, les auteurs de cet «éloge de la

---

<sup>2</sup> Irene Lucília (Funchal, 1938), peintre et poète, est membre de l'Association des Écrivains de Madère. L'extrait du poème choisi ici comme épigraphe fait partie de *Amargo é o Estar do Tempo, Ilha 4*, publié en 1994. [notre traduction : « 6. la douloureuse parcelle de terre/périmétrie du frisson et des stupeurs/énorme convulsion/entre le silence et la fable »]

créolité» faisaient allusion aux femmes-mères, mais elles étaient rappelées à partir d'une perspective plutôt négative : « Chaque fois qu'une mère, croyant favoriser l'acquisition de la langue française, a refoulé le créole dans la gorge d'un enfant, cela n'a été en fait qu'un coup porté à l'imagination de ce dernier, qu'un envoi en déportation de sa créativité. » (*idem* : 43). On transmettait là une vision assez limitée et partielle du rôle des femmes dans l'expérience même de l'hybridité créole, car s'il y a eu des femmes/mères ayant en quelque sorte enseigné ou bien forcé la soumission et l'effacement des traditions linguistiques et culturelles créoles afin d'éviter la ségrégation voire la condamnation de leurs descendants, il y en eut aussi bien d'autres qui ont été de vrais agents d'intégration et de perpétuation des traditions de leurs cultures, en fait déjà intrinsèquement plurielles, à travers des comptines, des mots et des proverbes, des légendes et des rituels, en somme, d'une Histoire vécue transmise oralement, souvent même en créole, comme nous pouvons le constater, par exemple, de par le rôle de Man Ya, la grand-mère de la narratrice de *L'Exil selon Julia*, un roman de l'écrivaine Gisèle Pineau, née à Paris, mais d'origine de la Guadeloupe<sup>3</sup>, ou de par celui de Marie-Sophie Laborieux, la vieille femme câpresse, qui fonctionnera en fait comme « Informatrice » de sa soi-disant « pauvre épopée » dans le célèbre roman de Patrick Chamoiseau, *Texaco* (postérieur à l'*Éloge*) (Chamoiseau, 1992).

Donc, il eût été non seulement nécessaire, mais rigoureux et juste de reconnaître ce rôle d'éducation et de médiation culturelle de la femme, en tant que « potomitan », c'est-à-dire comme centre du foyer, des espaces privés du monde antillais. Qui plus est, il faut aussi signaler que Jean Bernabé et les deux autres signataires du *Manifeste* contribuaient à passer sous silence, - quoique inconsciemment, nous voulons bien le croire-, la voix des femmes créoles qui, malgré tout, avaient jusqu'alors réussi à écrire et à publier, dépassant les obstacles habituels auxquels les femmes se sont heurtées, tout d'abord en termes d'éducation et, puis, de réception dans le monde éditorial lequel a eu aussi tendance à privilégier et les écrivains hommes et les écrivains qui ne créolisaient pas le français<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Gisèle Pineau a vécu avec sa famille en Guadeloupe de 1973 à 1975, année où elle retourne à Paris pour s'inscrire à l'Université de Paris X Nanterre, qu'elle abandonnera après. Elle deviendra infirmière en psychiatrie en 1979, et elle repart en Guadeloupe où elle exercera pendant près de vingt ans sa profession dans le Centre Hospitalier Psychiatrique de Saint-Claude. Depuis 2000, elle habite de nouveau Paris, où elle mène toujours, parallèlement à sa carrière d'écrivain, la profession d'infirmière.

<sup>4</sup> Voir à propos, l'étude de Teri Hernandez « La femme dans la littérature antillaise : auteur, personnage, critique », par Teri HERNANDEZ, 2003, in <http://www.suzannedracius.com/spip.php?article17> (consulté le 31-01-2012).

## Écrivaines des îles

En ce qui concerne les Antilles et, en particulier, l'île de la Guadeloupe, les absences les plus notoires dans *Éloge de la créolité* étaient celles des écrivaines Suzanne Lacascade<sup>5</sup>, Michèle Lacrosil<sup>6</sup>, Simone Schwarz-Bart et Maryse Condé. Je me limiterai ici aux deux dernières. Simone Schwarz-Bart avait écrit en 1967, à quatre mains, avec son mari, André Schwarz-Bart, un premier roman intitulé *Un plat de porc aux bananes vertes*, où à travers une vieille narratrice martiniquaise, Mariotte, hantée par ses mémoires et internée dans un hospice public, il était déjà possible de se rendre compte de l'ambivalence de la représentation du rôle des femmes, d'un côté, par l'arrière-grand-mère, Solitude, et de l'autre, par la grand-mère Man Louise. Mais la reconnaissance publique de Simone Schwarz-Bart surgirait effectivement avec son *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, publié en 1979, qui repassait à la première personne la vie d'une paysanne de Guadeloupe, Telumée, elle aussi très influencée par une grand-mère, «haute négresse», nommée Toussine, ou la Reine sans Nom, et dont elle héritera un certain courage et une certaine endurance. Derrière Télumée, dont Amboise, son deuxième compagnon, dira «une femme comme ça, c'est haut comme un pays» (Schwarz-Bart, 1979 : 215) il y avait naturellement la reconnaissance de toute une histoire matriarcale, de toutes ces destinées domestiques passées séculairement sous silence et dont la narratrice a bien conscience, comme le démontre le passage suivant :

Je regardai Fond-Zombi par rapport à ma case, ma case par rapport à Fond-Zombi et je me sentis à ma place exacte dans l'existence. Je me mis alors à faire mon café. A vaquer à mes petites affaires avec des gestes lents et précis. Comme s'il y avait un siècle que je m'occupais de la sorte en ce même lieu, à cette même heure. (*Idem* : 129).

Télumée finit par représenter tout un groupe qui était habituellement exclu de l'Histoire (et pas seulement de l'Histoire littéraire...), et qui, pourtant, possédait tout un legs riche au niveau et des expériences du quotidien et des narratives orales passibles de contribuer à l'écriture d'une contre-Histoire ou d'une contre-culture, au sens double ou ambivalent du préfixe « contre », c'est-à-dire, à la fois signe de grande proximité et d'opposition.

---

<sup>5</sup> Née en Guadeloupe, elle a publié son premier et unique roman - *Claire Solange, âme africaine*, en 1924, à Paris, chez Eugène Figuière.

<sup>6</sup> Michèle Lacrosil est née en Guadeloupe en 1911 où elle a enseigné avant de s'installer à Paris où, à côté de l'enseignement, elle a poursuivi aussi une carrière littéraire, ayant publié des romans dont *Cajou* (1961) et des contes, à part la collaboration dans *La Revue guadeloupéenne*.

De son côté, Maryse Condé, née elle aussi en Guadeloupe, publiait depuis les années 70, parallèlement à sa carrière académique menée pendant des décennies dans des universités nord-américaines, mais qu'elle avait entamée en France, en 1975, lorsqu'elle a obtenu son doctorat en Littérature Comparée à Paris III, Sorbonne Nouvelle. Avant, elle avait déjà vécu dans plusieurs pays africains une expérience qui sera à la base de son premier roman, *Heremakhonon* (1976). C'est pourtant à sa facette d'essayiste que je voulais faire ici appel pour rappeler son essai intitulé *La parole des femmes. Essai sur les romancières des Antilles de langue française* (Condé, 2000). À partir de la lecture des romans de ses consœurs Simone Schwarz-Bart, Michèle Lacrosil, Suzanne Lacascade et Françoise Ega<sup>7</sup>, Maryse Condé signale quelques thèmes ou motifs structurants, et profite aussi pour souligner les difficultés qui se présentent à ces écrivaines, voire des interdits inavoués, notamment celui de représenter un homme Blanc sur des aspects positifs sous peine de paraître « aliénées » ou « acculturées » (Condé, 2000 : 38). Déjà Suzanne Lacascade, avec son *Claire-Solange, âme africaine*, un roman de 1924 et une des premières œuvres littéraires écrites par une femme antillaise, avait été soupçonnée de succomber devant le stratagème du pouvoir blanc en utilisant ses atouts physiques de femme des tropiques pour séduire (ou pour se laisser posséder par...) un cousin blanc de la métropole... Au fond, ce qui était en question, c'était tantôt l'usage, tantôt le soupçon tout court de quelques clichés ; bref, des images stéréotypées, essentialistes, sur la femme îlienne, en la confondant soit avec l'image de la « terre-mère », soit avec le stigmate de la « sorcière ».

En fait, dans les littératures coloniales, nous trouvons aisément un courant d'exotisme, souvent avec des auteurs autochtones à l'appui, où défilent des figures féminines, noires ou mulâtres, associées à la flore, à l'indolence, à l'érotisme, sinon même à l'ésotérisme du monde de la sorcellerie... d'où qu'il soit aussi commun d'y repérer des images de femmes démoniaques, des femmes de perdition ou des prostituées. Comme l'on sait bien, ces images littéraires servaient, ne serait-ce que d'une forme inconsciente, à légitimer à travers un processus de mimétisme, une cosmovision patriarcale soumise à la hiérarchisation, c'est-à-dire, sous des rapports de force entre dominants et dominés.

Or, l'errance, ou bien la « drive », terme utilisé par Gisèle Pineau dans le titre d'un de ses premiers romans – *La Grande Drive des Esprits*, est très significative dans l'écriture des écrivains-femmes originaires des îles, car elle fonctionne comme une

---

<sup>7</sup> Auteure du récit autobiographique *Le Temps des Madras. Récits de la Martinique* (1966), de *Lettres à une noire. Récit antillais sur l'émigration des années 60* et de *L'Alizé ne soufflait plus* (Antan Robè).

métaphore existentielle de la problématique de l'aliénation<sup>8</sup>, dans le sens de condition de marginalité et d'instabilité par rapport au *mainstream* (social, économique et culturel), ainsi que de la demande d'un espace propre, tout d'abord de la part des personnages féminins. Ces écrivaines semblent réagir ainsi à la rigidité de la représentation des rapports entre les individus, notamment entre hommes et femmes, et plus concrètement aux images et aux rôles stéréotypés imposés par la société à la femme, notamment celui de la maternité. Comme l'a fait noter Emeline Pierre :

Au sein de la littérature antillaise, l'image dominante de la femme est associée à la maternité. Il faut dire que la mère constitue le socle de la famille. Toutes les responsabilités liées à l'éducation des enfants et la gestion du foyer lui incombent. En fait, elle est la pierre angulaire de la société, et par extrapolation, de la culture antillaise (Pierre, 2008 : 104).

A ce propos, il est certainement significatif que beaucoup de personnages féminins de Schwarz-Bart ne conçoivent pas la maternité comme projet de (leur) vie. D'ailleurs et souvent, elles n'ont pas d'enfants. Par exemple et pour ce qui concerne Gisèle Pineau, une des narratrices de son *La Grande Drive des esprits* choisit plutôt de s'imposer dans un univers traditionnellement masculin, à partir du moment où elle devient propriétaire d'un studio de photographie, ce qui peut être interprété comme un accès direct à la direction de la représentation figurative et symbolique. Autrement dit, la femme n'y est plus seulement la simple cible ou l'objet de la représentation ou de la figuration, mais elle est aussi, et surtout, l'agent des images, son auteur, bref. D'autres personnages n'envisagent plus comme seul destin le mariage et la maternité, comme c'est le cas de la protagoniste de *Chair Piment*, Mina Montério, laquelle se lance dans une exaltante succession d'aventures sexuelles :

Aller d'homme en homme, sans amarres, ni passion, ni amour. Pas de mots. Fuir les mots. Jouir de la variété des hommes. Aller à leur découverte. Se faire surprendre par la beauté des corps et la violence des étreintes. Toucher le mystère des sexes dressés. (Pineau, 2004 : 86).

Nous remarquons ainsi que les personnages féminins de ces auteures abandonnent le territoire qui leur était imposé pour devenir des sujets tantôt de déplacement ou errance, tantôt de résistance ou de résilience, à la recherche de la liberté de construction d'une identité composite qui soit les rachètent d'un double

---

<sup>8</sup> Voir à ce propos Muratore, 2011.

marronage<sup>9</sup>, soit leur permet, du moins en principe, d'accéder à cette « opacité » prônée par Édouard Glissant et qui, selon l'auteur de *Le Discours Antillais*, «combat les aliénations de la transparence» (Glissant, 1977 : 455) .

### Îles à l'intérieur de l'île

Évitant les discours généralistes, les théorisations aux allures universalisantes, ces écrivaines issues des îles semblent plutôt miser sur les problématiques liées à l'univers privé et de l'intimité, envisagés à partir des expériences banales du quotidien des femmes, de leurs rapports avec les hommes, avec les enfants ou les parents âgés. Il n'y a certes pas là une caractéristique tout particulière aux écrivaines îliennes, puisque celles-là sont, en général, des tendances communes à l'univers de l'expérience des «hétérotopies» (Foucault, 1984) et des représentations littéraires ou artistiques signées par les femmes. Ce qu'il existe dans l'écriture des auteures qui retiennent ici notre attention, c'est toute une accentuation de l'expérience de l'isolement vécue par les femmes, disons un **effet de redoublement et d'intériorisation** des limites du territoire insulaire, à partir duquel les femmes sont comme des **îles à l'intérieur de l'île**<sup>10</sup>. Mais, cette fois-ci l'association de la femme, ou de la créole, à l'île ne se fait pas exactement ou simplement du côté de l'exotisme ou d'une indolence érotique, comme celle que l'on percevait, par exemple, dans les poèmes du poète martiniquais Marcel Achard, dans son livre *La muse pérégrine* (1924). De même, l'île cette fois-ci est loin de suggérer la fuite ou l'évasion comme c'était le cas dans plusieurs constructions imaginaires au fil des temps<sup>11</sup>. Dans l'écriture des femmes qui sont ici en analyse, nous pouvons dire qu'il y a, en général, une **dés-idéalisation de l'île**. Par ailleurs, l'oppression, voire la violence, qu'exerce la clôture insulaire sur les individus, et sur les femmes en particulier, sont souvent suggérées/reproduites au niveau du rapport entre les femmes et les hommes – un rapport conjugal ou simplement sexuel –, même si nous avons affaire à des dénonciations indirectes ou subtiles au lieu de grands argumentaires féministes.

Comme je l'avais noté au début, *Éloge de la créolité* ne faisait pas allusion à l'importance non seulement d'ordre sociologique, mais aussi à celle d'ordre culturel et symbolique, de la diaspora pour la vie des îles et pour les manifestations de créolité. Or, personne ne peut douter que la diaspora élargit le champ d'observation et d'expérience

---

<sup>9</sup> Un double marronnage en tant que femmes et qu'antillaises, puisqu'elles osent – tel que l'a fait autrefois le *marron* – l'esclave en fuite – de traverser la frontière ou les limites imposés par la société à leur condition féminine.

<sup>10</sup> On dirait même qu'il y a des auteures qui évitent de particulariser ou d'insister sur les *caractéristiques* de l'espace insulaire, peut-être afin de fuir le registre quelque peu régionaliste ou vaguement touristique autour de l'île (ou des îles). Il me semble que c'est le cas justement de Dina Salústio, écrivaine lusophone du Cap Vert, soit dans ses chroniques *Mornas eram as noites* (1999), soit dans son premier roman *A Louca de Serrano* (1998).

<sup>11</sup> La recherche de l'île déserte, ou de l'île inconnue qui nourrit l'imaginaire moderne, étant un des thèmes fondamentaux de la littérature et para-littérature des rêves et des désirs (mais aussi de la terreur, faudra-t-il ajouter, à cause des bagnes...): « L'île serait le refuge, où la conscience et la volonté s'unissent, pour échapper aux assauts de l'inconscient : contre les flots de l'océan, on cherche le secours du rocher. » (*Apud* Chevalier/Gheerbrant, 1997)

des écrivains et de tout artiste en général, donc, par force des raisons, des artistes nés, installés ou liés aux îles. Rappelons à propos que les écrivaines insulaires ou issues des îles ont souvent vécu, elles-mêmes, à un moment ou l'autre, l'expérience de la migration en métropole ou dans d'autres pays.

### **Diaspora et dimension expérientielle de la créolité**

Maryse Condé, par exemple, s'est intéressée dès le début de son œuvre à la diaspora noire aux Antilles et aux Amériques. Ses trois premiers romans portaient sur le mythe de l'origine, situé en Afrique, celle-ci considérée comme la vraie patrie des antillais. Cette écrivaine n'a pourtant jamais accepté la pensée essentialiste de la négritude et elle a toujours préféré le registre réaliste. C'est l'option faite aussi par Simone Schwarz-Bart qui revient sur son itinéraire personnel sous une forme allégorique dans le roman *Ti-Jean l'Horizon* (1979). Le héros, issu des contes créoles traditionnels, fait un « voyage à l'envers » en Afrique<sup>12</sup>, aussi bien qu'en Europe. Dans le récit de son séjour en Afrique, il n'y a aucune trace d'exotisme ou d'idéalisation de ces origines mythiques, d'où il ne reste à ti Jean qu'à retourner dans sa Guadeloupe natale et qu'à assumer sa créolité.

Les différents trajets de la diaspora donnent lieu à de nouvelles cartographies, physiques et symboliques, y inclus dans l'Europe postcoloniale<sup>13</sup>, où l'ultra-périphérie des îles est reproduite dans l'ultra-périphérie, géographique et sociale, des banlieues. Nous avons ainsi accès à des **espaces de liminarité**, par exemple dans les romans de Gisèle Pineau, qui renvoient tout particulièrement aux femmes migrantes et à leurs tensions exiliques entre les Antilles et la France métropolitaine. Ces tensions, ces allers-retours, physiques ou et/imaginaires à l'intérieur même des îles, entre tradition et modernité, ou entre l'île/les îles et la métropole ou la terre de migration ou exil, activent la problématisation des dichotomies et deviennent l'occasion pour aborder aussi bien les atouts que les difficultés et les impasses de ces croisements entre mondes, langages et cultures. Autrement dit, les univers romanesques de ces écrivaines ne se limitent pas à une vision homogène, euphorique ou déroutante, de ces expériences de coexistence et d'hybridité. Du reste, il n'y a pas mal d'exemples de personnages –

---

<sup>12</sup> Ce sera aussi le désir de Nell, une des filles de *Morne Câpresse* qui « imaginait ces voyages tels des pèlerinages nécessaires à la construction de l'identité du Peuple noir. « Il s'agissait de partir là-bas comme à la Mecque, au moins une fois dans sa vie, manière de recoller les morceaux de son être. Aller à la source, afin de répondre au désarroi identitaire, et à toutes ces questions existentielles qui se heurtaient aux murs de la honte, aux crachats des anciennes nations coloniales, aux lancinants murmures des ancêtres déportés » (Pineau, 2008 : 259).

<sup>13</sup> Voir à ce propos Ponzanesi et Merolla (2005).

notamment des personnages féminins – atteints par des problèmes psychologiques, des traumatismes ou de la folie, d'une façon ou de l'autre liés à ces tensions, déplacements et croisements comme il arrive dans *La Migration des Cœurs* de Maryse Condé, dans *A Louca de Serrano* de Dina Salústio, dans la folie de Maiotte, l'héroïne d'*Un plat de porc aux bananes vertes* de Simone Schwarz-Bart, ou encore dans *Morne Câpresse* de Pineau, où la folie de Pâcome est enrobée d'un projet aussi mystérieux qu'ésotérique auquel elle se lance, une fois rentrée en Guadeloupe – la Congrégation des Filles de Cham, qui accueille des femmes intérieurement blessées voire détruites. Mais ces exemples perturbants sont en quelque sorte contrebalancés par d'autres et d'où semble jaillir un espoir, la possibilité d'une logique autre de vie, humblement construite sur quelques gestes de solidarité ou d'amitié, tout d'abord entre les femmes, comme il arrive souvent au sein de l'écriture féminine (Pierre, 2008 : 50). Je songe, par exemple, au roman *L'âme prêtée aux oiseaux* (Pineau, 1998), où l'amitié entre les voisines du même bâtiment – Lila (parisienne) et Sybille (de la Guadeloupe) – crée une complicité autour de l'éducation de Marcello, le fils de Sybille, qui semble suggérer un dialogue intime, une vraie interaction, entre la métropole et les îles, bref une communion existentielle et culturelle.

Pour conclure ce bref périple autour de l'imaginaire d'écrivaines insulaires – il s'agit là, je souligne, d'une simple désignation de circonstance et pas exactement d'une catégorisation, même si elle présente quelques fondements historiques<sup>14</sup> – je dirai que cet imaginaire est tissé par (et tisse aussi peu à peu) l'hybridation de mondes et de langages prônée par les discours sur la créolité, et ce à travers plusieurs négociations, internes et externes, c'est-à-dire, moyennant les atouts et les contraintes qui leur sont imposées.

Il est fort évident que ces écrivaines restent le plus souvent au niveau des «étant», non pas forcément par incapacité de spéculation d'ordre théorique ou métaphysique, mais par une option de concrétude. C'est pourquoi il me semble qu'elles contribuent en définitive à l'affirmation d'une **dimension radicalement expérientielle de la créolité**. Édouard Glissant dirait plutôt, à l'affirmation de la créolisation, car ce grand défenseur d'une poétique de la diversité insistait justement sur la distinction des deux notions, défendant que la créolisation dépassait les

---

<sup>14</sup> Voir l'importance que les femmes en général, ainsi que les femmes-écrivains, ont toujours donné aux questions de mémoire et de transmission familiale, ce qui peut en fait justifier, du moins jusqu'à un certain niveau, une différenciation de genre dans les actes de mémoire personnelle et collective. Voir à propos et par exemple : Marianne Hirsch et Valerie Smith (2002: 3-12).

tentations des essentialismes ou de la métaphysique de l'être : « La définition de l'être va très vite, dans l'histoire occidentale, déboucher sur toutes sortes de sectarismes, d'absolus métaphysiques, de fondamentalismes dont on voit aujourd'hui les effets catastrophiques. Je crois – ajoutait Édouard Glissant – qu'il faut dire qu'il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent, qui entrent en conflit, et qu'il faut abandonner la prétention à la définition de l'être » (Glissant, 1996 : 125) .

Dans cet ordre d'idées, il n'est pas pour nous surprendre qu'une auteure comme Maryse Condé soutienne qu'elle a complètement dépassé le dessein (peut-être devrait-on parler de jalon...), initial de s'affirmer comme un écrivain insulaire. Ce projet d'affirmation d'une singularité par distinction a vite donné lieu à une conscience, ajoutons rhizomatique, au sens deleuzien du terme, de la liaison et de la pluralité, stimulée par l'expérience même de l'île, qui semble ainsi le meilleur antidote pour les angoisses ou les pressions identitaires, qu'elles soient créoles ou autres.

Écoutons, donc, pour finir, les propos très explicites de Maryse Condé, s'écartant d'un premier et déterministe sens géographique de l'île pour revendiquer le caractère intrinsèquement insulaire, c'est-à-dire à la fois individuel et pluriel, de l'humain...:

Je pense qu'au début de ma carrière, j'étais un écrivain insulaire. Je pensais que la mer autour de moi, définissait la Guadeloupe, lui donnait une entièresité, une culture, une vie particulière. Et que moi en tant qu'originaire, je devais la faire connaître autour de moi. Mais, je me suis rendue compte très vite que l'île, ça ne veut rien dire. L'île est entourée par la mer et, la mer, ce n'est pas une barrière, c'est un lien. Je crois que Césaire l'a dit : l'île appelle les autres terres. Cela veut dire que si vous êtes né en Guadeloupe, c'est une façon aussi de tendre la main à Haïti, de tendre la main aux États-Unis, l'Amérique latine et aussi à l'Europe. Un « écrivain insulaire », ça n'a pas beaucoup de sens. La seule réalité qu'on peut défendre, c'est que tout être humain est une île. Cela veut dire que vous avec votre façon de réagir, votre façon de comprendre, votre façon d'appréhender le monde. [Ça, personne ne peut le changer, mais dire que [vous êtes] géographiquement insulaire, c'est un non-sens. Vous êtes culturellement pluriel, et l'insularité de naissance doit être combattue par ce que vous apprenez, ce que vous gagnez tout au long de votre vie.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Déclarations de l'auteure lors d'un questionnaire publié en ligne : Maryse Condé, «5 Questions pour Île en île ». in [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/media/5questions\\_conde.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/media/5questions_conde.html) (consulté le 4 septembre 2012).

## Bibliographie

BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël (1993). *Éloge de la créolité. In Praise of creoleness*. Paris : Gallimard. Édition Bilingue [1<sup>ère</sup> édition, 1989].

CHAMOISEAU, Patrick (1992). *Texaco*. Paris : Gallimard/Folio.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1997). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont.

CONDE, Maryse (2000). *La parole des femmes. Essai sur les romancières des Antilles de langue française*. Paris : Harmattan.

FOUCAULT, Michel (1884). « Des espaces autres », *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, octobre, pp. 46-49 [repris in *Dits et écrits*, Tome IV, Gallimard, 1994]

GLISSANT, Édouard (1977). *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard.

GLISSANT, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.

HERNANDEZ, Teri (2003). « La femme dans la littérature antillaise : auteur, personnage, critique », <http://www.suzannedracius.com/spip.php?article17> (consulté le 31-01-2012).

HIRSH, Marianne, SMITH, Valerie (2002). «Feminism and Cultural Memory» : An introduction, *Signs : Journal of women in culture and society*, 28:1 (Fall 2002), pp.3-12.

MURATORE, Mary Jo (2011). *Exiles, outcasts, strangers. Icons of marginalization in post war II narrative*. New York : Continuum.

PIERRE, Emeline (2008). *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial*. Paris : Harmattan.

PINEAU, Gisèle (1998). *L'âme prêtée aux oiseaux*. Paris : Stock.

PINEAU, Gisèle (2003). *La Grande drive des esprits*. Paris : Ed. Serpent à Plumes.

PINEAU, Gisèle (2004). *Chair piment*. Paris : Folio/Gallimard.

PINEAU, Gisèle (2008). *Morne câpresse*. Paris : Folio/Gallimard.

PONZANESI, Sandra, MEROLLA, Daniela (eds) (2005). *Migrant cartographies. New cultural and literary spaces in post-colonial Europe*. Oxford Books, Lexington Books.

SALUSTIO, Dina (1998). *A Louca de Serrano*. São Vicente : Edições Spleen.

SALUSTIO, Dina (1999). *Mornas eram as noites*. Instituto Camões, «Coleção Lusófona».

SCHWARZ-BART, André et Simone (1967). *Un Plat de porc aux bananes vertes*. Paris : Éditions du Seuil.

SCHWARZ-BART, Simone (1972). *Pluie et vent sur Télumée miracle*. Paris : Éditions du Seuil.

SCHWARZ-BART, Simone (1979). *Ti-Jean l'horizon*. Paris : Éditions du Seuil.

## LES ILES LECLEZIENNES : MEMOIRE ET INITIATION

**BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ**

Institut catholique de Toulouse

bernadette.reymr@wanadoo.fr

**Résumé :** L'espace privilégié que constitue l'île appartient aux paysages lecléziens dont les deux romans *Le Chercheur d'or* et *La quarantaine* expriment l'essence pour en donner la portée symbolique. Liées à l'histoire de sa famille mais aussi attachées aux lectures d'enfance et aux rêves d'aventure, les îles leclésiennes sont porteuses d'une poésie faite du paradoxe où l'évasion vers les horizons marins le dispute au sentiment d'être prisonnier d'une terre isolée. Cet article se donne pour objectif l'étude des îles leclésiennes dans leur dimension sociohistorique où se retrouvent les composantes de la colonisation, mais aussi l'évocation d'une enfance réinventée. L'espace insulaire des Mascareignes, sous des couleurs parfois utopiques, prend la dimension d'un territoire propice à la rencontre avec l'altérité et à l'initiation au sacré par l'entremise de l'insulaire, renversant les codes établis dans les romans traditionnels.

**Mots-clés :** altérité, enfance, île, Le Clézio, poétique de l'espace

**Abstract:** The privileged space that an island represents is an integral part of the landscapes described by Le Clézio whose two novels *Le Chercheur d'or* and *La quarantaine* express the very essence of that space in order to convey its symbolic significance. Connected to his family history and also linked to the books he read in his childhood and to his dreams of adventure, the islands in the works of Le Clézio possess a poetry which express the paradox where evasion towards the horizon of the open seas appears to be in opposition with the feeling of being a prisoner in an isolated spot. The aim of this article is to study Le Clézio's islands in their socio-historic dimension where all the aspects of colonisation are to be found as well as the evocation of a reinvented childhood. The setting of the Mascarene Islands, painted in colours that are sometimes utopian, takes on the dimension of a territory conducive to a meeting with alterity and to an initiation into the sacred through the influence of insularity, thus upsetting the codes established in traditional novels.

**Keywords:** alterity, childhood, island, Le Clézio, the poetic aspect of space

Qu'elle soit échappée d'un continent ou surgie des entrailles de la Terre dans le feu d'une éruption, l'île demeure un espace privilégié, résultat des caprices de la nature, peuplée au hasard des migrations. Marquée du double sceau de l'invitation au voyage et de l'enferment : « l'étendue de la mer qui nous tient prisonniers » (Le Clézio, 1985 : 293), elle recèle toujours un mystère pour celui qui l'aborde ou qui l'observe sur une carte. Les mythes, les contes et les légendes, puis la littérature, l'évoquent dès les origines. Il n'est donc pas surprenant que Le Clézio, grand lecteur et voyageur, ait été attiré par ce territoire placé sous le signe du paradoxe, propice à tous les imaginaires et qui, de surcroît, rejoint pour lui la magie de la mer et l'histoire familiale.

Bien que l'œuvre leclésienne soit parcourue d'îles, sans pour autant se résumer à cet espace, nous ne retiendrons ici que celles de l'océan indien : l'île Maurice et ses satellites l'île Plate et l'îlot Gabriel, Rodrigues et la myriade d'atolls qui l'entoure, présents dans trois textes qui dessinent une vision originale de l'île pétrie de souvenirs littéraires et de mémoire familiale. *Le chercheur d'or* et son prolongement *Voyage à Rodrigues*, premières occurrences significatives de l'inspiration insulaire, évoquent plus directement les grands récits corsaires et les quêtes de trésors enfouis tandis que *La quarantaine* repose essentiellement sur la saga familiale. Pour autant, après la période que l'on peut qualifier d'« européenne » suivie du « rêve mexicain », le changement significatif du cadre spatial des récits leclésiens correspond au retour sur soi distinctement formulé dans la maturité, dont l'étape de *Désert* est le premier signe, peut-être impulsé par Jémia venue elle aussi d'un ailleurs et qui inviterait l'écrivain à reconquérir un passé plus ou moins refoulé. *Le chercheur d'or* représente « une œuvre clé dans l'itinéraire de Le Clézio, initiant une série de romans de nature autobiographique, une « autobiographie » particulière qu'il conviendrait de définir selon le terme avec lequel la critique actuelle désigne ce type de narrations : 'l'autofiction' » (Bernabé-Gil, 2007 : 4).

Le propos n'est pas d'insister sur ce caractère déjà très largement et pertinemment observé par les critiques et les universitaires, si ce n'est pour noter l'adéquation entre la solitude de l'écrivain (Amar, 2004) et la quarantaine imposée pour des raisons sanitaires aux passagers de l'*Ava* et l'âge du narrateur Léon 2<sup>1</sup> qui se confond avec celui de Le Clézio lors de son premier voyage à Maurice. Cependant, dans chacun des écrits des repères émergent comme la lente approche d'une quête de soi cherchant à répondre à la lancinante question des origines. En cela, l'île apparaît comme un espace privilégié dans sa double composante d'isolement et de disposition à l'ouverture au monde.

---

<sup>1</sup> Nous désignons les deux Léon par Léon 1 et Léon 2, en concordance avec le temps du récit.

Il faut retenir que l'île est l'espace de la solitude par définition et glissement sémantique : *isola/île/isolé*. Coupée du monde-continent et de son ordre trop rigide car séparé du naturel, l'île est donc le lieu où se conjuguent et s'opposent à la fois liberté et dépendance ; y venir ou la quitter oblige à user d'un bateau et dans tous les cas, une préparation s'avère nécessaire. Chacun des récits îliens est précédé d'errances puis d'un long voyage maritime : Alexis vient souvent sur le port de Saint-Louis en quête d'un navire, pris d'un désir d'évasion « Nous étions prisonniers de notre île » (Le Clézio, 1985 : 102), pour aborder Rodrigues à la suite de jours et de nuits sur le *Zeta*, après avoir rêvé de quitter Maurice devenu trop étroite. Léon 1, quant à lui, connaît plusieurs escales jusqu'à l'île Plate où se brisent les élans du voyage et ne s'en échappe que pour aller vers un autre espace insulaire, encore plus limité, tandis que ses compagnons se sentent captifs et impuissants. Toutefois, le parcours initial ne constitue qu'une étape, certes préparatrice à la découverte qui suivra, car l'île demeure le lieu par excellence d'un passage initiatique.

Parmi les textes retenus, et même à l'intérieur de chacun d'eux, trois représentations de l'île se croisent et se mêlent pour en faire un espace privilégié, un lieu marqué. Concrètement son évocation repose sur des précisions de géographe et d'historien, comme pour mieux affirmer le réel de cet espace, pour s'écrire ensuite à l'encre des souvenirs de lecture et de l'imaginaire.

### **L'île comme entité particulière**

### **L'île comme espace physiquement identifiable**

Dans une mimésis des journaux de bord des navigateurs, les îles leclésiennes sont situées avec une précision scientifique. La présence des cartes, les schémas des constellations, identifient graphiquement les territoires, créent un « effet de réel » tendant à démentir la fiction ou, du moins, à évacuer son caractère chimérique. Le voyage qui sépare Maurice de ses îles satellites comporte de multiples indications sur la route empruntée par le *Zeta* et pour ce qui est de *La quarantaine* la présentation de l'île Plate se conjugue autour de coordonnées géographiques qui semblent exclure tout exotisme poétique :

Plate est par 19° 52' de latitude nord, et 57° 39' de longitude est. A environ 20 milles au nord du cap Malheureux, c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice. (Le Clézio, 1995 : 53).

La route maritime se double des chemins stellaires qui guident le timonier plus sûrement qu'un instrument et se lit comme le lien entre le passé et le présent :

Il y a Orion, à bâbord, et vers l'est peut-être le Scorpion où luit Antarès. Celles que je vois avec netteté, en me retournant, à la poupe du navire, si près de l'horizon que je n'ai qu'à baisser les yeux pour les suivre dans leur lent balancement, ce sont les étoiles qui dessinent la Croix du Sud. Je me souviens de la voix de mon père, lorsqu'il nous guidait à travers le jardin obscur, et nous demandait de la reconnaître, légère et fugitive, au-dessus de la ligne des collines. (Le Clézio, 1985 : 121).

Ainsi la voix du père continue-t-elle de veiller à l'orientation d'Alexis, à prolonger la transmission d'un savoir l'accompagnant de cette manière dans la quête du trésor qu'il n'a pas eu le temps de trouver. En cela, se dessine subrepticement le message profond délivré par l'île Rodrigues et le sens véritable du trésor : comprendre l'ordre du monde, approcher le sens du cosmos. Cartes et plans ne sont finalement que des jalons visibles d'un désir de concrétiser ce qui relève de l'invisible et invite à un ailleurs libérateur, un tour d'horizon allant de l'alpha à l'oméga : le A, d'Alexis initié aux mystères de la vie par le truchement du navire Zeta. L'indispensable médiateur qu'est le bateau est ressenti comme un nouvel Argo plaçant le voyage sous l'égide du mythe de Jason pour annoncer que la quête de l'or dépassera amplement la dimension matérielle au final.

L'île se révèle donc espace électif, en raison de son éloignement et des embûches à vaincre avant d'y parvenir, comme une première victoire sur l'adversité.

### **L'île, lieu marqué par l'Histoire**

Dans sa représentation de l'île, Le Clézio veille à ne pas séparer les lieux des événements qui les ont traversés afin de relier les paysages aux hommes qui y ont vécu et qui les ont façonnés. En contrepoint, les continents, que ce soit l'Europe ou l'Inde, se font le siège de la violence gratuite. Le chapitre d'une trentaine de pages du *Chercheur d'or* consacrées à la guerre de 14 est un hapax dans le récit, une parenthèse tragique rappelant les fausses conquêtes qui ne sont que vanité et déshumanisation: « Nous ne nous posons plus de questions, nous n'avons plus le désir de savoir où nous sommes, pourquoi nous sommes là. » (Le Clézio, 1985 : 255). Dans *La quarantaine*, le récit second de la Yamuna évoque les conséquences humaines de la révolte des cipayes. Le thème de la guerre est constamment présent dans les romans leclésiens depuis *Le procès-verbal* jusqu'aux derniers écrits et signe l'engagement pacifiste de l'auteur dans lequel se retrouve l'influence de Rabindranâth Tagore ou de Lanza del Vasto.

Représenter l'île signifie aussi dire les violences de l'histoire et les méfaits sur la nature puis sur les habitants, des découvreurs et des colonisateurs. La démarche s'inscrit dans une réalité patente puisque toutes les Mascareignes ne furent habitées que

postérieurement à leur découverte. Elles sont, de fait, attachées à une aventure à l'inspiration colonialiste inévitable (Ridon, 2011 : 172) dont l'exotisme est une variante, pouvant se définir comme « le colonialisme de l'imaginaire », consistant à s'appropriier des éléments exogènes pour les remodeler à son gré. La vulnérabilité de l'île a été longuement exploitée par des conquérants européens et les romans se font l'écho de ces irruptions successives. Mais, à partir de ces constatations, Le Clézio s'emploie à dénoncer le système colonial, autre grand thème qui parcourt son œuvre. Ainsi, dans *Le chercheur d'or* l'immensité des champs de cannes de Maurice, l'organisation des habitations, la hiérarchie sociale qui partage le territoire en zones réservées aux nantis et aux démunis, marquent-elles l'empreinte laissée par l'esclavage avec le souvenir des nègres marrons comme le rappelle Denis dans les promenades dans la forêt à Maurice : « C'était le manger des marrons, avec le grand Sacalavou » (Le Clézio, 1985 : 39) et plus loin, à Rodrigues, dans la bouche d'Ouma : « Mon grand-père était marron, avec tous les Noirs marrons du Morne. Il est mort quand on a écrasé ses jambes dans le moulin à cannes, parce qu'il avait rejoint les gens de Sacalavou » (Le Clézio, 1985 : 228).

Trop souvent, la critique a placé les récits leclésiens dans un espace chimérique et utopique alors que l'approche appartient autant à une réflexion ethnologique et historique qu'à une rêverie autour d'un monde idéalisé. Or, les îles leclésiennes sont vivantes, quasiment humaines, avec leur part de douleurs, d'injustices, mais aussi de beauté.

### **Les marques de la colonisation**

Les îles de l'archipel des Mascareignes, éparpillées dans les océans par les caprices de la nature apparaissent comme des lieux marqués. Vierges de toute présence humaine, elles concentrent au fil des siècles une population diverse et recréent les structures hiérarchisées des sociétés continentales. Il en va ainsi de Maurice dans *Le chercheur d'or* où chaque personnage est porteur d'une classe sociale : les mounes que sont les frères L'Etang montrent les deux visages des Blancs installés sur l'île, l'un dévoreur d'hommes et d'espaces (Ludovic) et l'autre plein d'amour et de rêves (le père d'Alexis) qui côtoient les anciens esclaves Captain Cook, et les générations suivantes (son petit-fils, Denis). Sont présents aussi les exclus, coolies relégués dans les champs de cannes, traités à l'identique des esclaves du début du siècle. Rodrigues présente, à une échelle réduite, les mêmes signes d'inégalité et connaît aussi ses marginaux : les manafs, descendants des Indiens tamouls. *La quarantaine* dresse un tableau similaire dans l'organisation de la communauté d'Européens où Véran s'assimile aux mounes de l'île-mère qu'est Maurice, reproduisant les schémas les plus détestables de la colonisation, tout comme le sirdar tyrannisant les Indiens immigrés est à l'image des surveillants des plantations de cannes.

Les trois religions principales de l'océan indien y figurent : les chrétiens, les musulmans et les hindous, comme autant d'espaces cloisonnés. Le Clézio défait l'illusion de l'harmonie des communautés, et en cela, sa vision de l'île s'éloigne de l'utopie qu'on lui accorde généralement<sup>2</sup>. Chacun des récits relate la ségrégation qui prévaut, la puissance de l'argent, le racisme et bien loin d'une vision idyllique, donne à voir un pays morcelé par la volonté des Blancs.

*La quarantaine* renvoie sur l'île Plate, à l'immigration forcée des coolies après l'abolition et à la permanente organisation sociale dans une hiérarchie destructrice. La présence de l'Inde modifie la représentation de l'île. La Maurice d'Alexis n'est pas celle de Léon car plus imprégnée des esclaves noirs venus de Madagascar, bien que les deux textes se situent dans une période voisine. *Le chercheur d'or* est plus proche d'une réalité tangible que *La quarantaine*, qui constitue la vaste métaphore du passage entre Orient et Occident, à la fois dans les liens qui unissent Léon et Suryavati et le biais du récit de la descente de la Yamuna. L'évolution entre les deux romans, parus à dix ans d'écart, reflète celle de l'écrivain qui s'éloigne des romans d'aventure et élargit son approche des mythes originels. Et cette variation fouille plus profondément les secrets de famille. Certes, dans *Le chercheur d'or* le grand-père Alexis est nommément présent ainsi que les dissensions familiales qui mènent à la ruine, évoquées plus tard encore dans *Révolutions*, mais *La quarantaine* se resserre sur le microcosme de l'île Plate pour, paradoxalement, s'ouvrir davantage au monde. La rencontre avec Suryavati délaisse une symbolique plus simple pour donner la pleine dimension de l'empreinte indienne et hindoue à Maurice. (Poulet, 2006).

L'île ressentie comme berceau des origines, si elle veille à s'appuyer sur des données concrètes n'en demeure pas moins chargée des légendes, des non-dits et des récits familiaux.

### **L'île ou l'enfance rêvée**

Bien que situées dans l'archipel des Mascareignes, les îles représentées sont toutes différentes avec, au centre, l'île Maurice, l'île-mère. En effet, Maurice apparaît comme l'île achevée, pénétrée d'un ordre qui reproduit, à moindre échelle, les travers des sociétés, mais laisse encore la part de la nature encore vivace dans ses satellites que sont l'âpre et sauvage Rodrigues, les îles perdues de Brandon, de la Frégate et la désolation de l'île Plate et de l'îlot Gabriel. Maurice figure, ainsi que le remarque Kumari Issur, « les îles où

---

<sup>2</sup> A noter toutefois les mentions faites dans *Le chercheur d'or* de la république du Libertalia qui fascine Alexis. Cf. Daniel Defoe, *Libertalia : une utopie pirate* [1724-1728], traduction de Guillaume Villeneuve, Paris, l'Esprit frappeur, 1998

s'investit plus particulièrement la faculté créatrice de Le Clézio et où séjournent ses héros. Maurice, Rodrigues, l'île Plate et l'îlot Gabriel sont toutes des composantes du territoire mauricien. » (Issur, 2006 : 230). Maurice se fait tantôt espérance d'un nouveau départ dans *La quarantaine*, tantôt lieu édénique que le sort oblige à quitter pour mieux le reconquérir ensuite dans *Le chercheur d'or*. Léon, Pierre et Suzanne placent tous leurs espoirs d'une vie nouvelle en direction de Maurice, Alexis ne s'embarque pour Rodrigues que dans l'espérance de trouver le trésor qui lui rendra le jardin de son enfance. Autant de rêves fracassés qui, pourtant, donnent naissance à un renouveau.

Ainsi l'île concentre-t-elle fiction et récit de voyage, mêlant souvenirs personnels et romanesques en écho du voyage baudelairien « pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes/L'univers est égal à son vaste appétit » qui se double des résonances de récits des aventuriers de la mer, navigateurs, pirates, découvreurs, comme autant d'empreintes colorant l'imaginaire<sup>3</sup>. Le Clézio a été bercé par l'image embellie, quasiment mythifiée, d'une île lointaine qu'il a fallu quitter et dont l'absence persiste douloureusement. Michelle Grazier rappelle combien la présence-absence de Maurice a influencé l'écrivain :

Il n'est pas difficile de penser que pour le jeune garçon né au début de la guerre à Nice, entouré de Mauriciens émigrés de la première ou de la deuxième génération, l'île soit une infinie source de rêves, le lieu où, d'une certaine manière, s'enracine l'écriture. (...).

Maurice donc comme une carte postale en couleur dans le contexte des jours sombres de la guerre. Comme un ailleurs lointain où accrocher ses désirs d'évasion. (Grazier, 2010 : 22).

En créant l'enfance paradisiaque d'Alexis et de Laure, Le Clézio retrace non seulement le parcours de son grand-père mais exprime la nostalgie de la « patrie perdue » de sa famille et celle d'une enfance qu'il n'a pas vécue. Ces instants d'harmonie des lieux et des hommes reposent sur un certain isolement social, dans un espace que les étrangers perturbent. Les visites sont rares à Boucan, l'oncle Ludovic et son fils dont la condescendance cache mal les intentions de prédateur et le médecin dans les moments graves. Cet équilibre quasi édénique est toutefois illusoire mais l'insouciance de l'enfance n'en perçoit pas immédiatement la fragilité :

Je regarde la grande maison de bois éclairée par le soleil de l'après-midi, avec son toit bleu ou vert, d'une couleur si belle que je m'en souviens aujourd'hui comme de la couleur du ciel de l'aube. (...) Quand j'approche de la maison, j'entends la voix de Mam qui fait réciter des prières à Laure, à l'ombre de la varangue. (...) Je vais jusqu'à la réserve d'eau, derrière

---

<sup>3</sup> A deux reprises le nom de François Leguat est cité. Ce récit de voyage *Les naufragés de Dieu : aventures d'un protestant et de ses compagnons exilés en deux îles désertes de l'océan Indien, 1690-1698 / Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes orientales,...* de Leguat, François, 1708. Notre référence de lecture est *Voyages et aventures de François Leguat en deux îles désertes (1690-1698)*. Texte revu et publié par Jacques Boulenger, Paris, Plon, 1934.

l'office, je puise l'eau sombre du bassin avec le broc émaillé. (...) J'entends le bruit doux des oiseaux du soir, je sens l'odeur de la fumée qui descend sur le jardin, comme si elle annonçait la nuit qui commence dans les ravins de Mananava. Puis je vais jusqu'à l'arbre de Laure, au bout du jardin, le grand arbre chalta du bien et du mal. Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel. Je ne sais pas encore que tout cela va bientôt disparaître. (Le Clézio, 1985 : 23).

La compagne idéale qu'est Laure, la grande sœur protectrice d'Alexis et doublon maternel, renvoie au désir latent d'une compagne féminine à la fois attentive et complice, qu'Ouma concrétisera à Rodrigues. La voix de la mère, cette musique intérieure, restera à jamais attachée au souvenir de ces années dans sa mémoire : « C'est tout ce que je sais d'elle maintenant, c'est tout ce que j'ai gardé d'elle » (Le Clézio, 1985 : 24), tout comme le chemin des étoiles, attaché à la figure paternelle, demeurera son guide.

Si la présence de la mer rejoint les rêveries de l'écrivain sur les rivages méditerranéens, l'océan qui baigne Maurice est fait de fougues et de vigueur : « Poussée par les lames, la pirogue file droit vers le Morne. Le rugissement des vagues sur la barrière de corail est tout proche. Les vagues roulent obliquement, déferlent. » (Le Clézio, 1985 : 51). L'élément marin incarne la séparation d'avec la civilisation consensuelle pour mener vers un ailleurs qui s'éloigne de la doxa pour trouver une vérité naturelle et dont la littérature seule peut exprimer la profondeur.

### **L'île creuset des souvenirs littéraires**

Hasard des rencontres ou attirance particulières, les îles leclésiennes sont des îles volcaniques et non des fragments de continents arrachés à la terre, elles se placent donc sous le signe du jaillissement et non de la fracture, inscrivant *de facto* une relation entre l'espace et la mémoire. Surgie du fond des eaux, à l'identique des souvenirs qui remontent aux temps primordiaux, l'île volcanique naît de la rencontre de la terre, du feu, de l'eau et de l'air, dans une synthèse parfaite des quatre éléments. Chacune d'elle est porteuse de secrets oubliés ou enfouis. Lorsque Alexis s'embarque pour Rodrigues avec pour unique bagage une malle et l'image du Corsaire il s'apparente à Jim Hawkins « héritier » de la carte au trésor de Billy Bones, mais la malle d'Alexis n'est pas seulement le contenant de documents conduisant au trésor de Rodrigues, elle matérialise tous les rêves d'enfant et la mémoire du père. Objet quasi fétichisé, elle ne quitte pas le garçon sur le *Zeta* « m'étant endormi dans la cale, à ma place contre ma cantine » (Le Clézio, 1985 : 126).

## Des enfances idéalisées

Les références littéraires varient d'une île à l'autre, tissant la toile de la fiction, du texte au sens premier du terme<sup>4</sup>. Maurice et Rodrigues s'opposent et sont complémentaires dans *Le chercheur d'or* car l'une s'attache aux paradis de l'enfance et l'autre est celle des aventuriers. A Maurice plane l'ombre édénique de *Paul et Virginie* qui sont évoqués à mi-mot à trois reprises et significativement par des personnes différentes. La première occurrence est le fait de Laure, la sœur tendrement aimée :

Laure me parle aussi de Paul et Virginie, mais c'est une histoire que je n'aime pas, parce que Virginie avait si peur de se déshabiller pour entrer dans la mer. Je trouve cela ridicule, et je dis à Laure que ce n'est sûrement pas une histoire vraie, mais cela la met en colère. Elle dit que je n'y comprends rien. (Le Clézio, 1985 : 64).

La deuxième mention se situe vers la fin du roman, alors que la quête du trésor s'est avérée vaine et qu'Alexis est célébré à Maurice comme un héros de la « Grande Guerre », et cette fois c'est lui qui compare sa sœur à Virginie: « Je lui dis qu'elle ressemble à Virginie et cela la fait sourire » (Le Clézio, 1985 : 282) et la troisième, plus indirecte, alors que Laure s'apprête à rentrer au couvent sonne comme le dernier vibrato d'une époque enfuie : « Oui, un instant encore, son regard brille d'amusement, nous sommes proches, encore, nous sommes « les amoureux », comme disaient les gens autrefois quand ils nous voyaient ensemble. » (Le Clézio, 1985 : 321). Le roman de Bernardin de Saint-Pierre qui a le premier célébré l'île de France renvoie à un passé idyllique détruit par une tempête dont les toponymes expriment la tragédie : « baie du Tombeau, cap Malheureux »<sup>5</sup> et placent l'île toute entière dans la fusion du réel et de l'imaginaire. La métaphore filée de la maison de Boucan anéantie par le terrible cyclone de 1892 comme un navire échoué renvoie au naufrage du Saint-Géran qui amène la mort sur l'île. Dans *Le chercheur d'or*, le cyclone ravage la maison mais aussi la famille en réduisant à néant les espoirs du père de sauver sa situation et en les mettant dans l'obligation de quitter la propriété. Comme la mort de Virginie avait conduit Paul au trépas, l'ouragan entraîne la mort du père et précipite la ruine de tous. Toutefois, plus que l'allusion « aux amoureux » qui évoquent les amours enfantines des héros de Saint-Pierre, les liens très particuliers qui unissent Alexis à Laure rappelle ceux existant entre François-René et Lucile dont Chateaubriand se plaît à évoquer le souvenir dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe* (Livre I) :

---

<sup>4</sup> Etymologiquement « texte » signifie « tissu ».

<sup>5</sup> Ces lieux sont situés au nord de l'île, face à l'île Plate.

Lucile était grande et d'une beauté remarquable, mais sérieuse. Son visage pâle était accompagné de longs cheveux noirs ; elle attachait souvent au ciel ou promenait autour d'elle des regards pleins de tristesse ou de feu. Sa démarche, sa voix, son sourire, sa physionomie avaient quelque chose de rêveur et de souffrant.

La vie que nous menions à Combourg, ma sœur et moi, augmentait l'exaltation de notre âge et de notre caractère. Notre principal désennui consistait à nous promener côte à côte dans le grand Mail, au printemps sur un tapis de primevères, en automne sur un lit de feuilles séchées, en hiver sur une nappe de neige que brodait la trace des oiseaux, des écureuils et des hermines. Jeunes comme les primevères, tristes comme la feuille séchée, purs comme la neige nouvelle, il y avait harmonie entre nos récréations et nous.

### Une complicité identique unit les deux enfants mauriciens :

Laure et moi, nous aimons bien nous asseoir dans une clairière quand les arbres sortent à peine de l'ombre de la nuit, et nous guettons le passage des oiseaux de mer. Quelquefois nous voyons passer un couple de pailles-en-queue. (...) Laure dit qu'ils sont les esprits des marins morts en mer, et des femmes qui attendent leur retour en vain. (Le Clézio, 1985 : 64).

Les liens fraternels évoqués dans *Le chercheur d'or* semblent préparatoires à la rencontre amoureuse telle qu'elle apparaît dans *La quarantaine* où Suryavati nomme Léon : « Bahaii ...Veux-tu être mon frère » (Le Clézio, 1995 : 163)<sup>6</sup> ainsi que les liens unissant Alexis à Ouma, double accessible, désirable et chaleureux, à l'opposé de la froideur raisonnée de Laure.

### Une robinsonnade à rebours

De la sœur à la sauvageonne, l'élément féminin est lié à la découverte de l'espace. Des promenades dans le jardin de Boucan aux parcours sur Rodrigues ou l'île Plate chacun des protagonistes figurent des Robinsons survivant dans un milieu qui leur est étranger. Si le roman de Defoe résonne inéluctablement dans tout récit relevant de la présence d'un Européen sur une île et s'y adaptant au mieux, la préhension qu'en a Le Clézio diffère du schéma narratif original. En effet, le projet de Defoe relève essentiellement d'une démarche prosélyte auprès des populations indigènes incarnées par Vendredi : les bienfaits de la civilisation apportés au sauvage en même temps que l'expiation d'actions condamnables pour l'Anglais échoué sur une île. De plus, si l'on en croit l'étude de Jean-Paul Engélibert consacré au devenir du mythe littéraire de Robinson, l'île des robinsonnades « apparaît comme un espace pur que n'atteignent pas les fléaux de

---

<sup>6</sup> Une autre occurrence apparaît vers la fin du roman : « Elle se tourne vers moi, elle dit mon nom Bahii, Mera Bahii » (Le Clézio, 1995 : 362).

l'humanité. Elle se constitue en territoire où règnent une pureté et un bien absolus, et en tous points, s'oppose au monde d'origine du héros » (Engélibert, 1997 :109). Il en va tout autrement chez Le Clézio, en dépit des références nommément présentes, en particulier dans *Le chercheur d'or*, à commencer par l'absence de naufrage, point de départ obligé des robinsonnades.

Si Robinson, après avoir effectué un inventaire des ressources de l'île, parvient au cours des années à allier techniques européennes et opportunités naturelles, Alexis comme Léon sont totalement démunis et ce seront Ouma et Suryavati qui leur apportent les connaissances, non seulement matérielles, mais aussi spirituelles. Pour Le Clézio, le savoir essentiel appartient à l'Autre, à celui qui vit à l'écart de ce qui est nommé la civilisation et ce retour à une forme de primitivisme a souvent été considéré par la critique comme une morale « de boy scout » si l'on en croit Ricardou qui ne reconnaissait à Le Clézio que le mérite de ses tous premiers écrits. Cependant, ces sauvageonnes que seraient Ouma et Suryavati, si l'on s'en tenait aux connaissances livresques, ne possèderaient que des liens étroits avec les éléments naturels alors que vivant à l'écart, elles ont aussi une sagesse forgée par les souffrances qu'elles ont traversées. Ouma et Suryavati sont à la fois filles de l'eau et de la terre. Pêcheuses, elles subviennent à la nourriture de leur famille et en sont responsables : Ouma veille sur son demi-frère Sri, et Suryavati est le soutien de sa mère Ananta. Toutes deux conservent la souplesse et l'agilité des animaux se déplaçant avec autant d'aisance sous l'eau que sur terre : « Elle marche sans bruit, avec des mouvements souples d'animal. » (Le Clézio, 1985 : 188). Femmes de nature, elles portent en elles les éléments vitaux : nourricières et guérisseuses. A la société patriarcale qui régit Maurice, et ses dépendances, Le Clézio oppose un nouvel ordre où l'homme ne devient adulte que par la grâce des femmes qui détiennent les pouvoirs : ce sont elles qui pourvoient en nourriture, elles aussi qui guérissent : Alexis étourdi de soleil doit la vie à Ouma comme une seconde naissance :

Quand je rouvre les yeux, je vois d'abord le feuillage du tamarinier au-dessus de moi, et les ocelles du soleil à travers les feuilles. Je suis couché entre les racines. A côté de moi, il y a un enfant et une jeune fille, aux visages sombres, vêtus de haillons comme les manafs. La jeune fille a un chiffon dans ses mains, qu'elle tord pour laisser tomber des gouttes d'eau sur mes lèvres. (Le Clézio, 1985 : 183).

Quant à Léon, il apprend à vivre sur l'île grâce à Suryavati :

C'est ici que j'ai rencontré Surya, la première fois, et qu'elle m'a soigné, quand je m'étais blessé sur les coraux empoisonnés. Maintenant j'ai appris à marcher sur les récifs, en posant les pieds très lentement, les yeux ouverts dans l'eau transparente. (Le Clézio, 1995 : 135).

Homme-enfant, l'Européen se trouve dans la situation inverse du conquérant et du colonisateur, et ce retour vers la nature n'est pas une régression mais le premier pas vers l'essentiel, le véritable trésor caché dans l'île dont Alexis méconnaissait la teneur : « (...) je n'imaginai pas que cette fille sauvage et étrange connaissait le secret. » (Le Clézio, 1985 : 296). Quant aux adultes plus conquérants, leur échec est patent ainsi que le note justement Alexandra Jeleva : « dans *La quarantaine*, les personnages qui tentent de rationaliser l'espace essuient un échec. » (Jeleva, 2009 : 170).

S'il y a bien rencontre avec l'altérité, elle procède de la reconnaissance et de la métamorphose et se traduit par une relation affective qui relève aussi de la fascination de la double découverte d'une forme de primitivisme et du féminin<sup>7</sup>. La rencontre avec l'Autre sur l'île se traduit par une fusion dans laquelle le sacré est présent. Celui-ci se manifeste de diverses manières, plus symboliques dans *Le chercheur d'or*, plus explicites dans *La quarantaine*. En concordance avec la démarche de Le Clézio, le religieux présent à Maurice sous la forme des récits de l'Histoire sainte dont Mam nourrit l'imaginaire de ses enfants, se dissout à Rodrigues et se métamorphose en signes gravés dans la pierre qui dévoilent le secret du monde et l'harmonie avec le cosmos, tout comme l'arbre du bien et du mal qui dominait Boucan se meut en tamarinier porteur de fruits mais qui sera détruit par l'ouragan, tandis que l'arbre chalta demeure blessé mais vivant et seul témoin des années d'enfance. A travers l'image de l'arbre indestructible, c'est l'enfance qui perdure et que l'écriture permet d'immortaliser tandis que le tamarinier, s'inscrit comme l'arbre de la révélation qui peut disparaître, une fois l'enseignement donné. Le souvenir des mythologies mayas se dessine dans le rapport avec l'arbre chalta qui devient une représentation de l'axe du monde, comme l'enfance reste l'axe central du roman. Les traces laissées sur les pierres renvoient aux marques présentes sur les pierres au Sahara dont il est question dans *L'Africain* qui sont les signes de la permanence de l'écriture qui doit constamment être déchiffrée.

La rencontre avec le sacré est liée avec la rencontre de l'Autre et se sublime dans la relation charnelle tant dans *Le chercheur d'or* que dans *La quarantaine*. En cela, l'inscription hindoue est présente qui fait de l'union des corps une plénitude de l'union cosmique pour s'étendre dans *La quarantaine* jusqu'au rayonnement. La mythologie transparait également à travers le personnage de Sri, le demi-frère d'Ouma. Le jeune garçon devient une incarnation de Krishna. Désigné par sa mère comme « l'envoyé du Seigneur » il manifeste des dons exceptionnels qui signent son caractère sacré :

---

<sup>7</sup> Ce primitivisme est lié aux récurrences textuelles « c'est la première fois » dont Isabelle Roussel-Gillet fait une analyse pertinente dans son ouvrage *J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011, aux pages 50 à 53.

Un jour Sri a fabriqué une flûte avec un roseau, et il s'est mis à jouer, tout seul dans la montagne, et c'est ainsi que sa mère a compris qu'il était l'envoyé du Seigneur. C'est lui, quand elle est revenue vivre chez les manafs, qui lui a enseigné à rattraper les cabris à la course, c'est lui qui l'a guidée la première fois jusqu'à la mer, pour pêcher les crabes et les houris. (Le Clézio, 1985 : 225).

Toutefois cette influence se métisse d'autres cultures : Ouma porte en elle les stigmates de l'esclavage et a connu une éducation chrétienne lorsqu'elle a été envoyée en France, tandis que la mère de Suryavati est une Anglaise rescapée du massacre de Cawnpore et mariée à un Indien et que la jeune fille rêve de Londres comme d'un paradis inaccessible :

Comment est-ce en France, en Angleterre ? Parle-moi de l'Angleterre. Est-ce que c'est très beau avec de grands jardins et des palais, et des enfants qui ressemblent à des princes et des princesses ? (Le Clézio, 1995 : 116).

La rencontre avec l'Autre passe par l'écoute : Alexis et Léon sont attentifs aux récits d'Ouma et de Suryavati, à chacun de leurs gestes qu'ils imitent pour mieux s'approcher de leur étrangeté et parvenir à une véritable rencontre. Le silence de l'un et la parole de l'autre tissent les liens et parviennent à une négation de l'altérité : l'un devenant l'Autre (Jarlsbo, 2003 : 168). Si Ouma disparaît à la fin du *Chercheur d'or*, elle reste présente à jamais pour Alexis et Léon quitte tout pour partir vers l'inconnu avec Suryavati. *A contrario* de Segalen pour qui le Différent demeure énigmatique et renvoie à sa propre insuffisance, chez Le Clézio, l'Autre modèle, transforme le moi qui ne sera plus jamais ce qu'il était avant la rencontre.

Les îles leclésiennes procèdent donc de composantes multiples. Territoire propice à toutes les rêveries et ouvert à tous les possibles, elles se dessinent comme le lieu de la rencontre des cultures et des hommes. Profondément marquées par les rêves découvreurs qui se font conquérants et colonisateurs, elles incarnent le meilleur et le pire de l'humanité et se présentent comme des métaphores de l'Histoire. En cela, elles s'éloignent à la fois de la robinsonnade moralisatrice et de l'exotisme lotien pour devenir un espace de métissage, de renaissance et de renouveau laissant percer l'espoir, fût-il fugace, d'une mondialisation fructueuse. Il n'est pas innocent que les romans indianocéaniques soient portés par des adolescents dont l'âge laisse place à l'espoir : leurs dix-sept ans rimbaldiens les situent dans une idéalisation que seul l'espace insulaire peut représenter. Pour autant, réduire le thème insulaire chez Le Clézio à l'océan indien et à une nouvelle écriture de la robinsonnade serait méconnaître d'autres approches, plus ethnologiques et engagées dans

la défense des civilisations menacées, la dénonciation de la disparition des espèces<sup>8</sup> et l'étude des arts premiers<sup>9</sup>.

## **Bibliographie**

LE CLEZIO, J-M.G. (1985). *Le chercheur d'or*. Paris : Gallimard.

LE CLEZIO, J-M.G. (1986). *Voyage à Rodrigues*. Paris : Gallimard.

LE CLEZIO, J-M.G. (1987). *Haï*. Genève : Skira, coll. « Les sentiers de la création ».

LE CLEZIO, J-M.G. (1995). *La quarantaine*. Paris : Gallimard.

LE CLEZIO, J-M.G. (1995). *Entretiens avec Jean-Louis Ezine*. Paris : Arléa.

LE CLEZIO, J-M.G. (2006). *Raga. Approche du continent invisible*. Paris : Seuil, coll. « Peuples de l'eau ».

LE CLEZIO, J-M.G. (2011). *Les musées sont des mondes*. Paris : Gallimard/Musée du Louvre éditions.

AMAR, Ruth (2004). *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Paris : Publisud.

BERNABE-GIL, María Luisa (2007). *La Quarantaine de J.M.G. Le Clézio. Una novela del tiempo*". Granada : Presses universitaires.

BERNABE-GIL, María Luisa (dir.). (avril 2009). *Horizons Le cléziens*. Toulouse : Institut catholique, *Inter-Lignes*, numéro spécial.

CAVALLERO, Claude (2009). *Le Clézio témoin du monde*. Clamart : éd. Calliopées.

CAVALLERO, Claude (dir.). (2011). *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*. Chambéry : Université de Savoie.

CAVALLERO, Claude (dir.). (2009). *Europe*, n°957-958.

CHAHINE, Béatrice (2010). *Le chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio, problématique du héros*. Paris: L'Harmattan.

DUTTON, Jacqueline (2003). *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G. Le Clézio*. Paris : L'Harmattan.

ENGELIBERT, Jean-Paul (1997). *La postérité de Robinson Crusoe. Un mythe littéraire de la modernité*. Genève : Droz.

---

<sup>8</sup> Pour exemple *Pawana*, Paris, Gallimard, 1992, est consacré à la chasse aux baleines. La mention du massacre des tortues dans *Le chercheur d'or* en est aussi une illustration.

<sup>9</sup> Cf. *Haï*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971 (rééd. Champs Flammarion, 1987), *Raga. Approche d'un continent invisible*, Paris, Seuil, coll. « Peuples de l'eau », 2006 et *Les musées sont des mondes*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre éditions, 2011.

- GRAZIER, Michèle (2010). « Paysages de Maurice », in Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet, Marina Salles (dir.). *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes : Presses universitaires, coll. « Interférences », pp.21-28.
- ISSUR, Kumari (2006). « Les îles indianocéaniques de Le Clézio », in Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.). *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines : parcours poétiques*. Toulouse : Editions universitaires du Sud, pp. 227-235.
- JARLSBO, Jeana (2003). *Ecriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio. Désert, Onitsha, La quarantaine*. Lunds Universitet.
- JELEVA, Alexandra (2009). « L'aventure de Léon dans *La quarantaine* », in Maria-Luisa Bernabé-Gil (dir.). *Horizons Le cléziens*, Actes du colloque de Grenade, *Inter-Lignes* numéro spécial, Toulouse, Institut catholique de Toulouse, pp.169-177.
- JOLLON-BERTOCCHI, Sophie, THIBAUT, Bruno (dir.). (2004). *J.M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre*. Nantes : Éd. Du Temps.
- LEGER, Thierry (2010). « Le Clézio, passeur des arts et des cultures », in Thierry Leger, Isabelle Roussel-Gillet, Marina Salles (dir.). *Le Clézio, passeur des arts et des cultures* Rennes : Presses universitaires, coll. « Interférences ».
- LEGUAT, François (1934). *Voyage et aventures de François Leguat en deux îles désertes (1690-1698)*, publiés par Jacques Bouenger. Paris : Plon.
- NATUREL, Mireille (2003). « L'alchimie intertextuelle dans *Le chercheur d'or* de Le Clézio », in B. Degott, P. Nobel. *Images du Mythe, Images du Moi. Mélanges Offerts à Marie Miguet-Ollag Nier*, Presses universitaires de Franche-Comté, pp.39-52.
- ONIMUS, Jean (2006). *Pour lire Le Clézio*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Ecritures ».
- POULET, Régis (2006). « L'Inde et Le Clézio : héritages et choix », in Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.). *J.M.G. Le Clézio : Ailleurs et origines : parcours poétiques*. Toulouse : Editions universitaires du Sud, pp.219-226.
- RAUVILLE (de), Hervé (1889). *L'île de France légendaire*. Port-Louis : Challamel & Cie.
- REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette (2006). (dir.). *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines : parcours poétiques*. Toulouse : Editions universitaires du Sud.
- RIDON, Jean-Xavier (2011). « Segalen, Le Clézio, Glissant et l'ambiguïté insulaire », in C. Cavallero (dir.). *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*. Chambéry : Université de Savoie, pp.171-183.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle (2011). *J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude*. Paris : Ellipses.
- THIBAUT, Bruno (2009). *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*. Amsterdam : Rodopi.
- THIBAUT, Bruno, MOSER, Keith (dir.). (2012). *J.M.G. Le Clézio. Dans la forêt des paradoxes*. Paris : L'Harmattan.

SALLES, Marina (2006). *Le Clézio. Notre contemporain.* Rennes : Presses universitaires.

SUZUKI, Mazao (2007). *J.M.G. Le Clézio : évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne.* Paris : L'Harmattan.

## **L'INSULARITE CHEZ PATRICK CHAMOISEAU**

### **Un des ressorts de l'Écriture de la Contre-Histoire**

**EMILIE AMAND**

Université Lille 3 Charles-de-Gaulle

[amand.emilie@voila.fr](mailto:amand.emilie@voila.fr)

**Résumé :** Cet article cherche à démontrer l'importance de l'insularité dans la prise de conscience d'une contre-histoire sous-jacente à l'histoire officielle, dans deux œuvres de Chamoiseau, *Texaco* et *Biblique des derniers gestes*. Bien que le contexte post-colonial soit un facteur déterminant dans cette perception autre du monde, l'insularité n'en joue pas moins un rôle central : elle permet à la fois une mise à distance avec le centre dominant, tout en faisant de la Martinique un point de rencontre forcée entre des cultures variées, participant alors à cette relativisation de l'Histoire.

**Mots-clés :** Chamoiseau, roman, histoire, post-colonialisme, insularité

**Abstract:** This article wants to show the importance of the insularity in the realization of an « against-history » existing under the official history, in two novels by Patrick Chamoiseau, *Texaco* and *Biblique des derniers gestes*. Even though the post-colonial context is a decisive parameter in this other perception of the world, the insularity has also a central place : it allows a detachment of the center's domination on the one hand, and it transforms the Martinique in a point of forced meeting between different cultures on the other hand. These two elements take part in the putting in perspective of History.

**Keywords :** Chamoiseau, novel, history, post-colonialism, insularity

La Martinique, département d'outre-mer français, est un territoire à l'Histoire complexe et inhabituelle. Si cet espace appartient au continent américain, son passé est associé à celui de l'Europe par le biais de la colonisation. En effet, dès le XVI<sup>e</sup> siècle a lieu l'installation des premiers colons français. Les échanges initiaux avec les Caraïbes laissent rapidement place au massacre de la population native, dans le but d'obtenir des terres pour la culture massive de la canne à sucre. S'en suit l'instauration de la traite négrière, visant à fournir une main d'œuvre gratuite. L'abolition de l'esclavage en 1848 implique donc l'immigration de travailleurs peu rémunérés appelés les « engagés ». Ces derniers sont principalement d'origine africaine et indienne. Quelques Chinois participent également à cette immigration<sup>1</sup>. Ainsi, par son Histoire, l'île revêt un caractère multiculturel, qui sera à l'origine de la créolité (concept important lorsque l'on aborde l'aire culturelle antillaise et que nous verrons plus en détail par la suite). La Martinique a également ceci de spécifique qu'elle passe en 1946, contrairement à une grande partie des espaces colonisés, du statut de colonie à celui de département d'Outre-mer : la décolonisation potentielle a laissé la place à l'assimilation, en rattachant l'île à la France. Ainsi, des populations d'origines variées se voient englobées dans une patrie, qui apporte avec elle un statut nouveau, qui désire *a priori* mettre sur un pied d'égalité la France et la Martinique. Les lois de la métropole sont dès ce moment totalement appliquées dans l'île. Ce mécanisme, à caractère assimilationniste, est dans la continuité de ce qui se fait depuis 1848 dans les Antilles : en effet, avec l'arrivée de la citoyenneté française, ce sont également des valeurs spécifiques, une culture et surtout une histoire nationale qui pénètrent la société martiniquaise, en l'altérant nécessairement.

Le passé de l'île se voit donc soumis à l'Histoire de France. Cette dernière, en grande partie élaborée au XIX<sup>e</sup> siècle, a pour but d'unifier dans une même entité, la France, des ensembles divers, les régions. Ce discours officiel et hégémonique impose donc une histoire dans laquelle la Martinique ne se reconnaît pas de façon systématique. De manière plus générale, l'histoire produite par les colonisateurs sur les colonisés est loin d'être véridique, comme le précise J. Bardolph : « La vision de l'Orient ainsi fabriquée par l'ensemble des écrits d'Occident est cohérente, infiniment reprise, mais n'a aucun rapport avec la réalité » (Bardolphe, 2002 : 17). Ce discours officiel, erroné ou lacunaire, nécessite l'écriture d'une histoire autre, révélée le plus souvent au sein d'un texte romanesque, qui prend alors un caractère subversif vis-à-vis

---

<sup>1</sup> Nous ne signalerons pas de manière systématique les références ayant trait à l'Histoire de la Martinique, notre étude étant appuyée sur un recoupement d'informations issues des ouvrages de Nicolas, 1996 et de Butel, 2007.

du récit national. Afin de définir ces romans historiques qui prennent le contre pied d'une histoire officielle, A. Pfersmann a proposé l'appellation de « romans de la contre histoire<sup>2</sup> ». Il décide plus précisément de mettre sous ce titre « des romans à caractère épique, évoquant le destin d'un peuple ou d'une minorité, qui poursuivent un tel objectif subversif par rapport à une tradition écrite dominante » (Pfersmann, 2008 : 327).

Dans le cas de la Martinique, la présentation d'une histoire différant du point de vue officiel est souvent perçue comme une conséquence de la colonisation passée, comme le sous-entend par exemple J. Bardolph. On peut encore penser que ce type de récit martiniquais se situe dans la continuité des discours régionalistes<sup>3</sup> qui visaient à contre-balancer le poids de la centralisation, allant de pair avec une volonté de dire ce qui n'était pas le centre, ce qui n'était pas Paris (Thiesse, 1991 : 10). Ces deux points de vue sont tout à fait intéressants, et qui plus est totalement justifiés. Néanmoins, nous nous proposons de quitter un moment l'optique post-coloniale, ou encore régionaliste, qui à notre goût surdétermine trop grandement la littérature antillaise. Sans nier l'implication indéniable de ces deux éléments dans l'écriture d'une contre-histoire, nous tenterons ici de démontrer l'impact de l'insularité dans la prise de conscience de la nécessité d'une histoire autre, relativisant le récit officiel. L'étude ne prétend pas aborder l'ensemble de la littérature antillaise. Nous nous limiterons à l'œuvre de Patrick Chamoiseau, écrivain martiniquais de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et fervent défenseur de la créolité, en nous attachant plus précisément à la représentation de l'île telle que produite dans *Texaco* et *Biblique des derniers gestes*<sup>4</sup>, afin de voir le rapport que cet espace particulier entretient avec la contre-histoire.

Au sein de cette étude, nous montrerons que l'île, périphérie de la métropole, se caractérise avant tout par un isolement relatif qui met à distance les éléments issus du centre. Mais paradoxalement, alors que la mer confine l'île dans un ailleurs, elle lui permet également une ouverture vers le monde, en rendant possible l'échange. Ces

---

<sup>2</sup> Cette appellation est inspirée par le discours critique d'Augusto Roa Bastos sur sa propre production littéraire. En effet, l'auteur paraguayen du XX<sup>e</sup> siècle, ayant en partie écrit sur la dictature, et se proposant de révéler les blancs de l'Histoire de son pays, disait faire avec ses romans « una contrahistoria, una réplica subversiva y transgresiva de la historiografía oficial » [« une contre histoire, une réplique subversive et transgressive de l'historiographie officielle »] (Roa Bastos, 1980 : 141).

<sup>3</sup> Christiane Albert met en avant le grand nombre de points communs entre la littérature régionale et la littérature créole dans son article (Albert, 1999 : 248).

<sup>4</sup> Le premier roman propose un panorama de l'histoire de la Martinique de 1823 environ aux années 60, en s'attachant au témoignage de Marie-Sophie, créatrice du quartier de Texaco, sorte de bidonville à proximité de Fort-de-France qui lutte pour sa survie. De son côté, *Biblique des derniers gestes* est le long témoignage de Balthazar Bodule-Jules, rebelle sans âge à l'agonie, qui narre son passé au sein d'une séance publique durant plusieurs semaines, et qui devient l'occasion d'aborder les nombreux voyages et les diverses luttes du héros.

deux éléments participent alors à la prise de conscience d'une contre-histoire, omniprésente dans les romans de Chamoiseau.

### **L'île, un espace isolé...**

Comme il a été évoqué plus tôt, la Martinique est un territoire français rendu particulier par son caractère insulaire, qui participe à une mise à distance de la métropole, centre auquel elle est rattachée. En effet, l'île de manière générale, comme le rappelle J.C. Racault, se définit par rapport au continent, se caractérisant par sa

(...) nature périphérique d'espace autre, topologiquement décentré. Il n'est pas absolument nécessaire qu'elle soit lointaine, ni même difficile d'accès ; l'important est qu'une frontière visible en marque la limite, moins à titre d'obstacle matériel que de signe de son altérité : c'est la coupure de l'élément liquide qui alimente une rêverie de rupture bénigne avec l'univers homogène de la norme (Racault, 1995 : 10).

La Martinique se retrouve parfaitement dans ces caractéristiques : rattachée géographiquement au continent américain, elle appartient néanmoins à la France. La rupture territoriale, non négligeable, ne peut se faire oublier. Ainsi, dans les romans de Chamoiseau, où le point de vue choisi est celui de l'insulaire, une séparation est clairement établie, la métropole représentant un ailleurs. *L'ici* s'oppose radicalement à un *là-bas*, souvent mal déterminé. Néanmoins, cet ailleurs est perçu comme un berceau civilisateur, une mère-patrie, d'où sont issus ceux qui ont engendré le peuplement métisse de l'île (colons, engagés, marchands de la traite). Mais c'est également de cet extérieur que viennent les lois et les normes qui régissent la Martinique. Les romans de Chamoiseau mettent en évidence cet élément, avec par exemple la fameuse lettre, dans *Texaco*, annonçant l'abolition de l'esclavage, qui arrive dans l'île en 1848. C'est avec elle que la servitude est officiellement abolie, alors qu'avant son arrivée, les esclaves s'étaient déjà mis en grève, refusant de travailler (Chamoiseau, 1992 : 128). Concrètement, le travail forcé avait pris fin avant que la lettre ne soit parvenue dans l'île. Mais l'abolition ne devient officielle, et pour ainsi dire véritable, qu'avec la validation métropolitaine par le biais d'une loi. La domination de cette mère-patrie a une conséquence plus grave : la France devient le plus souvent une entité idéalisée bien que directement méconnue. P. Chamoiseau a souligné le fait que la métropole est vue par beaucoup d'Antillais comme ce qu'il y a de mieux (Chamoiseau, 1997 : 48), et ce encore aujourd'hui. Dans ses romans, certains personnages sont révélateurs de cet écrasement, qui se manifeste à différents niveaux. Nous pensons par exemple à Ti-

Cirique<sup>5</sup> qui est représentatif, dans *Texaco*, de l'attraction que crée la culture française : il vénère la langue de Molière (Chamoiseau, 1992 : 414), au point de parler un français travaillé et empli à l'excès de références culturelles européennes (Chamoiseau, 1992 : 28), mêlées à quelques rares appels à la culture antillaise. De manière excessive, cet attrait peut faire du continent un lieu d'aboutissement, un idéal vers lequel il faut tendre. Dans ce cas-ci, l'île devient un espace temporaire, et ne serait plus qu'une excroissance moins désirable que la métropole, comme le montre entre autre le brusque départ de Nelta, amant de la narratrice de *Texaco*, Marie-Sophie<sup>6</sup>. Donc, la France et la Martinique, bien qu'appartenant au même ensemble politique, sont des espaces géographiquement distincts.

Cet éloignement spatial est à l'origine de nombreuses différences culturelles. *Texaco* par exemple présente clairement deux rapports à l'espace opposés, et culturellement déterminés : l'ordre de la métropole qui se reflète dans l'organisation de l'En-Ville côtoie l'occupation créole que représente le quartier de Texaco. Cette dernière, anarchique mais fondée sur le besoin et le hasard<sup>7</sup>, reflète la réalité des nécessités des insulaires, étant ainsi plus adaptée à l'île. La Martinique représente donc bien un espace autre, éloigné géographiquement, mais aussi culturellement de la France métropolitaine. Cet isolement, lié intrinsèquement à son insularité, permet alors une mise à distance de l'Histoire de France par les principaux protagonistes de Chamoiseau.

L'Histoire nationale, d'un point de vue théorique, est un récit élaboré à partir d'une sélection de faits jugés significatifs pour l'ensemble du pays<sup>8</sup>. Mais étant donné que la métropole a une position centrale, l'Histoire de France est souvent celle de l'espace continental, et non de la totalité des territoires y étant rattachés. La définition qu'É. Glissant donne de l'évènement va dans ce sens : « Qu'est un évènement pour nous [les Antillais] ? Un fait produit ailleurs, sans nous, et qui retentit pourtant (pour

---

<sup>5</sup> Le cas de Ti-Cirique, qui est à la fois parfaitement ancré dans la culture créole et en acceptation totale de la langue française, est plus précisément analysé par Chiara Molinari (Molinari, 2005). La trilogie *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau, récit à caractère autobiographique, est également révélatrice de la domination de la culture française, ici passant entre autre par l'éducation, centrée sur la métropole et éloignée de la réalité insulaire.

<sup>6</sup> Le « chapitre » de *Texaco* narrant le départ de Nelta est très symboliquement intitulé « Le rêve de partir » (Chamoiseau, 1992, 335-350), Nelta étant ici l'image de l'ensemble des Antillais désireux d'un ailleurs idéalisé.

<sup>7</sup> À propos de l'occupation de l'espace dans *Texaco* voir l'article de Christine Chivallon (Chivallon, 1996).

<sup>8</sup> À propos de l'historiographie, Paul Ricœur a démontré qu'elle consistait en une sélection de fait parmi un ensemble d'évènements, qui sont par la suite organisés en une théorie par l'historien. Ainsi n'apparaît dans l'histoire écrite uniquement ce qui est jugé significatif par ce dernier, ce choix étant en partie subjectif (Ricœur, 2001 : 28-31).

autant) ici et en nous ». (Glissant, 1997 : 172). L'éloignement spatial empêche le contact direct entre l'évènement et le territoire antillais : par exemple, la Première Guerre Mondiale ne s'y manifeste pas comme en métropole. L'espace géographique auquel l'île appartient n'est pas directement concerné par le conflit, ce sont uniquement les lois qui entraînent l'implication des Antilles dans cette guerre. Ceci se manifeste dans l'œuvre de Chamoiseau par une mise à distance de ce qui est habituellement considéré comme l'Histoire officielle, du moins l'Histoire connue de tous. Avant tout, l'évènement extérieur n'est présenté que dans la mesure où il a un impact sur l'île. La Première Guerre Mondiale, par exemple, est abordée dans *Texaco* à cause de l'enrôlement de soldats pour les combats en Europe, et du rationnement de nourriture. Les grands champs de bataille ne sont que brièvement évoqués lors d'une simple énumération des noms de lieux car « à cette affaire d'Allemands, (...) Esternome ne comprenait jamais rien » (Chamoiseau, 1992 : 242). Ainsi le choix est fait de présenter une Histoire telle qu'elle a pu être vécue par les personnages, de fait lacunaire, et non telle qu'elle a été selon la version officielle. La guerre en elle-même n'est pas narrée : seuls sont dits le « départ-en-fanfare » et le « retour-queue-coupée » des soldats. À la place, le lecteur a droit au récit des tentatives diverses des Antillais, qui suite au retour des premiers blessés rivalisent d'intelligence pour fuir l'enrôlement (Chamoiseau, 1992 : 242-243). Ainsi est fait le choix de narrer l'Histoire selon une vision îlo-centrée. Dans ce sens également, les personnages historiques, au sein des romans, ne sont pas nécessairement connus des protagonistes. Nous pensons ici à Napoléon III qui n'apparaît dans la réalité d'Esternome que de manière secondaire. Cet Antillais mentionne ainsi l'empereur : « Aujourd'hui un nommé Gueydon sévissait, prenant ses ordres d'un dit Napoléon que l'on criait troisième. » (Chamoiseau, 1992 : 156). Napoléon III n'existe pour le personnage que par le biais de son gouverneur, Gueydon, qui est, lui, présent dans l'île. De plus l'usage du « un dit » et du « on » met en évidence le fait que Napoléon est totalement inconnu d'Esternome. Il en ira de même pour Hitler qui sera dans la bouche de Balthazar Bodule-Jules, héros de *Biblique*, « un nommé Hitler » (Chamoiseau, 2002a : 536). De Gaulle, au contraire, sera caractérisé de manière plus précise, étant connu de Marie Sophie pour avoir été en personne à Fort-de-France (Chamoiseau, 1992 : 423-427).

Ainsi l'Histoire marque le personnage uniquement si elle influence concrètement sa vie. La modification du point de vue de référence pour narrer le passé, passant ici du centre à l'île périphérique, aboutit à la prise de conscience d'une histoire autre, dissimulée sous le discours hégémonique de l'histoire officielle. L'insularité et l'isolement spatial qui lui est associé (empêchant de mettre le cas de la Martinique en

totale égalité avec celui des régionalismes) participent donc à l'éveil à une contre-histoire.

### **... tout en étant un lieu ouvert sur le monde**

Mais paradoxalement, si l'île est bel et bien un espace isolé, elle constitue un territoire ouvert sur le monde, par le biais de la mer, qui se présente à la fois comme une frontière et comme un point de contact. Cette caractéristique importante, et commune à toutes les îles, se double dans le cas de la Martinique d'un contexte historique qui en a fait un « carrefour culturel » (Chamoiseau et Confiant, 1991 : 65). Ce dernier aspect est indéniablement une des conséquences de la colonisation. Comme il a été brièvement rappelé en introduction, des populations aux origines et cultures diverses sont rassemblées sur une même île, pour des raisons économiques liées à la colonisation (esclaves puis engagés, entre autre d'origines africaine ou indienne, chinoise, et bien évidemment des colons issus de l'Europe). Le fait que l'île soit encore actuellement un carrefour culturel est donc lié à un contexte post-colonial, qui a ainsi ouvert cet espace à des influences diverses. Néanmoins, l'insularité apporte une dimension nouvelle à cette mise en relation : l'espace restreint que représente l'île force le contact. Hormis quelques blancs propriétaires terriens, et de riches mulâtres, la majorité de la population, anciens esclaves et leurs descendants, ou nouveaux engagés, tels que représentés par Chamoiseau, vivent dans une relative précarité, à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles. L'unité de leurs ressources économiques, le plus souvent très peu élevées, fait que ces personnes d'origines variées vivent dans les mêmes espaces : les quartiers populaires. À ce titre, le quartier de Texaco se présente comme un parfait exemple de l'installation de fortune sur un même espace d'une population hétéroclite : on y trouve entre autre une chabine (négresse à peau claire, qui sous-entend son métissage), une câpresse, des noirs, un indien d'après la liste de Marie-Sophie (Chamoiseau, 1992 : 385-387). Balthazar Bodule-Jules, pour sa part, a un père d'origine franco-caribéenne (Chamoiseau, 2002a : 74-75), une mère probablement d'origine africaine, influences variées qui font du héros de *Biblique* un être métissé et créole. Des personnes de cultures variées sont donc mises en contact rapproché, qui aboutit au métissage et à la créolisation de la population. Comme le rappellent les auteurs de l'*Éloge*, la créolisation est un processus issu de la mise en contact brutale sur un territoire insulaire ou enclavé de populations culturellement différentes (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 30). L'île et sa capacité d'isolement participent donc, avec la colonisation, à l'élaboration de la créolité, qui constitue un mouvement d'ouverture à

des réalités autres. En effet, la créolisation vise à établir une mise en relation d'au moins deux éléments initialement distincts, qui s'interpénètrent, s'altèrent mutuellement, sans néanmoins s'homogénéiser dans un nouveau tout identique pour tous. Chacun selon ses propres influences crée sa créolité. Ceci se reflète par exemple dans les romans sur les techniques de soin utilisées par les personnages : les maladies sont étroitement associées aux maléfices, qu'il faut résoudre par des pratiques magiques. Elles mélangent des influences diverses, et ne sont jamais les mêmes. Par exemple, Esternome, afin de lutter contre ce qu'il pense être une sorcière, utilise des termes latins, un français censé avoir des vertus magiques, et regrette de ne pouvoir user, faute de moyen, des plantes typiques de l'île, ainsi que des rituels qui semblent proches du vaudou (Chamoiseau, 1992 : 238-239) tels que l'emploi de plantes qui permettent de lutter contre les zombis. Cet exemple, qui n'est pas un cas isolé dans l'œuvre de Chamoiseau (Man l'Oubliée dans *Biblique* déploie un nombre important de techniques de soin variées), montre bien une mise en relation d'éléments initialement distincts. Ainsi l'île, malgré son isolement, est propice à l'ouverture en forçant, de manière interne, le contact de différentes influences mondiales.

Cette ouverture, par contact à l'intérieur même de l'île, s'associe à une ouverture physique sur le monde extérieur. Nous quittons ici le contexte colonial et retrouvons une des qualités propres à l'insularité. En effet, la mer représente une limite paradoxale : elle détermine l'espace terrestre habitable tout en se proposant comme un lien avec le monde extérieur. Par elle, l'île passe du statut de territoire isolé à celui de composante d'un archipel. La Martinique, avant la colonisation, n'était pas perçue et utilisée par les Caraïbes comme une terre isolée, mais était bien une partie intégrante d'un archipel plus large, un territoire plus vaste uni par l'eau<sup>9</sup>. Mais si de manière théorique la mer a une fonction d'ouverture, elle n'est pas représentée de la même manière dans *Texaco* et dans *Biblique des derniers gestes*. Dans le cas du premier roman, la mer est plus proche de la limite. Elle permet un va-et-vient avec un ailleurs indéterminé vers lequel ne vont jamais la narratrice et son père avant elle. Loin de créer le lien, elle constitue au contraire une rupture, comme le montre le départ de Nelta, qui en quittant l'île ne peut faire autrement que de se séparer de Marie Sophie. Il en va tout autrement dans *Biblique*, où la mer permet une ouverture progressive sur le monde. Le premier contact du personnage avec l'étendue liquide, lors de son installation dans un

---

<sup>9</sup> Rappelons que le concept géographique d'archipel a eu une influence certaine sur les théories d'É. Glissant, qui a développé une « pensée archipélique (...) au cœur de ses essais » comme le rappelle Lise Gauvin en « Avant-dire » du volume réunissant et rééditant ses entretiens avec É. Glissant (Gauvin, 2010 : 8).

village de pêcheurs, en fait un espace supplémentaire, une excroissance de l'île. La mer se caractérise par son altérité vis-à-vis de la terre, mais ne se présente pas comme le moyen d'aller vers un ailleurs terrestre, comme le montrent les retours répétés du personnage au village, et ce même lorsqu'il a atteint la grande mer. Mais il s'agit d'un passage clef, où Balthazar apprend les règles de la navigation qui lui permettront par la suite le voyage vers l'ailleurs. La mer deviendra pour lui un moyen de transport avec l'exil de son amante malade, Arestia, sur l'île des lépreux, la Désirade (Chamoiseau, 2002a : 755). Il décide de la suivre par amour. Cette île, sorte de lieu de quarantaine, est un espace autre, pourtant lié à la Martinique. Nous retrouvons dans le rapport de ces deux îles celui d'un centre à sa périphérie, comme évoqué plus tôt avec la métropole. Il s'agit donc ici de la première conception de l'île comme composante d'un ensemble plus large : l'archipel. Suite à la mort de sa compagne, Balthazar quitte la Désirade pour voyager et lutter dans l'ensemble des Caraïbes. L'ouverture au monde se fait ainsi de manière progressive : le héros passe de l'île à une de ses périphéries, avant d'aller jusqu'à l'archipel entier<sup>10</sup>. Par la suite, ses luttes le mèneront en Amérique Latine, continuité logique de son errance, avant de le pousser jusqu'en Afrique et en Asie. L'éloignement est graduel et se fait systématiquement par la mer. Le bateau devient ici un moyen privilégié de mise en relation, et la mer ce qui unit le monde en une totalité. Faut-il alors voir en la mer le symbole de la mise en relation, de ce qui permettrait la créolité ? L'hypothèse est tout à fait envisageable, d'autant plus qu'à l'origine du processus de créolisation antillais se situe le « crime fondateur » (Chamoiseau, 2010 : 8), la traite, permise par le bateau négrier, meurtrier mais créateur d'une civilisation nouvelle. L'île aurait ainsi une place privilégiée dans l'ouverture aux réalités multiples, qu'elles soient historiques ou non.

Néanmoins, dans *Biblique*, le choix n'est pas fait d'évoquer le monde dans sa totalité. Les errances du personnage ne l'emmènent pas dans l'ensemble des territoires existant, mais le portent uniquement vers les espaces étant en lutte contre des formes de domination. En évoquant entre autre le Viêtnam d'Hô Chi Minh, l'Algérie du FLN, la Bolivie de Guevara ou encore le Congo de Lumumba, Balthazar présente clairement des pays dans leur phase de conflit avec une puissance dominante, dont le caractère colonial est quasi systématique, ces États cherchant ainsi à obtenir leur libération, leur indépendance. L'ouverture au monde se fait par le biais d'une solidarité existant entre des dominés de formes diverses (la colonisation est certes la cause la plus répandue, mais est également évoquée la dictature de (François) Duvalier à Haïti, ou encore les

---

<sup>10</sup> C'est au sein d'un résumé très rapide que se déroule la mise en place chronologique des voyages du héros déjà évoqués précédemment dans l'œuvre de manière anarchique (Chamoiseau, 2002a : 757).

tentatives de destruction de minorités). Tous les voyages du héros en dehors de l'île, excepté celui à la Désirade, sont organisés afin de lui permettre de lutter contre toutes formes de domination : Balthazar est directement concerné pour avoir lui-même vécu le statut de dominé, engendré par la colonisation et l'esclavage. Sa lutte, qui a d'abord lieu dans l'île, s'ouvre ensuite aux malheurs du monde. Il s'agit donc ici du contexte post-colonial qui crée l'ouverture et l'unification des différents dominés. À ce propos, F. Fanon précise que les colonisés, malgré les différences de lieu, sont liés pour avoir subi les mêmes principes de domination (Fanon, 1952 : 13), comme celle de la langue par exemple.

Mais si le contexte post-colonial détermine *a priori* l'ouverture sur le monde, l'île semble favorable à ce mouvement, étant à la fois porteuse d'universalité et adaptée à la création du rebelle idéal, qui se matérialisera en Balthazar Bodule-Jules. Comme le rappelle J.C. Racault, l'île est comme une « projection microcosmique de l'univers entier » (Racault, 1995 : 11), idée à laquelle corrobore François Lestringant, qui dans la même publication présente le concept d'« île-monde » (Lestringant, 1995 : 91). Toutefois, afin de justifier cette présence d'universalité dans la Martinique de Chamoiseau, il est nécessaire de présenter la façon dont se produit le mouvement vers l'extérieur présent dans *Biblique des derniers gestes*. Le protagoniste, héros à l'agonie, faisant face à un public dans lequel se trouve le narrateur, se remémore son passé, le narrant en partie, le revivant physiquement et le laissant deviner d'autre part. L'évocation des espaces extérieurs à l'île s'appuie sur un mécanisme associatif, propre au souvenir : au lieu de se rappeler son passé de manière chronologique, il se souvient d'un évènement, qui lui fait penser à un ou plusieurs autres moments de son vécu, ces différents éléments étant reliés par une thématique commune<sup>11</sup>.

Ainsi son éducation dans l'île, objet initial de la remémoration, est programmatique de ce qu'il vivra à l'extérieur, lui permettant alors de lier les différentes composantes du monde à partir de ses références insulaires. Ce que le personnage arrive à trouver de commun à ces différents lieux et cultures sont des aspects spécifiques, qui de prime abord ne semblent pas évidents. Parmi ses divers souvenirs, celui de Man L'Oubliée le soignant et le protégeant (alors qu'il était enfant) avec de l'eau tient une place importante. À cette occasion le héros fait le lien avec le monde en se remémorant, dans un premier temps, simplement les vertus curatives du liquide utilisé lors de divers conflits, avant de s'ouvrir au souvenir d'autres femmes pratiquant aux quatre coins du monde un art proche de celui de L'Oubliée

---

<sup>11</sup> « Chaque geste de Man L'Oubliée, dont il élucidait maintenant la pertinence, le renvoyait à un évènement de sa vie. » (Chamoiseau, 2002a : 168)

(Chamoiseau, 2002a : 183 et suivantes). L'île serait alors propice à dévoiler les « invariants du chaos monde », qui sont selon Glissant des éléments dont la quête est nécessaire (Glissant, 1997 : 70). Les différentes cultures ne seraient finalement que des manifestations nuancées d'une même humanité reposant sur des éléments communs, les invariants.

Paradoxalement, si tous ces espaces sont liés par une certaine égalité (les lieux étant évoqués de manière simultanée, mis en parallèle par le souvenir de Balthazar), la Martinique semble néanmoins tenir une position supérieure, le protagoniste insulaire, par son éducation, étant capable de lier en un tout les différences apparentes des civilisations du monde. La capacité d'adaptation du personnage aux milieux naturels variés va également dans ce sens. Lorsqu'il évoque de manière anarchique ses luttes à l'extérieur de l'île, Balthazar ne cesse de mettre en avant ses qualités toujours perçues comme exceptionnelles, parfois présentées comme quasi magiques, par lui-même ou par ses coéquipiers. Guerrier idéal, il est capable de se fondre dans la forêt ou la jungle au point de devenir invisible, d'y survivre avec une facilité déconcertante, de lutter contre tous types d'ennemis ou encore de pouvoir soigner les maladies les plus étranges quel que soit le milieu.

Ses qualités lui sont venues de l'éducation (quasi magique) qu'il a reçue dans l'île. Élevé par une Mentô<sup>12</sup>, Man l'Oubliée, il a été initié à des connaissances traditionnelles d'un autre temps. Cette femme sans âge lui a permis d'apprendre à être en osmose totale avec la nature, avec l'île, avec la vie de manière plus générale. Conscient de manière surdéveloppée de son environnement, il acquiert une véritable sagesse, qui deviendra par la suite une arme fatale pour ses ennemis. Auprès d'une autre femme il apprend les techniques de navigation, et les secrets d'un autre type de lutte. Un hermaphrodite lui enseignera l'art du laghia, technique de combat d'origine indienne pratiqué dans l'île par les majors, à la fois esthétique et terriblement mortel. Ces trois éléments, fondateurs de ce que sera le futur rebelle, sont présentés comme étant le produit d'une éducation typiquement traditionnelle des Antilles, au caractère créole. Ils feront de lui le combattant idéal, adapté à tous les milieux. Mais ce personnage hors normes ne serait jamais né sans la participation de Déborah-Nicol, enseignante communiste, travestie en homme pour se faire une place dans la société,

---

<sup>12</sup> Patrick Chamoiseau, dans *Écrire en pays dominé*, donne une définition du mentô hypothétique. Il serait assez proche du quimboiseur, personne capable de soigner par usage de plantes, mais ayant également des qualités supposées magiques. Le mentô serait un quimboiseur surpuissant, l'hypothèse proposée étant qu'il est au départ un Africain initié à des rites particuliers, et par la suite une personne initiée par un mentô. Néanmoins, le savoir du mentô serait d'origines diverses, n'étant pas issu uniquement de l'Afrique (Chamoiseau, 2002b : 174).

qui par son enseignement éveille Balthazar aux injustices mondiales et à la rébellion. Toute son éducation, où la part traditionnelle est la plus importante et la plus déterminante pour ses capacités guerrières futures, est donc propice à en faire un rebelle idéal et parfait.

Faut-il voir ici un éloge de l'éducation traditionnelle par opposition à une éducation trop coloniale ? Probablement. Contrairement à l'éducation issue de la métropole, à visée assimilationniste, créant la domination silencieuse par anesthésie des désirs de luttes, l'enseignement traditionnel, voire l'enseignement de la tradition, renouant avec une culture proprement antillaise, donnerait les bases nécessaires à une rébellion ayant pour but d'obtenir la liberté et la mise en relation avec le monde. Elle serait de fait productrice de créolité, ce dernier élément étant présenté comme l'essence même de la culture antillaise, entre autre par Chamoiseau. Soulignons également l'importance de l'ouverture au monde dans l'éducation du personnage. En effet, Balthazar, quittant l'île pour la première fois, ne se considère pas comme un rebelle. C'est une femme, à nouveau, qui l'initie à l'art de la rébellion, canalisant le monstre enragé qu'il était. Le héros peaufinerait son initiation en dehors de l'île, développant et appliquant ainsi son savoir, avant de revenir en Martinique pour continuer, bon gré mal gré, la lutte contre les forces dominantes. À cette fin, il s'en prendra par exemple à la consommation de drogues, présentée comme le fléau de la jeunesse et comme une conséquence de la colonisation. L'ouverture au monde permet donc à Balthazar de prendre conscience d'une domination omniprésente et de la lutte nécessaire qu'elle impose. Mais après avoir énoncé à travers la bouche de son protagoniste l'impossibilité actuelle d'un combat ouvert, Chamoiseau propose une solution avec ses romans. Il lutterait pour l'éveil à une réalité autre cachée sous les « chapes des silences » (Chamoiseau, 2002a : 369), visant ainsi à rétablir la vérité des oubliés. Le roman de la contre-histoire serait la seule arme possible au sein du conflit silencieux.

Comme nous venons de le démontrer, la Martinique, devenue un carrefour culturel entre autre par son insularité, est ouverte à des réalités diverses, tout en étant capable de lier les différences du monde en une totalité, par le biais des « invariants du chaos monde » qu'aurait su dévoiler le héros de *Biblique des derniers gestes*. L'île, par sa possibilité d'ouverture sur le monde (liée à ses particularités spatiales), participe donc à la prise de conscience d'une contre-histoire nécessaire, et ce malgré l'influence indéniable d'un contexte historique déterminant.

Comme il a été vu plus tôt, la colonisation passée a une part indéniable dans l'éveil à une histoire autre dans le cas de la Martinique. Le discours officiel, étant celui

du centre, laisse en marge le passé des dominés, de fait de la majorité de la population antillaise. Mais ce contexte reste néanmoins à nuancer. Comme nous l'avons vu, l'insularité participe à ce mouvement. D'une part, l'isolement géographique vis-à-vis de la métropole opère une mise à distance du centre et de ce que ce dernier produit dans une mesure beaucoup plus importante que dans le cas des régionalismes. D'autre part, l'insularité a fait de la Martinique un carrefour culturel. Si le contexte historique tient ici une place importante, c'est pourtant les qualités spatiales de ce territoire qui sont le moteur de la mise en relation des différentes cultures en présence. La créolité rend ainsi apte à une ouverture à la multiplicité des vécus et, de fait, à la « tresse d'histoires » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 17) cachée sous l'Histoire. Le statut de dominé et la créolité rendent propice à la prise de conscience du contexte de domination présent tant dans l'île que dans le monde, et engendre alors, dans le cas de Chamoiseau, le roman de la contre-histoire.

## **Bibliographie**

- ALBERT, Christiane (1999). « Le discours de la créolité et celui du régionalisme avant la Seconde Guerre Mondiale : effets et enjeux identitaires », in C. Albert (dir.). *Francophonies et identités culturelles*. Paris : Karthala, pp. 247-258.
- BARDOLPHE, Jacqueline (2002). *Études postcoloniales et littérature*. Paris : Honoré Champion éditeur.
- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIAINT, Raphaël (1993). *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, édition bilingue français-anglais.
- BUTEL, Paul (2007). *Histoire des Antilles françaises*. Paris : Perrin.
- CHAMOISEAU, Patrick (1992). *Texaco*. Paris : Editions Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (2002a). *Biblique des derniers gestes*. Paris : Editions Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (2002b). *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- CHAMOISEAU, Patrick (2010). « De la mémoire obscure à la mémoire consciente », Postface du *Deshumain grandiose*. Paris : Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick, CONFIAINT, Raphaël (1991). *Lettres créoles*. Paris : Hatier, coll. « Brèves Littératures ».
- CHIVALLON, Christine (1996). « Éloge de la spatialité : conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau », *Espaces géographiques*, tome 25 n°2, 1996, pp. 113-125.
- FANON, Frantz (1952) (réédition 1971). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.

- GAUVIN, Lise (2010). « Avant-dire. Édouard Glissant : une pensée archipélique », in L. Gauvin, *L'imaginaire des langues, Édouard Glissant, entretiens avec Lise Gauvin*. Paris : Gallimard, pp. 7-9.
- GLISSANT, Édouard (1997). *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ».
- LESTRINGANT, François (1995). « L'insulaire des Lumières : esquisse introductive », in J.C. Marimoutou, J.M. Racault (éd.). *L'insularité : thématique et représentations*. Paris : L'Harmattan, pp. 89-96.
- MOLINARI, Chiara (2005). *Parcours d'écriture francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*. Paris – Turin – Budapest : L'Harmattan.
- NICOLAS, Armand (1996). *Histoire de la Martinique*. Paris : L'Harmattan, v. 1.
- PFERSMANN, Andreas (2008). « Les notes dans le 'roman de la contre-histoire' : Augusto Roa Bastos et Patrick Chamoiseau », in C. Poulain, J.C. Arnould (dir.). *Notes : étude de l'annotation en littérature*. Rouen-Le Havre : Presses Universitaires de Rouen et du Havre, pp. 325-351.
- RACAULT, Jean-Michel (1995). « Avant-Propos », in J.C. Marimoutou, J.M. Racault (éd.). *L'insularité : thématique et représentations*. Paris : L'Harmattan, pp. 9-13.
- RICŒUR, Paul (2001). *Histoire et vérité*. Paris : Seuil, coll. « Points. Essais ».
- ROA BASTOS, Augusto (1980). « Réflexion autocritique à propos de *Moi le Suprême*, du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur », in J. Leenhardt (éd.). *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui, Colloque de Cerisy*. Paris : Union Général d'Eds., pp. 136-150.
- THIESSE, Anne-Marie (1991). *Écrire la France*. Paris : PUF.

## L'ÎLE ET L'ARCHIPEL CHEZ ERIK ORSENNA\*

MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO

Université de Porto

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

[outeirinho@letras.up.pt](mailto:outeirinho@letras.up.pt)

**Résumé :** *Deux étés* (1997) ou *L'entreprise des Indes* (2010) d'Erik Orsenna permettent, à titre divers, l'exploration du rôle de l'île, inscrit, et dans une mythographie personnelle et dans une mythographie collective, voire historique. De fait, l'approche de ces deux ouvrages peut être menée de façon indépendante, en considérant les valeurs symboliques de l'île dans chacun des univers fictionnels, aux raccourcis pseudo-autobiographiques ou pseudo-biographiques selon le cas, mais une approche plutôt relationnelle dans le cadre global de l'ouvrage d'Orsenna s'avère pertinente, ayant trait à une conception de création littéraire en archipel où chaque ouvrage se présente en tant qu'île située dans cette *mer principale*, pour reprendre la source étymologique du terme. Il s'agira donc dans notre article de réfléchir, d'une part, sur le fonctionnement de l'île dans les univers diégétiques des deux œuvres citées ci-dessus et, d'autre part, de considérer les apports heuristiques du concept archipel pour ce qui est de la constitution de réseaux de communication entre les îles.

**Mots-clés :** Orsenna, *Deux étés*, *L'entreprise des Indes*, île, archipel

**Abstract :** The works of Erik Orsenna, *Deux étés* (1997) and *The Company of the Indies* (2012) allow, in various ways, exploring the role of the island, inscribed on a personal and collective mythology or even on historical mythology. In fact, the approach of these two works can be carried out independently, considering the symbolic values of the island in each fictional universe, as applicable with pseudo-autobiographical or pseudo-biographical shortcuts, but rather a relational approach in the overall context of the work of Orsenna is relevant, connected with a conception of literary creation in archipelago where each book is presented as an island located in the main sea, to regain the etymological source of the term. Thus, our main goal in this paper is to reflect, on the one hand, on the functioning of the island in the diegetic universe of the two works cited above and, secondly, to consider the heuristic contributions of the archipelago concept regarding the formation of networks of communication between the islands.

**Keywords :** Orsenna, *Deux étés*, *The Indies enterprise*, island, archipelago

*Une île est par définition fragile, nomade. Tout le monde a peur qu'elle se dissolve à un moment donné ou parte à la dérive. Alors on navigue, d'un morceau de terre à un autre, d'un livre à l'autre, d'une langue à une autre. Je suis de plus en plus frappé par la similitude entre le fait d'écrire « il était une fois » et celui de hisser la voile.*

Erik Orsenna

Dans un entretien à la revue *Lire*, lors de la parution de son ouvrage *Deux étés*, l'affirmation-réflexion d'Erik Orsenna citée plus haut présente, en synthèse, plusieurs lignes de force qui sous-tendent l'œuvre d'un auteur dont l'écriture est habitée par la mer et le voyage. Ce n'est pas un hasard si le site d'Erik Orsenna s'intitule « L'archipel d'Erik Orsenna » et se trouve représenté de forme cartographique en archipel, dans lequel chaque île est un livre ; un archipel d'ouvrages souhaitant aux visiteurs, « Bienvenue dans mon archipel et bonne navigation d'île en île, c'est-à-dire de livre en livre... »<sup>1</sup> En effet, par le biais d'une imagerie autour de l'île et/ou par une diégèse en espace îlien, nombreux sont les ouvrages d'Orsenna où l'île et l'archipel jouent un rôle majeur : *La grammaire est une chanson douce*, *Les chevaliers du subjonctif*, *La révolte des accents* ou *Et si on dansait ?* ne sont que quelques exemples de ces occurrences insulaires.

Dans notre approche de l'écriture d'Orsenna, nous ne retiendrons que *Deux étés* et *L'entreprise des Indes*. Publiés respectivement en 1997 et 2010, ces deux textes illustrent à l'envi une imagerie ancrée sur la mer, espace où l'île et l'archipel se situent et par rapport auquel ils se définissent. Ces ouvrages permettent, à maints égards, l'exploration du rôle de l'île, inscrit dans une mythographie personnelle et dans une mythographie collective, voire historique. Certes, l'approche des deux ouvrages peut être menée de façon indépendante, en considérant les valeurs symboliques de l'île dans chacun des univers fictionnels, aux raccourcis pseudo-autobiographiques ou pseudo-biographiques selon les cas, mais une approche plutôt relationnelle dans le cadre global de l'ouvrage d'Orsenna s'avère pertinente, et a trait à une conception de création littéraire en archipel où chaque ouvrage se présente en tant qu'île située dans cette *mer principale*, pour reprendre la source étymologique du terme.

Les images de l'île et l'archipel qui traversent l'univers d'Erik Orsenna permettent d'explorer des analogies et similitudes à valeur heuristique, qui construisent tout un discours sur les rapports entre les êtres humains et sur la création

---

<sup>1</sup> Cf « L'archipel Orsenna », <http://www.erik-orsenna.com/index.php>.

littéraire et enjeux langagiers. En effet, ces images s'inscrivent dans une imagerie aquatique, maritime et viatique plus vaste, qui permet d'encadrer l'être humain dans son parcours existentiel, celui d'un navigateur malgré lui parce que « Nous sommes faits d'eau. Et, comme elle, nous suivons notre plus grande pente. » (Orsenna, 2011: 210). Il s'agira donc ici de réfléchir sur les apports heuristiques d'une imagerie insulaire, en considérant dans un premier volet la possibilité de dire le monde et l'homme au monde par le biais de ce réseau d'images, et, dans un second volet, en tenant compte de l'exploration de cette même imagerie ou d'une inscription spatiale insulaire, de penser les rapports à la création littéraire, aux langues et à la traduction.

Tout d'abord, signalons dans le paratexte l'inscription générique des deux ouvrages : ils se présentent comme romans,<sup>2</sup> signant ainsi un protocole de lecture avec le récepteur<sup>3</sup>. Il s'agit pourtant de cheminements particuliers dans le parcours romanesque. En effet, si *Deux étés* et *L'Entreprise des Indes* ont comme point de départ une dimension événementielle, le premier est construit à partir d'un épisode de l'histoire individuelle, voire autobiographique de l'auteur<sup>4</sup> tandis que le deuxième se dessine à partir d'une période de l'histoire collective européenne et mondiale – la période des Découvertes –, concernant tout particulièrement la biographie de Christophe Colomb. Dans les deux cas, il est question de récit, de « retour au récit » (Viart & Vercier, 2008: 376) et d'amour du récit<sup>5</sup>, filon redécouvert par un certain roman des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle comme le soulignent Dominique Viart et Bruno Vercier (*idem*: 363).

*Deux étés* nous raconte la venue d'un traducteur sur une île bretonne lequell, face à la demande d'un travail herculéen de traduction d'*Ada or Ardor* de Vladimir Nabokov, se voit gagner la solidarité des îliens qui donneront leur contribution langagière pour l'achèvement de la tâche ; *L'Entreprise des Indes* en misant sur le personnage et l'histoire, et tout en n'étant pas à proprement parler un roman historique, présente le récit de Bartolomé Colomb, frère de Christophe, rapportant la genèse de l'idée de l'entreprise – à savoir la possibilité d'atteindre les Indes par un parcours maritime occidental –, idée chère à Christophe et postérieurement mise en pratique. Ce récit de *L'Entreprise des Indes* se nourrit de, et par l'ensemble de mémoires et réflexions de celui qui est resté dans l'ombre, le tout permettant

---

<sup>2</sup> Ce protocole est encore renforcé par un passage du texte en quatrième de couverture: « De cet épisode étonnant et réel, Erik Orsenna, vingt et quelques années plus tard, a tiré un récit tout de poésie et d'humour, celui de l'apprentissage de l'enchantement. » (Orsenna, 2009a)

<sup>3</sup> Comme le signalait Roger Chartier dans *Pratiques de la Lecture*, du livre au lire il faudra considérer la mise en texte et la mise en livre (Chartier, 1985: 79).

<sup>4</sup> Tel que l'auteur empirique, le narrateur s'appelle Erik (Orsenna, 2009a: 90-91).

<sup>5</sup> Ou en plus, plaisir du récit redécouvert dans les années 80 (Rabaté, 2004: 47).

d'identifier un temps historique d'expansion maritime portugaise et espagnole. Comme c'est le cas d'autres ouvrages chez Orsenna, *Deux étés* et *L'Entreprise des Indes* ne se limitent pas à raconter des histoires, car le récit de ces histoires est occasion de réflexion sur l'existence, les relations humaines, le rapport de l'être humain à la langue.

### **L'être humain, l'île et l'archipel**

Ce n'est pas par hasard que *Deux étés* s'ouvre sur une étape liminaire où l'on peut bien lire :

Heureux les enfants élevés dans l'amour d'une île. Ils y apprennent au plus vite certaines pratiques utiles pour la suite de l'existence : l'imagination, la solitude, la liberté, voire une certaine insolence vis-à-vis de la terre ferme ; et guetter l'horizon, naviguer à voile, apprendre à partir... (Orsenna, 2009a: 11).

L'écriture d'Orsenna dans *Deux étés* et *L'Entreprise des Indes* donne à voir une réflexion sur l'Homme qui puise dans une tradition où l'île est envisagée en tant que monde en réduction, possibilité d'apprentissage initiatique, espace et occasion prégnants d'une espèce de salut, car elle est souvent vue comme havre. De fait, la valeur primordiale et refuge de l'île, on la trouve itérativement tout au long de *Deux étés* : le narrateur la dénomme « paradis terrestre » (*idem*: 33), le recteur « morceau de paradis » (*idem* : 25) – il évoque le passage de plusieurs hommes de religion qui y retrouvent un refuge spirituel, et toute une galerie de saints est rappelée (*idem*: 120-121) dans *Deux étés* ; et de même dans *L'Entreprise des Indes* où le récit de l'histoire de Saint Brendan survient (Orsenna, 2011: 167ss). En outre, le traducteur de *Deux étés* envisage l'île en tant que « port d'attache » (Orsenna, 2009a: 15) et « Terre promise » (*idem* : 16). Dans *L'Entreprise des Indes*, Bartolomé, le narrateur-personnage, parle de l'île d'Hispañola comme espace approximatif du paradis céleste (Orsenna, 2011: 12) et espace et occasion de faire l'expérience d'un temps primordial, sans faute, sorte de « présent permanent » (*idem*: 13).

Les images de l'île et l'archipel, en tant que possibilités de dire le monde, on les repère aussi pour ce qui est de l'engendrement d'enfants ou des enjeux de cohabitation de groupes humains. Connaissant l'amour que Bartolomé éprouve pour les îles, son camarade Samuel lui explique le pourquoi du rythme fertile, annuel de sa femme :

— Les îles forment un gué dans l'espace. Les enfants un gué dans le temps.

(...)

— En naviguant d'île en île, on traverse la mer et passe d'un continent à l'autre. En égrenant des enfants, on traverse les jours et relie le passé au futur. (*idem* : 84).

Lisbonne, au XV<sup>e</sup> siècle, est un port et pour beaucoup de gens un havre. Point de départ et d'arrivée de navires, Lisbonne surgit dans *L'Entreprise des Indes* comme espace d'accueil d'une population aux origines très diversifiées, anticipant aussi bien la migration multiculturelle contemporaine que des dynamiques de mondialisation. À Lisbonne, Bartolomé découvre de fortes présences insulaires et donc à lui de conseiller : « Abandonnez cette idée paresseuse que seules les îles qui méritent attention et respect sont celles que l'eau entoure. Il faut n'avoir jamais voyagé, ou jamais regardé, pour ignorer que la terre ferme est, tout autant que la mer, ponctuée d'îles » (*idem* : 99), car les différents peuples sont des « îles terrestres » (*idem* : 101) et « chacune de ces îles est un univers avec sa langue, sa cuisine, sa manière de louer Dieu, de marier ses enfants, d'enterrer ses morts. » (*idem* : 100-101).

L'isotopie de l'île s'étend aussi à chaque être humain. Bartolomé se voit lui-même en tant qu'île et, à une étape finale de son existence, étape et période pendant lesquelles il voyage dans ses mémoires racontées au dominicain Las Casas, il constate et avoue :

Cette île que je suis se met à rétrécir, rongée chaque année davantage par la mer impitoyable qu'est le temps.

(...)

Vous comprenez maintenant pourquoi j'ai fait ce choix d'une île pour ultime séjour : l'île me rappelle que je suis comme elle : comme elle fragile ; comme elle, menacé. Le spectacle de l'île m'apprend à mourir. (*idem*: 176-177)

Pour Bartolomé, tout être humain est une île, à rapports archipéliques avec les autres êtres humains : « Chacun de nous est une île (...) Une île entouré d'autres îles, séparée d'elles par des courants faciles ou difficiles à franchir, selon les jours. » (*idem*: 176). L'archipel émerge ainsi comme cette possibilité de donner à voir et à penser l'appartenance de chacun au genre humain à travers la possibilité d'établissement de réseaux, déclinaison au XXI<sup>e</sup> siècle d'une réflexion déjà multiséculaire que, par exemple, le poète John Donne au XVII<sup>e</sup> siècle traduisait par une affirmation si vulgarisée par la suite :

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thine friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee. (Donne, 1624).

Chez Orsenna, ces rapprochements itératifs à une imagerie de l'île<sup>6</sup> permettent donc au lecteur d'accéder plus clairement à une vision du monde ancrée sur un mouvement de va-et-vient entre le je et le nous, l'individuel et le collectif, mouvement oscillatoire qui a trait à une expérience vécue de la condition humaine.

### **L'île, l'archipel et les enjeux langagiers**

Dans *Plaisirs secrets de la grammaire* Erik Orsenna affirme : « (...) les mots me semblent des îles et je navigue de l'un à l'autre avec la même ivresse que, l'été, sur mon bateau à voile, je parcours l'archipel de Bréhat. » (Orsenna, 2009c: 21). Une isotopie maritime et viatique tout comme l'image de l'île et l'archipel servent en outre une réflexion sur la langue – et la langue française en particulier<sup>7</sup> –, le livre, la lecture, la traduction, la création littéraire, notamment l'avènement au récit. C'est à partir de l'inscription des personnages sur une île – Gilles, le traducteur de *Deux étés*, et Bartolomé Colomb, de *L'Entreprise des Indes* – que se déclenche toute une réflexion, voire autoréflexion, concernant le rapport de l'homme à la langue et à l'usage artistique de la langue. Et c'est par le biais de tout un champ lexical constitué par des vocables tels que navigation, embarquement, capitaine ou bateau qu'un métalangage sur des enjeux langagiers sera développé.

Le voyage par et à travers les livres, vécu, et dans l'état de récepteur, et d'émetteur, se décline diversement dans *Deux étés* et *L'Entreprise des îles*. L'image du livre bateau surgit sans cesse dans ces ouvrages. Les livres, c'est comme des bateaux dans la mesure où ils offrent la possibilité de fuite et de liberté. Bartolomé Colomb en est profondément conscient : « Quand on ne dispose pas de bateau – ou, plutôt, d'eau pour les y faire naviguer –, la seule façon de fuir, c'est lire. » (Orsenna, 2011 : 196). Et à l'époque de Bartolomé, des centres du monde de l'édition comme

---

<sup>6</sup> On retrouve encore l'image de l'île dans *Deux étés* au sujet du mariage : « Les mariages aussi sont des îles. Il faut un bateau pour s'en échapper. » (Orsenna, 2009a :87)

<sup>7</sup> La réflexion intervenante sur le social, au sujet de la langue française en particulier, est une pierre de souche de l'écriture d'Erik Orsenna. Voir à ce propos José Miranda (2010) *La Grammaire est une chanson douce, Les Chevaliers du Subjonctif, La Révolte des Accents e Et si on dansait?*. Dans *Deux étés* ces réflexions surgissent tout au long de l'ouvrage (Orsenna, 2009a :131 ;151 ;188).

Strasbourg ou Louvain, même en manque de mer, fonctionnent comme des ports, mais des ports de livres. Arrivé aux portes de Strasbourg à la recherche du livre *Imago mundi* et loin de la mer, Bartolomé reconnaît la proximité d'un port : « Au fond, j'avais atteint une autre sorte de port, un lieu d'où ne partaient pas des bateaux, mais des livres. Et, à bien y réfléchir, les bateaux et les livres se ressemblent en ceci qu'ils servent les Découvertes. » (*idem*: 198). À propos de Louvain, le narrateur observe :

Si Louvain était un port au milieu des terres, ses bateaux étaient bien des livres, des bateaux aux équipages invisibles dont seul apparaissait le capitaine, l'auteur. Mais eux aussi rapportaient des trésors, qu'ils n'entreposaient pas dans les cales mais au fil des pages. (*idem* : 206).

Les livres, et qui plus est l'apologie de la lecture, émergent à tout moment chez Orsenna. Interrogé par son frère cadet sur son amour fou pour la lecture, Christophe dévoile le secret :

\_ Pourquoi es-tu toujours à t'épuiser les yeux dans un livre ?  
\_ Parce que je ne peux pas être toujours en mer.  
\_ En quoi les livres te consolent-ils de ne pas naviguer ? En quoi remplacent-ils pour toi les bateaux ?  
\_ Lire ressemble à regarder l'horizon. D'abord on ne voit qu'une ligne noire. Puis on imagine des mondes. (*idem*: 266).

Aussi Bartolomé se disait-il que, « Décidément, on voyageait tout aussi bien sur les pages d'un livre que sur un navire et, sans risquer nausée ni scorbut. » (*idem*: 212).

À son tour, dans *L'Entreprise des Indes*, Bartolomé Colomb, cartographe, se tourne vers les mots car « Le dessin ne [lui] suffisait pas. [Il avait] envie de mots (...) » (*idem* : 93), de leur ductilité ; et, par la suite, il deviendra fabricant de veuves<sup>8</sup> et fera l'apprentissage du récit (*idem* : 94). Il fera aussi l'expérience du besoin physique, viscéral de raconter : « C'est une vague qui vous vient un beau jour au creux du ventre et remonte jusqu'à la langue et la met en mouvement et vous ouvre les mâchoires. » (*idem* : 137).

Dans *L'Entreprise des Indes* le récit de la genèse des voyages de Christophe Colomb, et tout particulièrement la préparation de l'Entreprise qui s'achèvera sur la découverte d'Amérique, est en soi un voyage : raconter, c'est voyager ; dans ce cas

---

<sup>8</sup> *L'Entreprise des Indes* rend aussi compte de la solitude et l'abandon des femmes des marins qui ne reviennent plus et raconte l'exploit trouvé pour rendre la liberté, sur le plan juridique, à ces femmes mariées : il faudra faire preuve de veuvage et Bartolomé forgera des argumentaires à cette fin précise.

particulier, c'est voyager dans la mémoire de Bartolomé et faire connaissance de son parcours de découverte et de construction du récit qui lui permet de voyager dans la littérature. Au moment où Bartolomé s'apprête à raconter pour que son récit soit mis par écrit, l'imagerie maritime est de mise quand il ordonne au scribe dominicain, « Jérôme, à ton poste ! Nous prenons la mer ! » (*idem*: 22). Et en fait, pour Bartolomé, « Raconter n'est rien d'autre que naviguer. Il faut trouver la bonne veine de vent. Ensuite, il suffit de se laisser pousser. [Lui il avait] trouvé la bonne veine : Christophe. » (*idem*: 319). Dans ce processus d'autoréflexivité au sujet de la création littéraire et sur le récit en particulier, *L'Entreprise des Indes* apporte des indications et alertes utiles sur le rôle du conteur, car il est « celui qui sait à tout moment relancer son histoire en réveillant son auditeur (...) » (*idem*: 68). Le penchant pédagogue d'Orsenna que des méta-grammaires telles que *La grammaire est une chanson douce* ou *Les chevaliers du subjontif*, en font preuve, émerge encore, cette fois-ci au sujet du récit. Il sera question de réflexion sur l'équivoque binôme vérité/mensonge quand il s'agit de fiction narrative. Bartolomé, narrateur attiré de l'histoire de Christophe, révèle tout à coup à son auditeur Las Casas : « Maintenant que vous voilà bien embarqué dans mon histoire vraie, j'ose vous révéler qu'elle se nourrit de mensonges (...) » (*idem*: 71) « (...) le Mensonge est fils de la Vérité. Comment construire le moindre mensonge sans le secours de la vérité, sans s'appuyer solidement sur elle ? » (*idem*: 72) « Le mensonge est une chevalerie » (*idem*: 74). Cette poétique ici tracée, bien qu'élémentaire, rend pourtant compte de la séduction du récit pour l'auteur et prend tout son sens dans la séduction à son tour du lecteur. Cette apologie du récit est si totalisante que Bartolomé va jusqu'à parler d'ivresse : « Cette confession quotidienne a réveillé en moi un goût que j'ignorais, celui de la narration, l'ivresse de captiver par des mots sans toujours respecter la vérité. » (*idem*: 334). C'est une poétique qui donne à voir au lecteur un monde, et raconter revient à faire cadeau de ce monde-là.

Il est aussi question dans cet ouvrage de plaisir du récit. Le plaisir que Bartolomé va éprouver et dont il rend témoignage tout au long de *L'Entreprise des Indes* sert à montrer en filigrane le travail dans l'ombre qu'est souvent celui du narrateur dans la fiction narrative, même si parfois il peut assumer une position d'omniscience. En fait, ce narrateur-personnage est sommé de raconter l'histoire d'un autre, son frère figure mythifiée, personnage-héros, mais dans les prolégomènes il s'affiche le droit de se raconter, car il est conscient que sa vie est « une annexe » de la vie du grand Colomb ; c'est pourquoi il avoue :

(...) ce récit de ma jeunesse m'emplit d'un bonheur que je ne connaissais pas. On ne peut pas dire qu'on m'ait beaucoup porté attention, durant ma longue vie. Christophe ne s'intéressait qu'à son Entreprise et on ne s'intéressait qu'à Christophe. (*idem* : 43).

Si sur l'île d'Hispanola pour Bartolomé il est question de récit, sur l'île de Bréhat en Bretagne il sera question de traduction. En effet, sur une île aux contours parfois édéniques ce sera l'enjeu traductif l'occasion d'établissement de liens de solidarité des îliens – et de « l'éloge du troc » (Orsenna, 2009a 69ss) –, de fonctionnement en réseau avec un nouveau venu, vaincu par l'impossible tâche de traduction du « nobélisable » (Orsenna, 2009a: 43) Nabokov. Occasion donc pour faire penser au rôle majeur du traducteur, constructeur de ponts (Orsenna, 2011: 270), médiateur linguistique et culturel, celui « qui doit circuler entre les langues sinon entre les pays » (Orsenna, 2009a: 113), responsable par un « ongoing process of intercultural transfer » (Bassnett & Trivedi, 1999: 2), il est aussi le responsable par un enjeu traductif qui va au-delà d'un simple remplacement lexical ou grammatical dans une langue cible. La dimension expressive du texte, l'acte créateur du traducteur est mis en relief par cette difficulté insurmontable de « rendre en français la promenade ailée de la narration (...) cette fantaisie de papillon butinant le monde » (*idem*: 53) de l'écriture de Nabokov. L'importance du traducteur se manifeste par la définition de son rôle : dans l'archipel des langues le traducteur est celui qui est passeur (*idem*: 16) et donc capable d'établir un réseau entre les îles, voyageur entre les ruines de Babel. En plus, il est agent de rayonnement. Sur un ton ironique, on nous fait connaître les convictions, à souci nobélisable, de Vera et Vladimir Nabokov :

Véra et Vladimir savaient que l'académie de Stockholm parfois découvre, mais souvent constate : plus on rayonne sur l'Univers et plus on a de chances d'être consacré. Depuis toujours, ils prêtaient donc une attention méticuleuse aux agents du rayonnement : les traducteurs. (*idem*: 44).

Même si on arbore un sourire en lisant, « Les traducteurs et les radios ne sont-ils pas les irremplaçables truchements du dialogue entre humains, terreau de la paix perpétuelle ? », (*idem*: 146), à bien y penser, l'importance du rôle de ces passeurs émerge, et si le traducteur est passeur, créateur de liens, rassembleur de l'humanité, il est en outre faiseur de connaissance. Or, la Connaissance, tel que le souligne Bartolomé dans *L'Entreprise des Indes*, « est la générosité même » : « La Connaissance n'a de cesse que le monde entier bénéficie de ses lumières. La Connaissance est la générosité même, tandis que le Secret est avaricieux et jaloux. Il garde pour lui, il engrange, il

thésaurise.» (Orsenna, 2011: 229). Or, au temps de Bartolomé, pour obéir à la Connaissance, Lisbonne accueillait, entre autres, des traducteurs (*idem*: 230).

Malgré la portée du rôle du traducteur, même s'il est agent de rayonnement, le traducteur se trouve souvent dans l'ombre, offusqué par la lumière, l'auteur du texte-source, et même voué à un univers d'ombres ; le format des *Belles Infidèles* dépassée, certes est que l'idée figée des *traduttore traditore* hante encore quelques-uns, et donc, dans *Deux étés*, pour Nabokov, il est question de profanation (*idem* : 93). Avec humour, on nous dit des premiers temps de Gilles sur l'île :

(...) il ne s'occupa que d'auteurs défunts. Lesquels avaient bien des qualités, notamment le stoïcisme et la patience. Car la traduction est une opération douloureuse qui s'apparente à la chirurgie (on coupe des phrases, on ampute des sens, on greffe des jeux de mots, on triture, on ligature ; sous prétexte de fidélité, on trahit et meurtrit. Les auteurs défunts ne protestaient jamais. (Orsenna 2009a : 27).

L'attitude révolue d'ethnocentrisme traductif et la question polémique de domestication<sup>9</sup> sont aussi rappelées dans *Deux étés*. Essayant de convaincre le recteur de l'île de la bonté de la traduction vers le français d'auteurs de langue anglaise, langue haïe par les îliens, le traducteur inspiré argumente : « Les traducteurs sont des corsaires. (...) [Le traducteur] capture un livre, en change tout le langage et le baptise français. Vous n'avez jamais pensé que les livres étaient des bateaux et les mots leur équipage ? » (*idem*: 25-26). Et à nouveau la mer, le voyage reviennent sans cesse dans l'écriture d'Orsenna, ajoutant ainsi une clarté efficace à un discours de réflexion sur les enjeux langagiers.

En guise de conclusion, il faut bien souligner que les possibilités heuristiques de l'île, ou plus exactement de l'imagerie de l'île, ne peuvent pas ne pas être mises en relation avec une isotopie maritime traversant toute l'écriture d'Eric Orsenna. À l'île, motif littéraire par excellence, s'ajoute dans l'écriture d'Erik Orsenna l'archipel. Et l'île et l'archipel s'avèrent des grilles de lecture du monde, de la condition humaine, instruments explicatifs d'un être dans le monde conscient d'une dynamique relationnelle en réseau. Cette imagerie exploite des analogies plutôt directes, fondées sur des processus comparatifs, sur l'identification, dans un souci de clarté qui donne à voir efficacement une certaine vision du monde. Qui plus est, l'isotopie maritime, l'île et l'archipel s'avèrent des atouts majeurs pour penser et dire une poétique, des atouts

---

<sup>9</sup> Cf. « Pauvre Ada française » (Orsenna, 2009a: 181).

valables pour la réflexion des enjeux langagiers à valeur littéraire, les ouvrages et leurs traductions qui eux aussi dévoilent et explorent un monde en réseau.

Si dans *Deux étés* il est question de l'amour d'une île, dans *L'Entreprise des Indes* on a plutôt affaire à l'amour des îles ; il est question de livres et lectures, de bateaux et voyages et comme le signale Bartolomé Colomb, « Ces bateaux ne partent pas que des ports, (...) ils s'en vont poussés par un rêve. » (Orsenna, 2011: 22).

## **Bibliographie**

BASSNETT, Susan, TRIVERDI, Harish (1999). « Introduction. Of colonies, cannibals and vernaculars », in Susan Bassnett, Harish Triverdi (éd.). *Post-colonial Translation. Theory and practice*. London and New York: Routledge, pp. 1-18.

CHARTIER, Roger (1985). « Du livre au lire », in Roger Chartier (dir.). *Pratiques de la lecture*. Paris : Editions Rivages, pp.62-88.

DONNE, John [1624]. « XVII. Meditation », *Devotions upon Emergent occasions*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/23772/pg23772.txt> (disponible le 2.09.12).

[Entretien à Erik Orsenna], <http://www.france-info.com/chroniques-culture-et-medias-2010-05-11-erik-orsenna-presente-l-entreprise-des-indes-440484-81-336.html>, (disponible le 1.09.12).

« L'archipel Orsenna », <http://www.erik-orsenna.com/index.php>, (disponible le 2.09.12).

[Entretien avec Erik Orsenna par Marianne Payot], [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-iliens-et-le-traducteur\\_800444.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-iliens-et-le-traducteur_800444.html) (disponible le 2.09.12).

MIRANDA, José (2010). *Uma canção doce ou vulgarizações literárias do discurso gramatical na cultura francesa. O caso de Erik Orsenna*. Lisboa: Tese de Mestrado apresentada à Universidade Aberta.

ORSENNA, Erik (2001). *La Grammaire est une chanson douce*. Paris : Editions Stock.

ORSENNA, Erik (2004). *Les Chevaliers du Subjonctif*. Paris : Editions Stock.

ORSENNA, Erik (2007). *La Révolte des accents*. Paris : Editions Stock.

ORSENNA, Erik (2009a). *Deux étés*. Paris : Fayard.

ORSENNA, Erik (2009b). *Et si on dansait?*. Paris : Editions Stock.

ORSENNA, Erik (2009c). *Plaisirs secrets de la grammaire*. Paris : Stock.

ORSENNA, Erik (2011). *L'Entreprise des Indes*. Paris : Fayard.

OUTEIRINHO, Fátima, « Erik Orsenna »,

[http://www.ilcml.com/index.php?page=base\\_searchresults&lang=en&baseid=2](http://www.ilcml.com/index.php?page=base_searchresults&lang=en&baseid=2)

(disponible le 10.09.12).

RABATE, Dominique (2004). « À l'ombre du récit », *Le roman français d'aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*. Paris : Prétexte Éditeur, pp.37-51.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno (2008). « Séductions du récit », *La Littérature française au présent*. Paris : Bordas, pp. 363-391.

## INSULARITÉ ET INTRANQUILLITÉ DANS *LES SILENCES DE* *PORTO SANTO D’ALICE MACHADO*

ISABELLE SIMÕES MARQUES

Université Aberta

Centre de Linguistique de l’Université Nouvelle de Lisbonne

Laboratoire d’Études Romanes de l’Université Paris 8

[isimoesmarques@fcsh.unl.pt](mailto:isimoesmarques@fcsh.unl.pt)

**Résumé :** *Les silences de Porto Santo*, roman à thème insulaire, présente une île duelle à la représentation symbolique très forte. La mer, immense et infinie qui s’étend sur la plage de Porto Santo, marque le silence des différents personnages, vivants ou morts. L’île prend un statut de métaphore poétique ou politique (Fougère, 1995) et les mots acquièrent un troisième sens (Bachelard, 1957), celui d’une pensée exprimée pour entrer en union avec le passé et le vécu des personnages. Ainsi, l’espace géographique et le texte sont mis en relation. Le récit d’île se caractérise par un effort pour faire se correspondre l’espace et le temps. Il existe une homologie structurelle entre le micro-espace de l’île et le micro-récit. L’insulat géo-physique rejoint l’isolat narratif avec le but de montrer le lien qui unit la forme d’un espace et le moment d’une histoire. Cet article se propose donc d’étudier les problèmes narratologiques posés par l’insertion et l’encadrement du micro-récit insulaire dans la trame romanesque.

**Mots-clés :** Narratologie, roman francophone, insularité, iléité, isoléité

**Abstract:** *Les silences de Porto Santo*, an island theme novel, presents a dual island with a strong symbolic representation. The immense and endless sea on the beach of Porto Santo marks the silence of various characters, alive or dead. The island takes a status of poetic or politic metaphor (Fougère, 1995) and the words acquire a third meaning (Bachelard, 1957), in a way that an expressed thought comes into union with the past and the experiences of the characters. Thus, the geographical area and the text are related. The insular narrative is characterized by an effort to make fit space and time. There is a structural homology between the micro-space of the island and the micro-narrative. The geophysical islander joins the isolate narrative with the aim of showing the link between the shape of a space and the time of a story. This article aims to study the narratological problems placed by the integration and framework of the micro-island story in the novel frame.

**Keywords:** Narratology, French novel, insularity, ileity, isoleity

## Introduction

Alice Machado est née au nord du Portugal, dans la région de Tras-Os-Montes, région qui a servi de cadre à son premier roman, *À l’ombre des montagnes oubliées* (1991). L’écrivain vit en France depuis plus de vingt ans. Elle a suivi des études à l’Université de Paris 8, où elle a obtenu une double maîtrise. Fille des deux pays, comme elle se définit elle-même, l’auteure écrit directement en français, mais elle prend une part active dans la traduction de ses ouvrages en portugais<sup>1</sup>. Dans *Les silences de Porto Santo*, Alice Machado nous fait découvrir le personnage d’Olivia, une femme d’origine madéroise qui vit à Paris. Celle-ci revit tous ses traumatismes liés à la guerre coloniale et au Salazarisme lorsque Pierre, son compagnon, part pour l’Angola faire un reportage photographique sur une équipe de Médecins sans Frontières. Les souvenirs et les images de son passé douloureux refont surface et ravivent sa mémoire, son enfance et sa jeunesse marquées à la fois par le silence et la révolte. Ce roman, à thème insulaire, nous présente une île duelle à la représentation symbolique très forte. La mer, immense et infinie qui s’étend sur la plage de Porto Santo, marque le silence des différents personnages, qu’ils soient vivants ou morts.

## La notion d’insularité

Si le terme *île*, du latin *insula*, appartient à l’évolution générale du latin vers le français, l’adjectif et le substantif *insulaire* relèvent de la langue savante, le premier apparaissant en 1516, le second en 1559 (Voir Vilatte, 1991). Le concept d’*insularité* est encore plus tardif; en 1838, le terme, créé par des naturalistes à partir des travaux du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, est introduit dans la langue française. Quant à l’antonyme *continent*, il est utilisé au XVIIe siècle, tandis que le XVIIIe siècle fait naître l’adjectif *continental*, le concept de *continentalité* demeurant d’un usage très restreint: de préférence celui de la science des climats. En somme, la comparaison est à l’avantage de la Grèce ancienne: les premiers textes connus, ceux de la poésie homérique, héritière de la tradition orale, connaissent les notions d’île et de continent. Si le terme *insularité* manque au vocabulaire grec, cela ne veut pas dire que le concept était ignoré. En effet, l’*Iliade* et l’*Odyssée*, qui font une utilisation abondante des deux

---

<sup>1</sup> D’autres œuvres de l’auteure: romans : *À l’ombre des montagnes oubliées* (1991), *La vallée des héros* (1996), *La couleur de l’absence* (1999), *Les silences de Porto Santo*. (2003). Poésie : *Eclats* (2006), *L’agitation des rêves* (2011), *Les songes de Rafael* (2011). Essais littéraires : *Les figures féminines dans l’œuvre de Gérard de Nerval* (2006), *Baudelaire entre Aube et Crépuscule* (2009).

termes *nèsos* et *èpeiros*, se servaient, pour chanter, l’une, la colère d’Achille, l’autre, les aventures du retour d’Ulysse, le maître de multiples ruses, d’un héritage mythique qui relève de ce que Lévi-Strauss a appelé la *pensée sauvage*. Or, comme le démontre l’auteur, la pensée mythique possède une voie d’accès au concept qui lui est propre:

(...) un intermédiaire existe entre l’image et le concept: c’est le signe, puisqu’on peut toujours le définir, de la façon inaugurée par Saussure à propos de cette catégorie particulière que forment les signes linguistiques, comme un lien entre une image et un concept, qui, dans l’union ainsi réalisée, jouent respectivement les rôles de signifiant et de signifié. Comme l’image, le signe est un être concret, mais il ressemble au concept par son pouvoir référentiel. (Lévi-Strauss, 1962: 28).

Ainsi les Grecs ont-ils approché le concept d’*insularité* par des signes qui furent l’*omphalos*, c’est-à-dire le nombril, le bouclier ou la coupe. Ces signes incarnèrent des images d’insularité. En effet: « l’image ne peut pas être idée, mais elle peut jouer le rôle de signe, ou, plus exactement, cohabiter avec l’idée dans le signe » (Lévi-Strauss, 1962: 29) et « la pensée mythique, bien qu’engluée dans les images, (...) travaille à coups d’analogies et de rapprochements » (Lévi-Strauss, 1962: 31). Le concept d’*insularité* procède donc d’une série d’images qui ont entre elles des liens d’analogie. Dès lors, on peut assigner à ces analogies la fonction que possède le concept d’*insularité* en français, c’est-à-dire comme le précise Robert (1965: 37-38): « configuration, état d’un pays composé d’une ou plusieurs îles, par extension: caractère de ce qui est insulaire ». De son côté, l’historiographie française s’est attachée à définir ce concept, en réaction à une interprétation animée par un déterminisme géographique excessif, reposant sur trois principes immuables: en tant que tour de côtes ou circuit de rivages l’île représente le cas typique d’un habitat littoral parfait; l’île est une surface terrestre sur laquelle jouent souverainement les influences de la mer et, à cause de sa situation maritime, l’île est un domaine voué à l’isolement et à toutes ses conséquences (Febvre, 1922).

Nous pouvons affirmer que la fascination pour les îles existe depuis leur découverte et qu’elle est liée à l’imaginaire des continentaux. La barrière de la mer ou de l’océan représente le passage vers un autre monde, une alternative à un monde oppressant. Pour les visiteurs continentaux, notamment ceux des classes moyennes vivant dans les grandes villes, se rendre dans une île équivaut à accéder à un monde premier plutôt que primitif, indemne des maux de la civilisation urbaine (Thierry, 2007). Les espaces insulaires peuvent ainsi être vus comme une échappatoire à la civilisation, un moyen de se retirer du monde. Le désir d’île cultivé par les mythes du

bon sauvage, comme celui de Robinson Crusoé, en illustre la portée car l'île impose des limites à la démesure humaine (Voir Péron, 2005). Elle permet de retrouver des sensations perdues, l'attente, la coupure, l'austérité et exerce une réelle fascination sur les continentaux. Cependant, la notion d'insularité peut être considérée comme obsolète car le monde peut être regardé, non pas comme un seul espace, mais comme un archipel (Voir Bonnemaison, 1997). L'identité insulaire n'est donc pas à considérer comme homogène à tous ces territoires. Sa construction par rapport à l'autre, le continent, serait par contre commune aux identités insulaires. Ce concept correspondrait à un projet politique et culturel de différenciation (Voir Mercier, 1990).

Cependant, l'île est avant tout un lieu d'affrontement où la terre est battue par la mer, où il y a une bataille du vent contre le ciel et le soleil. Là s'exprimerait, dans ce conflit de forces en présence, le paradoxe d'une clôture ouverte, d'une prison moins délimitée par ses murs que définie par ses bords (Fougère, 2003). L'île est en effet le petit monde des lieux. Paradoxalement, son caractère de réduction et d'isolement en fait une sorte de superlatif spatial. Certes petite par la taille, l'île est grande par sa place unique; elle produit l'effet d'un verre grossissant. À cet égard, l'île facilite la tâche du chercheur en imposant d'elle-même une méthode. Par la multiplicité des lieux qu'elle renferme en concentré, l'île postule l'esprit d'analyse, le soin porté à l'unité générale et au détail. Par sa position d'écart – car l'île est un monde à part –, mais aussi de centre, relativement à soi, l'île est un monde à part entière, total, et requiert un esprit de synthèse. Il faut donc en venir nécessairement à une approche secondaire: l'île est ce qu'on perçoit d'elle. On en arrive à cette définition négative: une île est le contraire d'un continent. C'est l'altérité qui fait l'île. À l'origine, l'île est donc une pensée, mais c'est aussi, mentalement, une image (Fougère, 1995). De fait, l'île acquiert un statut de métaphore poétique ou politique et les mots acquièrent un troisième sens, celui d'une pensée exprimée pour entrer en union avec le passé et le vécu des personnages. Ainsi, l'espace géographique et le texte sont mis en relation. Bachelard (1957) nous parle de la poétique de l'espace, où il situe son message entre le dedans et le dehors. Les mots ont un sens premier et un sens second, figuré. Avec la poésie, les mots ont un troisième sens, celui d'une pensée exprimée pour entrer en union avec nos vies, notre passé, notre manière d'aimer, notre vécu personnel car « la parole pense ». Ce qui nous conduit ainsi à l'immensité intime. En effet, l'immensité est en nous car dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs, nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile (Bachelard, 1957). Nous partons chercher loin la vérité, nous avons besoin d'aller vers le dehors pour retrouver en nous-mêmes cette immensité de pensée qui est le trésor le plus grand. Ainsi, le cercle de

notre vie va pouvoir se refermer, en restant ouvert, à l’écoute du sensible. Le poème va plus loin que la vie ; il peut franchir le seuil de la mort, du connu, de l’inconnu, pour nous livrer son message qui peut être différent et propre à notre expérience personnelle car le poème tisse le réel et l’irréel.

Le récit d’île se caractérise donc par un effort pour faire se correspondre l’espace et le temps. Lieu d’un paysage, symbole d’une pensée ou moment d’une histoire, l’île fait partie d’une géographie culturelle autour de laquelle s’affrontent le voyage et l’enracinement (Fougère, 1995).

Le roman où il y a des îles ou le roman à thème insulaire, comme c’est le cas de *Les silences de Porto Santo*, nous présente l’île en tant que discours et représentation de l’espace littéraire, dans son fait global. Le récit d’île appartient à une famille plutôt minoritaire en littérature où ce n’est pas le temps chronique qui régit l’histoire mais bien une topographie qui scande un parcours. Centre fixe, cercle fluide, l’île est une image du monde. L’île est à la fois monde, passage et ancrage, chaos et repos. L’île est donc duelle. L’histoire progresse ainsi en proportion inverse d’une remontée vers la mythique Ithaque du départ. Le voyage, avec son apparence de retour, est une aventure dont l’exil ne dissocie pas rêve et mythe (mythe d’asile), mais lui ajoute la distance du réel. Ce qui vaut pour l’espace vaut donc aussi pour le temps. À l’origine et aux racines l’île superpose le voyage et la fin (Fougère, 1995). Espace en quelque sorte immuable, mais fluctuant, comme nous allons le voir à présent.

### **L’insularité dans le roman**

Nous étudierons les problèmes posés par l’insertion et l’encadrement du micro-récit insulaire dans la trame romanesque. De cette façon, nous avons divisé notre analyse en trois parties, selon le cadre théorique proposé par Fougère (1995): tout d’abord l’insularité dans le roman (c’est-à-dire son espace), ensuite l’iléité dans le roman (c’est-à-dire sa géo-symbolique) et finalement son isoléité (c’est-à-dire l’insertion du micro-récit de l’île dans la dynamique du roman).

En ce qui concerne l’insularité dans le roman, les signifiants de l’île sont analysés dans leur cadre topique. L’espace de l’île, c’est-à-dire son *insularité*, est passée en revue dans deux directions corolaires. L’espace poétique codifie des *loci*, des lieux dont la description stéréotypée compose un tissu paysager. L’espace proxémique institutionnalise des pratiques par où les lieux se changent en milieu. L’espace fonctionne alors comme matrice narrative. Aux sites sont superposées des scènes. Nous pouvons considérer l’île comme un espace de discours. De fait, le silence des mers

excite à la parole et à l’écriture. La réalité spatiale est estompée au goût des proférations visionnaires du locuteur, comme si la situation marginale de l’île validait une distance critique de la parole. Solution satirique, l’île n’est donc plus fonction d’un récit captif des mers, mais fiction d’un discours déchaînant ses propres tempêtes (Voir Fougère, 1995). Dans le roman d’Alice Machado, l’île est le scénario de plusieurs scènes qui ont énormément marqué Olivia et qui sont associées à des personnages disparus comme son père et Lucas, son amour de jeunesse. Le port et la plage sont les deux espaces les plus évoqués. Le port car il s’agit d’un entre-deux, d’une passerelle entre l’océan et la terre, un lieu d’entrée et de sortie comme lorsque son père revient de son enfermement dans une prison politique, d’ailleurs son retour est annoncé par le bruit de la sirène qui met fin, de façon symbolique, au silence de son absence: « Soudain, à l’aube une sirène retentit, l’arrachant au sommeil. (...) Son père revient, il est là, debout sur la passerelle, majestueux, dominant les hommes de la police d’État » (Machado, 2003: 94).

La plage de Porto Santo, étendue de sable doré et ultime espace avant l’océan, est lié aux moments passés avec Lucas et à leur joie de vivre, comme le montre l’extrait suivant: « J’ai seize ans... les cheveux défaits, je cours vers la plage, mes pieds s’enfoncent dans la brûlure des dunes de Madère, le vent de juillet incendie ma peau, ivre et désespérée (...) » (Machado, 2003: 31). Les dunes de sable forment donc un rempart, une protection contre la civilisation: « La plage était pour nous un lieu sacré, un lieu d’évasion où nous aimions nous retrouver, enlacer nos vies autour des dunes, uniques, là où les pieds s’enfonçaient dans un temps pétrifié, immuable, retenu entre le soleil éclatant et l’Atlantique en tempête » (Machado, 2003: 48).

Olivia se remémore également les sons de l’île de Porto Santo et les cris désespérés des enfants: « J’entends les cris des enfants, leurs chants dans la nuit noire de Porto Santo, la peur du passage des bateaux vers l’autre rive » (Machado, 2003: 60). Tous les sens du personnage sont appelés dans ses souvenirs ; que ce soit la vue, le toucher, l’ouïe ou l’odorat:

Des images se profilent, lancinantes, toujours les mêmes. Je revois les enfants de Madère, je les ressens dans ma chair, ils respirent à travers ma poitrine. Comme moi, ils sont dans la peur, guettant du côté de la plage, en direction des hommes en gris qui leur ont arraché leur père. J’entends le hurlement des sirènes, annonciatrices de désastres, de jours sans avenir. Je me bouche les oreilles pour ne plus les entendre. L’odeur desséchée du sable de Porto Santo envahit tout l’espace. Elle me revient avec le cri des mères, toutes ces mères qui ne cessent de m’appeler dans leur détresse, sous la noirceur de leur foulard, qui me réclament moi, leur petite fille, à jamais leur mémoire, dans la couleur défunte du ciel... (Machado, 2003: 124-125).

L'île est associée à la peine, à la peur et à la mort et nous voyons que le ciel acquiert lui-même une couleur inanimée.

### **L'iléité dans le roman**

L'iléité dans le roman correspond aux signifiés de l'île. La géo-symbolique insulaire, qui est l'image mentale de l'île projetée par une culture donnée, repose à son tour sur deux axiomes. L'île est un lieu qui construit sa propre définition; l'île n'existe que comme représentation de l'île. En bref, l'île a une double face: objet et signe. Il en découle deux niveaux d'analyse. Sur le plan imaginaire, le désir d'île met en jeu des systèmes. Sur le plan idéologique, l'idée d'île fait ressortir des valeurs (Fougère, 1995). Dans *Les silences de Porto Santo*, et plus précisément chez Olivia, l'île est liée à la notion de peine, d'isolement, en relation, d'une part, avec la géographie même de Porto Santo et, d'autre part, avec le statut politique du Portugal de l'époque qui était coupé du reste de l'Europe. Ainsi la sensation d'isolement est très souvent évoquée:

*L'Atlantique nous exilait, et pourtant nous savions qu'il était en même temps notre unique issue, une porte ouverte sur la vraie vie<sup>2</sup>. (Machado, 2003: 49).*

Très vite, en les voyant vivre, nous avons compris qu'à travers les années, elles avaient cessé d'être des femmes, pour ne devenir que des veuves de l'Atlantique, *dans cette île isolée du monde, où même l'espoir n'avait plus le droit d'exister*. (Machado, 2003: 57).

La petite Olivia a neuf ans. Elle ne connaît rien d'autre que la couleur de son île, *l'étendue désolée de dunes de Porto Santo*. (Machado, 2003: 69).

Écrasée contre le reporter, dans la chaleur de son corps, je n'arrive pourtant pas à quitter ce lieu, ce noyau de mon histoire, *cette île perdue en plein archipel de Madère*. (Machado, 2003: 33).

À travers le rythme de ses phrases, il me semble déjà entendre les vagues, qui s'écorchent sur les rochers, et sentir *la froideur de l'Atlantique s'installer lentement en nous*. (Machado, 2003: 105).

Comme moi il guettait les bateaux, ces monstres porteurs de mort, qui glissaient sur *la noirceur de l'océan*. (Machado, 2003: 47).

---

<sup>2</sup> L'italique dans les citations est ajouté par nos soins.

Le champ sémantique de ces différents extraits renvoie à une vision négative de l'île. Nous voyons bien que l'île inflige une sanction, tient à l'écart, voire au secret et au silence. L'île est par elle-même une prison dont les murs sont l'espace, et dont l'espace, extérieur, est la mer (Voir Fougère, 2003). L'isolement politique est également très souvent décrit à travers l'évocation de la censure existante à l'époque: « Souvent tout au bout de la plage, caché derrière les pierres des vieux moulins, Lucas me lisait des livres, des livres interdits, 'Humanistes', qu'il avait pu garder de son père, sauver des griffes des hommes en uniforme, qui les auraient aussitôt brûlés » (Machado, 2003: 48). L'envie de fuir ce quotidien et de connaître un ailleurs plus libre est constante:

Lucas disait qu'au-delà de cette ligne, en franchissant son seuil, il y avait un grand pays, la France, le berceau de la liberté, un rempart contre toutes les dictatures. Lucas disait surtout que c'était là, dans ce pays qu'il aurait voulu vivre avec moi. Ce rêve était déjà celui de son père, un rêve d'idéal, mais une nuit la police d'État était venue le chercher pour le torturer et l'emmener dans une de leurs prisons. On racontait même qu'elle se trouvait isolée dans une de nos Îles du Cap-Vert (Machado, 2003: 49).

Le silence est imposé, non seulement par l'espace, mais également par le contexte politique et se fait sentir à la fois sur l'océan et sur l'île: « Elle sait aussi qu'il y a les autres, *les bateaux du silence*. Ils s'en vont vers les prisons, là où vivent les hommes en uniforme gris » (Machado, 2003: 70), « De lui, elle n'a gardé que cette mélodie, sacrée, celle *des marins condamnés à se taire* » (Machado, 2003: 71). Bien qu'elle se soit éloignée physiquement de Porto Santo, Olivia garde ses silences et sa souffrance pour elle, une souffrance qu'elle n'arrive pas encore à exprimer et à verbaliser comme le montrent ces différents extraits:

Ce n'est pas simple de raconter une souffrance (Machado, 2003: 15).

À Paris je me retrouvais seule, sans plus de témoins de ce passé, cette terrible existence, *enfermée dans mes silences* (Machado, 2003: 79).

Pierre ne sait pas tout de mon histoire, de ce qu'il y a eu avant lui, le fossé noir de mon enfance à Porto Santo, *ce que j'appelle mes silences* (Machado, 2003: 14).

Il parlait... ses mots comblaient le vide, *tous les espaces blancs* (Machado, 2003: 83).

Au silence, s'ajoute un profond sentiment d'insécurité et d'intranquillité: « Il faut que je résiste à la fatigue, à ce sommeil dans lequel se rassemblent déjà tous mes cauchemars, tous les silences de Porto Santo, les hommes en uniforme gris qui guettent

l'épuisement de mes forces pour investir ma peau, saccager mon âme, anéantir ma raison » (Machado, 2003: 120). Ce sentiment ne sera dépassé qu'avec la présence et la relation amoureuse entretenue avec Pierre, un photographe français, dont l'annonce d'un reportage sur l'Angola fait ressurgir chez le personnage les souvenirs de la mort de Lucas durant la guerre coloniale. Pierre, véritable roc de sérénité et de sécurité, l'aide à dépasser les traumatismes de son enfance :

À l'entrée Pierre me tient la porte, il est certain que ce lieu était le seul où nous pouvions nous rendre aujourd'hui, avant de rentrer à la maison, *le seul à pouvoir apaiser mon intranquillité* (Machado, 2003: 23).

*Sa voix me rassure, m'empêche de repartir là-bas, à Madère, dans mes silences*, qu'il me faudra un jour dépasser, si Pierre revient vivant de ce reportage (Machado, 2003: 103).

Ce n'est qu'à la fin du roman, après que Pierre est rentré vivant d'Angola que les craintes d'Olivia se dissipent et qu'elle est rassurée: « Sous l'éclairage tamisé, le paysage a retrouvé son calme, et l'ombre de Lucas s'est dissipée, évanouie dans les méandres d'un passé maintenant endormi... » (Machado, 2003: 138). Olivia peut ainsi tirer un trait sur son passé douloureux et s'accorder une nouvelle vie, une *renaissance*: « Pierre me tend simplement son bras, un bras musclé de reporter, où je m'accroche aussitôt, avec toute la force de mon âme, déjà dans la vision d'un avenir avec lui, l'image esquissée d'une *renaissance* » (Machado, 2003: 141).

### **L'isoléité dans le roman**

Nous pouvons dire qu'il existe une homologie structurelle entre le micro-espace de l'île et le micro-récit. L'insulat géo-physique, par lequel nous désignons cet espace séparé, de petite dimension et isolé de l'île, rejoint l'isolat narratif qui désigne une tranche exclusive de récit ayant l'île pour espace. Cette troisième approche se donne pour but de montrer le lien qui unit la forme d'un espace et le moment d'une histoire. Il s'agit d'étudier les problèmes narratologiques posés par l'insertion, d'une part, l'encadrement, d'autre part, du micro-récit insulaire dans la trame romanesque (Fougère, 1995).

Si l'action présente dans le roman se passe à Paris, l'action passée se déroule à Porto Santo durant l'époque dictatoriale. L'île est donc le lieu de l'expression de la douleur et de l'oubli et Olivia imagine ce que serait devenu Lucas s'il n'était pas mort en Angola durant la guerre coloniale: « Je suis sûre à présent que si Lucas avait eu le

temps de grandir, s'il n'avait pas été mobilisé, il aurait ressemblé à Pierre. Il participerait de cette force-là, se battrait, contre toutes sortes d'oppressions, au nom de la Liberté » (Machado, 2003: 89).

Ainsi, après la mort de Lucas, Olivia décide de quitter l'île pour rejoindre le continent européen et plus précisément la France: « J'avais enfin réussi à traverser la ligne d'horizon qui séparait ma plage de la France, comme des centaines de fois auparavant je l'avais fait dans ma tête, guidée par la voix de Lucas, emportée par la lumière du pays des Humanistes » (Machado, 2003: 77).

La narratrice décrit son lien avec la langue française et la facilité avec laquelle elle a appris cette langue: « j'avais appris le français tout naturellement, cette langue qu'il me semblait connaître, comme si quelqu'un me l'avait déjà transmise, avant, dans mes rêves, dans mes lectures avec Lucas, cachés derrière les vieilles pierres des moulins de Porto Santo » (Machado, 2003: 79). Cette évocation de la langue française est à rapprocher de l'histoire personnelle de l'auteure, elle-même migrante en France et écrivant en langue française. Ce roman souligne donc une prise de conscience à la fois de la fragilité et de la force de l'écriture, donc d'une certaine « intranquillité » caractéristique des œuvres d'auteurs migrants ou exilés (voir Gauvin, 1997). De fait, chaque écrivain doit trouver sa langue dans la langue commune. Mais il peut, à l'instar d'Alice Machado, défendre – ne serait-ce que symboliquement – le statut de cette langue et affirmer son caractère d'étrangeté. D'ailleurs Kristeva (1977) rapproche l'activité d'écriture à l'exil car « rien ne s'écrit sans quelque exil ». L'écriture permet d'aller à la rencontre de cette étrangeté, sachant qu'il n'y a de littérature possible que dans l'inconfort et l'intranquillité. L'écriture permet ainsi de faire le pont entre le passé douloureux et le présent, entre le silence et l'écriture car, comme le souligne Derrida (1967), l'écriture permet d'exprimer ce qui ne peut pas être dit. Les silences de l'île sont ainsi remplacés par une parole enfin libérée qui fait le pont entre le passé et le présent: « J'étais devenue traductrice, désormais ces deux langues faisaient partie de moi, comme si les phrases étaient devenues une passerelle où je pouvais marcher, aller et venir d'une langue à l'autre, sans frontières, seule, en compagnie des mots » (Machado, 2003: 80).

L'écriture prend donc une valeur de témoignage à la fois pour Olivia et pour Lucas: « Lucas disait qu'il fallait tout écrire. Désormais je serai l'encre, le corps de ces mères sacrifiées, de ces images d'immolation que le dimanche nous voyions prier devant la croix impuissante, dressée devant Porto Santo » (Machado, 2003: 59).

La couleur fondamentale de l'île est le blanc et cette couleur a un symbolisme important dans le roman. Couleur par excellence de la lumière, elle représente

différents éléments narratifs: la vie, la mort et la renaissance. Le blanc est accompagné par d’autres couleurs comme le bleu – de la mer et des yeux de ses compagnons –, le noir des femmes en deuil, le gris des uniformes et le rouge du sang des victimes. Toutes ces couleurs participent de la symbolique et des représentations de cette œuvre, car l’île est à la fois pensée et image. Le paysage fonde ainsi la nature la plus intime de l’être humain en éclairant sa conscience d’un soleil spécifique (Voir Glissant, 1956). La connaissance du moi n’est possible qu’à travers l’appropriation de l’univers géographique qui le sous-tend.

### **Conclusions**

Come nous l’avons vu, l’encadrement du micro-récit insulaire dans la trame romanesque revêt plusieurs fonctions. L’île fait ressortir des valeurs liées à la notion de peine, d’isolement, en relation, d’une part, avec la géographie même de Porto Santo et, d’autre part, avec le statut politique du Portugal de l’époque. Ainsi la sensation d’isolement est très souvent évoquée et le champ sémantique renvoie à une vision négative de l’île. L’île inflige une sanction, tient à l’écart, voire au secret et au silence. Au silence, s’ajoute un profond sentiment d’insécurité et d’intranquillité car l’évocation de Porto Santo est liée à un là-bas et un passé oppressants, isolés, remplis de silences et d’espaces blancs alors que l’action principale du récit se déroule dans un ici et présent libres où la parole et l’écriture dominant, favorisés par la profession d’Olivia qui permet – de façon symbolique – de faire le pont entre les deux pays, entre le passé et le présent, refermant ainsi le roman à travers l’évocation d’une catharsis pleinement réussie.

### **Bibliographie**

- BACHELARD, Gaston (1958). *La poétique de l’espace*. Paris: PUF.
- BONNEMAISON, Joël (1997). « La sagesse des îles » in André-Louis Sanguin, (dir.). *Vivre dans une île*. Paris: L’Harmattan, pp. 121-129.
- CASTELAIN, Jean-Pierre (2004). « Insularités », *Ethnologie française*, XXXIV, pp. 1-2.
- CONFIANT, Raphaël, CESAIRE, Aimé (1993). *Une traversée paradoxale du siècle*. Paris: Stock.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

- DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.
- FEBVRE, Lucien (1922). *La terre et l'évolution humaine. (Introduction géographique à l'Histoire)*. Paris: La Renaissance du Livre.
- FOUGERE, Éric (1995). *Les voyages et l'ancrage, Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615 - 1797)*. Paris: L'Harmattan.
- FOUGERE, Éric (2003). *Île-prison, Bagne et déportation*. Paris: L'Harmattan.
- GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris: Karthala.
- GAUVIN, Lise (2000). *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal.
- GLISSANT, Édouard (1956). *Soleil de la conscience (Poétique I)*. Paris: Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la relation (Poétique III)*. Paris: Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1993). *Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- GUTTON, Philippe (2005). « L'insularité », *Adolescence*, 23, 4, pp. 907-914.
- KRISTEVA, Julia (1977). « Un nouveau type d'intellectuel: le dissident », *Tel Quel*, 74, pp.3-8.
- KRISTEVA, Julia (1997). « L'autre langue ou traduire le sensible », *Textuel*, 32, pp.157-170.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- MACHADO, Alice (2003). *Les silences de Porto Santo*. Paris: Éditions Lanore.
- MARQUES, Isabelle Simões (2011). « Écrivains et rapports aux langues: le cas du français comme langue d'écriture », *Intercâmbio, Revista eletrónica dos estudos franceses da Universidade do Porto*, 2<sup>a</sup> série - 4, pp. 220-234. [disponible le 5/02/2013]  
<URL: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1184&sum=sim>>.
- MARQUES, Isabelle Simões (2012). « La France, terre d'exil et d'évasion dans Square Tolstoi de Nuno Bragança », *Carnets, Invasions & Évasions*. La France et nous; nous et la France, numéro spécial automne-hiver 2011-2012, pp. 275-289. [disponible le 5/05/2012] <URL: <http://carnets.web.ua.pt/>>.
- MENDES, Ana Paula Coutinho (2004). « Portugal imaginado por escritores luso-descendentes », *Revista da faculdade de letras – línguas e literaturas*, II<sup>o</sup> série, vol.XXI, pp. 185-197. [disponible le 3/03/2012]  
<URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4112.pdf>>.
- MENDES, Ana Paula Coutinho (2009). *Lentes bifocais: representações da diáspora portuguesa do século XX*. Porto: Edições Afrontamento.
- MERCIER, Guy (1990). « Etude de l'insularité », *Iles et sociétés insulaires*, 145, pp. 9-14.

NICOLAS, Thierry (2005). «L’Hypo-insularité, une nouvelle condition insulaire: l’exemple des Antilles françaises », *Espace géographique*, 4, pp. 329-341.

NICOLAS, Thierry (2007). « L’insularité aujourd’hui: entre mythes et réalités », *Etudes caribéennes*, 6, [disponible le 5/03/2012]

<URL: <http://etudescaribeennes.revues.org/509>>.

PERON, Françoise (1993). *Des îles et des hommes, l’insularité aujourd’hui*. Rennes: Editions de la cité.

PERON, Françoise (2005). « Fonctions sociales et dimensions subjectives des espaces insulaires », *Annales de géographie*, 114, 644, pp. 422-436.

RIOU, François (2010). « La frontière, marqueur différenciant de l’identité insulaire », *Espaces*, 278, pp. 38-43.

ROBERT, Paul (1953-1964). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française: les mots et les associations d’idées*. Paris: Société du Nouveau Littré, 6 volumes.

SANGUIN, André-Louis (dir.) (1997). *Vivre dans une île*. Paris: L’Harmattan.

SARTRE, Jean-Paul (1964). *Les Mots*. Paris: Gallimard.

VILATTE, Sylvie (1991). *L’insularité dans la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres.

## L'ÎLE: UN CADRE PROPICE AU CHOC CULTUREL \*

**MARCOS SARMIENTO PÉREZ**

Université de Las Palmas de Gran Canaria

msarmiento@dfm.ulpgc.es

**JOSÉ JUAN BATISTA RODRÍGUEZ**

Université de La Laguna

jjbatist@ull.es

**Résumé :** Entre fin 1866 et début 1867, le jeune zoologiste suisse Hermann Fol – qui, plus tard, sera l'un des embryologistes les plus réputés de son pays – a mené des recherches dans l'île de Lanzarote, aux Canaries, pendant trois mois. Il accompagnait l'un de ses professeurs de l'Université de Iéna (Allemagne), Ernst Haeckel, à l'époque considéré comme le meilleur représentant scientifique du récent darwinisme sur le continent européen. Dans le cadre de l'intérêt scientifique que suscitaient les terres vierges des îles atlantiques chez les scientifiques, nous analysons l'écart culturel entre les natifs « candides » et « arriérés » et les représentants d'une avancée scientifique européenne de l'époque. Nous complétons ce travail avec une ébauche biographique du zoologue genevois, ainsi que les résultats de sa recherche dans l'île qui ont donné lieu à sa thèse de doctorat sur l'anatomie et le développement des cténophores, ce qui a constitué ses débuts dans l'embryologie descriptive des invertébrés.

**Mots-clés :** Lanzarote, choc culturel, Hermann Fol, îles atlantiques, darwinisme

**Abstract :** From late 1866 to early 1867, young Swiss zoologist Hermann Fol, who later became one of Switzerland's most eminent embryologists, spent three months in Lanzarote, in the Canary Islands. He was accompanying Ernst Haeckel, one of his lecturers from the University of Jena (Germany) and leading supporter in continental Europe of the recently emerged Darwinism. In the context of the scientific interest that the natural, untouched condition of the Atlantic islands aroused among scientists, we examine the clash of cultures between the « naive » and « slow » islanders and those at the forefront of European science at the time. The study is completed by a biographical outline of Fol and the results of his research in the island, which led to his doctoral thesis on the anatomy and development of the ctenophore and consolidated his entry into descriptive embryology of invertebrates.

**Keywords:** Lanzarote, clash of cultures, Hermann Fol, Atlantic islands, Darwinism

---

\* Ce travail s'inscrit dans le cadre du projet de recherche FFI2011-25994 qui, sous le titre « El viaje a Canarias y sus escrituras II: catálogo digital de autores y textos », est financé par le *Ministerio español de Economía y Competitividad (Plan nacional de I+D+I)*.

L'intérêt scientifique que suscitait pour la science l'état vierge des îles atlantiques jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ou le simple attrait aventurier que les terres lointaines éveillaient chez l'Européen a donné lieu à une coïncidence où le « retard dans l'évolution » a côtoyé la plus grande « avancée » du monde occidental. C'est ainsi que les Insulaires et les Européens ont forgé leurs visions réciproques en se dévisageant mutuellement. C'est dans ce contexte, et en prenant comme référence l'île de Lanzarote aux Canaries, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, que nous analyserons les manifestations de l'affrontement culturel entre les Insulaires « ingénus » et « arriérés » et les représentants de cette première avancée scientifique européenne du moment, dans laquelle figurait le jeune zoologue suisse Hermann Fol qui effectua un séjour de trois mois à Lanzarote entre fin 1866 et début 1867.

Nous verrons que Fol fut par la suite l'un des zoologues les plus réputés de son pays<sup>1</sup>. Il avait choisi l'université de Iéna pour suivre ses études universitaires, malgré sa

---

<sup>1</sup> Cependant, nous exposerons tout d'abord quelques aspects de la biographie, brève mais brillante, de notre protagoniste qui souligneront le contraste avec l'expérience vécue à Lanzarote. Fol était né en 1845 à Saint-Mandé, près de Paris. Ses parents étaient de Genève, ville où il fit ses études secondaires et ses deux premières années universitaires en zoologie (Buscaglia & Duboule, 2002 : 9). Attiré par la popularité de Haeckel, en 1864, il poursuivit ses études à Iéna. C'est là que Haeckel le choisit, lui et Nikolai Mikloukhomaclay, pour l'accompagner dans cette île atlantique solitaire. Il eut là son premier contact avec la mer et entreprit l'étude de la zoologie marine. Ses recherches sur le terrain allaient donner lieu plus tard à une thèse de doctorat sur l'anatomie et le développement des cténophores (Fol, 1869 : 13), ce qui l'amena à approfondir l'embryologie descriptive des invertébrés (Buscaglia & Duboule, 2002 : 10).

De retour à Genève en 1870, Fol installa un laboratoire à Messine, et créa plus tard la station zoologique de Villefranche-sur-Mer où il allait passer les années les plus productives de sa carrière scientifique. C'est de cette époque que datent ses « Études sur le développement des Mollusques » qui mirent en avant sa maîtrise de la technique microscopique acquise dans le laboratoire rudimentaire de Lanzarote.

Au fur et à mesure que Fol avançait dans l'embryologie, il se sentait attiré par les problèmes de fécondation. En 1878, il publiait déjà *Recherches sur la fécondation et le commencement de l'Hénogénie chez divers animaux*, une œuvre dans laquelle il défendait la théorie cellulaire de l'ovule et contestait la théorie de la vésicule germinative en tant que véritable cellule. Il fut, dans ce contexte, le premier à observer au microscope la fécondation d'un ovule d'étoile de mer en 1877 (*Historisches Lexikon der Schweiz*, 2005 : 593).

En 1878 il occupa la chaire d'embryologie comparée et de tératologie de l'Université de Genève – à laquelle il dédia un ouvrage intitulé *Genève et son Université* –, et dirigea aussi *Recueil Zoologique Suisse* qui contribua au renom scientifique de son pays. C'est lui aussi qui fonda la *Revue Suisse de Zoologie et Annales du Musée d'Histoire Naturelle de Genève*, dont le premier numéro parut en 1893, un an après son décès.

En 1886, revivant sans doute sa première expérience dans les eaux de Lanzarote, il abandonna la chaire de l'université et revint s'établir à Villefranche-sur-Mer où le gouvernement français le nomma directeur-adjoint de la Station zoologique (Bedot, 1894 : 8). À bord du petit vapeur l'*Amphiaster*, il se consacra à ses recherches préférées au large des côtes de Nice et de la Corse. Toutefois, l'étude de la fécondation resta l'une de ses principales préoccupations. C'est ainsi que dans l'un de ses derniers travaux importants, « *La quadrille des centres, un épisode nouveau dans l'histoire de la fécondation* », il décrit les transformations qui se produisent dans le noyau spermatique et l'ovocyte.

Dans le but de trouver de nouvelles applications pour la description d'objets observés au microscope, il effectua plusieurs études sur la photographie qu'il publia dans la *Revue suisse de photographie* et dans *Nature*. Fol fut cofondateur de la Société photographique de Genève et fut membre

condition de francophone. À l'époque, Iena représentait, en Allemagne, l'avant-garde scientifique et encourageait la recherche dans le cadre de l'*Évolutionnisme*. En effet, depuis *L'Origine des espèces*, l'innovante œuvre de Charles Darwin, qui avait vu le jour à peine six ans auparavant, en 1859, et avait révolutionné la perspective de la science en écartant le point de vue *créationniste* considéré comme obsolète, le zoologue allemand Ernst Haeckel, professeur à Iena – où le jeune Hermann sera son élève – était devenu la figure la plus représentative du darwinisme sur le continent. Haeckel non content de défendre et diffuser l'œuvre de Darwin faisait un pas de plus en avant et dépassait le scientifique anglais : il se proposait de trouver le protorganisme ou l'organisme originel de tous les êtres vivants. C'est dans cet esprit qu'il arriva à Lanzarote en 1866, accompagné par ailleurs de Hermann Fol, de son collègue Richard Greef et d'un autre étudiant, le Russe Nikolai Nikoláievich Mikloukho-Maclay – qui deviendra plus tard l'un des scientifiques de renom de son pays grâce à ses recherches ethnographiques sur les Papous de Nouvelle-Guinée.

Quant à Hermann Fol, lorsqu'il arriva à Lanzarote à l'automne 1866, il trouva l'île atlantique à l'extrême opposé du niveau scientifique et culturel des pays de l'Europe centrale. Si l'Espagne était déjà plongée dans un retard séculaire aggravé par le déclin agonisant de sa politique coloniale, les îles Canaries, elles, de par leur éloignement du continent et leur manque de ressources, accusaient un retard encore plus grand. Et parmi les sept îles, c'est celle de Lanzarote qui était la plus sous-développée : manque d'eau, paysage aride, population peu nombreuse et isolée du monde extérieur. Les relations avec l'Europe étaient rares, car il n'existait pas de liaisons régulières par bateau. Il faut dire qu'une grande partie des Insulaires ne connaissaient même pas Fuerteventura, l'île canarienne voisine alors que celle-ci n'est séparée de Lanzarote que par un bras de mer. Seules de petites embarcations mouillaient dans le port d'Arrecife, la « capitale » de Lanzarote. C'était, en majorité, des bateaux espagnols et, durant les trois mois que Fol et ses accompagnateurs ont

---

de plusieurs sociétés scientifiques : La Société impériale des amis de la Science de Moscou, La Société belge de microscopie, la Société royale de microscopie de Londres, la Société néerlandaise de zoologie et l'Académie Léopoldine des naturalistes allemands. Le Gouvernement français lui décerna la Grande Croix de la Légion d'Honneur pour avoir créé la station zoologique de Villefranche-sur-Mer (Bedot, 1894 : 8). Considéré comme le père de la cytologie moderne, Fol a publié plus de 140 articles dont 49 sur l'embryologie et 15 sur la fertilisation.

En 1892, à 47 ans, sa vie s'achève prématurément et tragiquement en mer – cette mer qui avait été son milieu comme zoologue dans l'île canarienne. Cette année-là, le Ministre français de l'Instruction publique lui avait commandé une monographie sur les éponges en Méditerranée. Il appareilla du port du Havre et arriva quelques jours plus tard dans la petite localité bretonne de Bénodet. C'est à partir de là que l'on perd sa trace. Vingt ans auparavant, en 1873, il avait collaboré avec son père et son frère Walter à la fondation du Musée Fol de Genève qui devint en 1910 le Musée d'art et d'histoire.

séjourné dans l'île, c'est à peine si deux ou trois navires anglais sont passés par là, en route vers la côte africaine. En un mot, la petite île manquait pratiquement de tout ce qui pouvait être en rapport avec l'idée de progrès.

Cette sensation de régression, Fol et ses accompagnateurs la ressentirent dès qu'ils débarquèrent aux Canaries : après avoir laissé derrière eux le confort européen, ils avaient pu profiter de deux journées magnifiques à Madère qui, à l'époque, possédait une merveilleuse infrastructure touristique bien connue de la classe aisée européenne. Ils avaient visité Funchal et firent une excursion à Câmara de Lobos, une ville voisine (Greeff, 1868 : 111-112). À Ténériffe, où ils ne trouvèrent pas l'opulence de l'île portugaise, ils eurent néanmoins la belle occasion de monter jusqu'au Teide. Une ascension que le jeune genevois ne put mener jusqu'au bout suite à la ruade au genou de la part d'une mule alors qu'il se trouvait à mi-chemin du sommet (Greeff, 1868 : 196). L'accueil qu'on leur réserva fut aimable. Ils reçurent par ailleurs les sages conseils d'un autre Suisse résidant dans l'île, Hermann Wildpret, et surtout ceux de Sabin Berthelot<sup>2</sup>, à l'époque consul de France dans l'île (Haeckel, 1867 : 315). Finalement, après quatre jours de navigation difficile sur un petit voilier qui progressait lentement, ils débarquèrent sur l'île déserte de Lanzarote, et les attentes des quatre scientifiques européens se réduisirent encore plus substantiellement. Le terrain était bel et bien amendé pour le choc culturel.

En effet, nos insignes Européens d'Europe centrale ont dû faire face dans l'humble Arrecife à une population d'environ 3.000 habitants<sup>3</sup> vivant de la production et de la préparation de la cochenille et en moindre mesure de la *barrilla* (Chénopodiacées) (Haeckel, 1923 : 60)<sup>4</sup>. Comme le reste de l'île, la ville manquait beaucoup d'eau et il fallait recueillir l'eau de pluie dans des citernes<sup>5</sup> d'où on s'approvisionnait pour la consommation journalière. Il n'était d'ailleurs pas rare,

---

<sup>2</sup> Marseillais de naissance, Berthelot partagea les quatre-vingt-six ans de sa vie entre son pays et Ténériffe, l'île où il reçut le titre de « fils adoptif » et où il mourut. Co-auteur de la monumentale *Histoire naturelle des Îles Canaries* (1836-1850), un ouvrage qui a servi de véritable lien entre les Canaries et l'Europe, Berthelot a favorisé le contact entre de nombreux étrangers et la réalité de l'archipel des Canaries (cf. Batista Rodríguez, 2007 : 143-159).

<sup>3</sup> Karl von Fritsch (2006 : 162-163) note 2.699 habitants, mais Álvarez Rixo (1982 : 215), qui renvoie à l'information donnée par le journal *La Aurora*, publié à Santa Cruz en 1848, parle déjà de plus de 3.000 âmes pour cette année-là.

<sup>4</sup> La cochenille avait été introduite dans l'île vers 1831; en 1839 on l'exportait déjà du port d'Arrecife (Álvarez Rixo, 1982 : 207).

<sup>5</sup> Au début de l'année, à l'arrivée de nos voyageurs dans cette localité, on note un fait curieux : il avait plu en abondance. « Le 6 janvier 1866, la pluie ne cessa de tomber de 8 heures du soir jusqu'à l'aube du lendemain. Il plut avec une telle force dans les environs du port d'Arrecife que les citernes débordèrent et que l'eau coula vers la ville et inonda une distillerie de M. André Lemes et lui causa des dommages » (Álvarez Rixo, 1982 : 228).

lorsque les périodes de sécheresse se prolongeaient, de faire venir de l'eau en bateau de la Grande Canarie ou de Ténériffe (Fritsch, 2006 : 176-177).

Après s'être hébergés les premiers jours dans deux pensions de l'île, les problèmes surgirent lorsqu'ils s'avisèrent de trouver un logement plus approprié qui devait aussi leur servir de laboratoire pour leurs recherches. C'est avec beaucoup de difficultés qu'ils parvinrent à louer une maison dans la rue *Principal* et ils durent venir à bout d'énormes inconvénients pour meubler et équiper le laboratoire. Ils eurent donc recours à un menuisier local pour la confection d'une grande table afin de subvenir aux besoins et leur permettre à la fois de lire, écrire, analyser au microscope, dessiner, disséquer et étudier les états évolutifs des animaux marins, etc. Tout aussi difficile fut l'acquisition des ustensiles indispensables pour le travail de zoologie – à savoir, trouver des récipients en verre –, car ils n'en avaient pas apporté en nombre suffisant, pensant qu'ils en trouveraient sur place<sup>6</sup>. Par ailleurs, comme ils se trouvaient dans l'impossibilité de compter sur un service domestique, ils durent se charger eux-mêmes des tâches habituelles comme puiser de l'eau dans la citerne, la distiller dans le petit bassin en pierre poreuse, laver leur linge, faire leur lit, etc. Le comble, c'est qu'il n'y avait guère de livres dans la ville et qu'on pouvait y trouver uniquement trois journaux: el *Diario español* et deux gazettes, l'une imprimée à Ténériffe et l'autre à la Grande Canarie (Haeckel, 1923 : 60).

On ne s'étonnera pas que cet isolement par rapport à la culture européenne ait provoqué chez nos scientifiques la sensation de se retrouver dans une île lointaine d'Océanie (Haeckel, 1923 : 57) et que cela fit surgir des différences culturelles ainsi que des préjugés auxquels le retard culturel des Insulaires avait, sans nul doute, lui aussi contribué. Au début, durant les trois premiers mois que Fol et ses accompagnateurs séjournèrent à Arrecife – où de petits goretts ornés d'un ruban rouge autour du cou courraient aussi librement dans les rues de la ville que le font les chiens en Allemagne –, les quatre naturalistes fréquentèrent à peine la population du lieu. Leurs amis se réduisaient à ceux que nous avons cités, à savoir M. José Barón, M. Topham, le vice-consul anglais<sup>7</sup>, Domingo, le propriétaire de la pension où ils prenaient leurs repas, et

---

<sup>6</sup> Fort heureusement, pour trouver une maison – que les habitants d'Arrecife appelèrent « la maison des quatre naturalistes », et qui se trouvait à deux pas de la plage – de même que pour acquérir les ustensiles indispensables, l'aide de M. José Barón, un commerçant local d'ascendance italienne qui parlait le français en plus de l'espagnol et l'italien, s'avéra providentielle (Haeckel, 1923 : 56-57).

<sup>7</sup> Bien que Haeckel fasse allusion à John Thomas Topham en tant que « consul », en réalité cet entrepreneur renommé était vice-consul à Arrecife depuis plus de six ans (Quintana Navarro, 1992 : I, XXXIX). Quant à ce patronyme anglais, on apprend par Álvarez Rixo (1982 : 113, 119 y 198) qu'il y avait parmi les édiles d'Arrecife un nommé Guillermo Topham, qui fut maire en 1819 puis en 1828, en plus de sa fonction de procureur pour négocier des affaires, en 1824.

les deux propriétaires des canots utilisés pour effectuer leurs petites excursions maritimes, qui se prénommaient Florencio et Juan. Selon Haeckel, les habitants d'Arrecife étaient de bonnes gens ; ils étaient inoffensifs, mais ignoraient les ombres et les lumières de la civilisation européenne. Leur niveau de formation globale était très bas (Haeckel, 1923 : 60), et même les personnes les plus distinguées et les plus cultivées parmi eux avaient une idée étrange de l'Europe et notamment de l'Allemagne.

Aux yeux des *naturalistes*, les habitants de Lanzarote étaient une espèce de grands enfants, avec tous les vices et les vertus des enfants européens âgés de 10 et 12 ans: ils se passionnaient pour les jeux de hasard, ils ignoraient toute occupation sérieuse et travail rigoureux, ce qui les amenait à passer pratiquement toute la journée dans l'oisiveté, à bavarder ou à jouer dans la rue ou devant leur porte, qui servait en même temps d'unique fenêtre. Quant aux femmes, elles restaient enfermées à la maison et ne sortaient généralement que le dimanche après-midi. À tout cela s'ajoutait un autre aspect bien typique des habitants d'Arrecife, leur manque de ponctualité à laquelle Haeckel fait allusion en parlant de « perte de temps avec laquelle il fallait compter à chaque fois que l'on demandait quelque chose » (Haeckel, 1923 : 54)<sup>8</sup>.

Par ailleurs, du point de vue de cette perspective insulaire et étant donné qu'Arrecife présentait peu de possibilités de loisir, les *quatre naturalistes allemands* traitèrent le sujet de conversation le plus intéressant qui soit durant cet hiver passé dans l'île. On ne cessait d'ailleurs de fabuler et de se faire des idées constamment à leur sujet : l'opinion générale était que les recherches zoologiques des quatre Européens n'était qu'une mascarade et que le véritable objectif de leur séjour était d'espionner l'île pour le compte du gouvernement prussien dont l'intention était de conquérir l'archipel avec sa flotte. Pour d'autres, il s'agissait de Français camouflés. Et en effet, même si dans le cas présent nous reprenons des informations provenant des *naturalistes* eux-mêmes, il n'était pas rare que les paysans canariens considèrent les étrangers comme des espions, c'est du moins les propos que le naturaliste français de Ténériffe Sabin Berthelot aura à ce sujet :

L'étranger (...) s'il dessine, c'est qu'il est en train de faire le lever d'un plan et qu'il se propose d'acquérir des terres ; s'il prend des notes, on parle tout bas pendant qu'il écrit et on se tient à distance, car il est sûrement un personnage important, un agent secret d'une quelconque puissance qui a des vues sur l'île (2006 [1839] : 192-193).

---

<sup>8</sup> Ce commentaire vient de Haeckel à propos d'une des excursions qu'il effectua dans l'île, à Haría. En effet les chameaux devaient être prêts à sept heures du matin mais ils n'arrivèrent pas avant neuf heures.

Il s'agit là d'une image si enracinée dans les îles que Berthelot lui-même l'avait critiquée chez l'illustre Canarien Viera y Clavijo lequel fut le premier à considérer George Glas comme « un homme suspect pour le pays » (1997 [1839] : 61-62).

D'autre part, comme il était notoire que les quatre naturalistes n'étaient pas catholiques, cela signifiait automatiquement, pour les habitants de Lanzarote, qu'ils n'étaient pas chrétiens non plus. À cette idée contribuait le fait que leurs instruments de laboratoire leur avaient donné une renommée d'hommes attachés à la sorcellerie. On pensait d'ailleurs qu'ils étaient probablement protégés par un onguent magique contre toutes les maladies car ils jouissaient d'une santé à faire envie même si on leur avait auguré dès le début du séjour que leurs bains nocturnes quotidiens allaient indéfectiblement les tuer. Et vu qu'on les prenait pour des sorciers, plus d'un habitant se déplaça des différentes localités de l'île pour venir les consulter. En un mot, dès que les Allemands blancs *Alemanos blancos*<sup>9</sup> faisaient leur apparition dans la rue ou dans la pension, les habitants d'Arrecife les observaient et les saluaient avec un mélange profond de respect, d'admiration, de crainte et d'aversion. Et lorsque, le soir, ils se dirigeaient vers la plage, les enfants surpris et craintifs, fuyaient en courant vers leurs baraques.

Devant de telles considérations « superstitieuses » de la majorité des habitants, les propriétaires de canots, qui connaissaient bien les *naturalistes* puisqu'ils les servaient tous les jours, se sentaient très flattés de servir des personnes d'un si haut rang professionnel.

## Conclusions

Il n'est pas étonnant qu'en dépit de leur reconnaissance pour les trésors zoologiques que la mer de Lanzarote leur avait fournis (Haeckel, 1923 : 66-67), les quatre naturalistes abandonnèrent l'île avec un « plus jamais se revoir » et ce n'est pas étonnant non plus que Haeckel écrive en arrivant à Gibraltar :

Hier, dimanche 17 mars, à 03h00 de l'après-midi (...) j'ai remis pied à terre sur le sol européen. Vous ne pouvez pas vous imaginer la sensation éblouissante et captivante que nous a causé Gibraltar, la première ville dotée de culture européenne (...), et après n'avoir vu pendant trois mois que les misérables et ennuyeuses baraques de Lanzarote, et en dernier lieu, les villes portuaires primitives de la côte Nord-Occidentale (...) Même le menu frugal de notre auberge (...) nous sembla un festin après avoir mangé pendant 15

---

<sup>9</sup> Dans son texte, Haeckel écrit « weisse Deutsche », en allemand, c'est-à-dire, Allemands blancs, et, entre parenthèses, *Alemanos blancos*.

semaines quasi exclusivement du poisson frit dans de l'huile rance, de la viande dure comme une semelle et, comme uniques plats savoureux, des fruits et des œufs. À présent, nous connaissons la situation des gens non civilisés en dehors de l'Europe (Haeckel, 1923 : 79).

Cependant, tout n'était pas si négatif, car chez les Européens un peu de condescendance pointait à l'égard des Insulaires: ils admettaient par exemple leur adresse extraordinaire (Haeckel, 1867 : 317) et reconnaissaient aussi le splendide climat de l'île – ce qui compensait l'image du paysage désertique et inhospitalier impropre aux excursions –, la rareté de l'eau, l'état primitif des maisons, l'absence de stimulations culturelles ou encore le temps monotone des journées passées à Arrecife.

Il est fort probable que, dans un premier temps, la relation avec Sabin Berthelot à Ténériffe et plus tard avec José Barón à Arrecife, tous les deux représentants de la culture européenne aux Canaries, ait contribué à atténuer les effets du choc culturel.

Malheureusement, nous ne disposons pas de témoignages directs provenant d'habitants de Lanzarote, ce qui nous oblige à considérer les deux points de vue d'une même réalité uniquement en partant de la perspective de Haeckel et Greeff, car nous n'avons même pas pu trouver d'arguments directs chez Fol et Nikloukho-Maclay. Il faut dire que même dans les perceptions de Haeckel et Greeff on constate des différences appréciables. Le premier nous transmet directement les informations dans des lettres qu'il adressa de Lanzarote à ses parents, amis et collègues et qui furent publiées telles qu'elles avaient été écrites. Greeff, par contre, utilisa ses lettres en guise d'orientation pour ensuite les passer par le filtre d'une adaptation et nous laisser l'information sur son voyage dans un récit, évitant ainsi les nombreuses lacunes et l'excessive exhaustivité des lettres (Greeff, 1868 : Vorwort).

## **Bibliographie**

ÁLVAREZ RIXO, José Agustín (1982). *Historia del puerto del Arrecife en la isla de Lanzarote, una de las Canarias*. Santa Cruz de Tenerife : Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife - Instituto de Estudios Canarios.

BATISTA RODRÍGUEZ, José Juan (2007). « Sabin Berthelot: la mediación cultural francesa », in José Oliver Frade, Alberto Relancio Menéndez (eds. ). *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife : Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, pp. 143-159.

- BEDOT, Maurice (1894). *Hermann Fol. Sa vie et ses travaux*. Genève : Aubert-Schuchardt.
- BERTHELOT, Sabin (1997 [1839]). *Misceláneas Canarias* (traducción de Manuel Suárez Rosales y estudio crítico de Manuel Hernández González). La Laguna : Francisco Lemus Editor.
- BERTHELOT, Sabin (2006 [1839]). *Historia natural de las Islas Canarias (Geografía descriptiva, estadística y geología)* (traducción de José A. Delgado Luis y estudio crítico de Manuel Hernández). La Orotava : J.A.D.L./Ayuntamiento de La Orotava.
- BUSCAGLIA, Marino, DUBOULE, Denis (2002). « Development Biology in Geneva : A Three Century-Long Tradition », *The International journal of developmental biology*, n°46, pp. 5-13.
- FOL, Hermann (1869). *Ein Beitrag zur Anatomie und Entwicklungsgeschichte einiger Rippenquallen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde in der Medicin und Chirurgie der medicinischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Berlin : Brüxenstein.
- FRITSCH, Karl von (2006). *Las Islas Canarias. Cuadros de viaje* (traducción, estudio introductorio y Notas de José Juan Batista Rodríguez y Encarna Tabares Plasencia). Santa Cruz de Tenerife : Centro de la Cultura Popular Canaria.
- GREEFF, Richard (1868). *Reise nach den Canarischen Inseln. (London, Lissabon, Madeira, Gran Canaria, Lanzarote, Marokko, Spanien). Mit populär-naturwissenschaftlichen Schilderungen*. Bonn : Max Cohen & Sohn.
- HAECKEL, Ernst (1867). « Eine zoologische Excursion nach den Canarischen Inseln. Vorläufiger Reisebericht », *Jenaische Zeitschrift für Medicin und Naturwissenschaft (herausgegeben von der medicinisch-naturwissenschaftlichen Gesellschaft zu Jena)*, Dritter Band, pp. 313-328.
- HAECKEL, Ernst (1870). « Eine Besteigung des Pik von Teneriffa », *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, Fünfter Band, pp. 1-28.
- HAECKEL, Ernst (1923). « Reise nach den Kanarischen Inseln (1866/67) », *Berg- und Seefahrten 1857-1883*, pp. 27-80.
- Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 4 (2005). Basel : Schwabe Verlag.
- NDB = Neue Deutsche Biographie* (1875-1912). Leipzig : Duncker & Humblot.
- QUINTANA NAVARRO, Francisco (1992). *Informes consulares británicos sobre Canarias (1856-1914)*. 2 vol. Las Palmas de Gran Canaria : La Caja de Canarias.
- SARMIENTO PÉREZ, Marcos (2011). *La expedición científica de Ernst Haeckel a Lanzarote (1866-67). Las Canarias en la teoría de la evolución*. Málaga : Libros ENCASA.

## L'INSULARITE: DU MYTHE A LA REALITE

**MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS**

Université do Minho

[rosario@ilch.uminho.pt](mailto:rosario@ilch.uminho.pt)

**Résumé :** Depuis la nuit des Temps, l'île s'avère un espace protecteur et dangereux à la fois, un endroit par excellence de péripéties fabuleuses, un « huis clos » ou un tremplin pour l'imaginaire exotique. Il suffit de rappeler l'odyssée du rusé Ulysse ou, alors, les aventures de Gulliver chez les Liliputiens, la condamnation à vingt-huit ans de solitude de Crusoé et le séjour de Suzanne dans son île du Pacifique. Parallèlement à *L'Île des Esclaves* de Marivaux et à la giralducienne *Suzanne et le Pacifique*, ces deux œuvres débutant par un naufrage, Enrique Vila-Matas, naufragé de la vie, n'hésite pas à rendre hommage à l'archipel des Açores et à l'île de Madère. Par le biais de son double Mayol, il part à la découverte de soi-même, essayant de rebâtir son identité menacée.

**Mots-clés :** île , naufrage , imaginaire , satire , parodie

**Abstract :** Since the beginning of Time, the island has revealed itself as a protective and dangerous space, at the same time the scene of fabulous adventures, an «huis clos» or a springboard to the exotic imagination. Let's just think of the odyssey of the cunning Ulysses or Gulliver's adventures among the Lilliputitians, Crusoe's condemnation to twenty-eight years of solitude and Suzanne's experience in a Pacific island. Together with *L'île des Esclaves* by Marivaux and the Giraudoucian *Suzanne et le Pacifique*, two novels that start with a shipwreck, Enrique Vila-Matas, a real life castaway, does not hesitate in paying homage to the archipelago of The Azores and the Madeira Island. He sets off, through his double Mayol, at the discovery of his own self, trying to rebuild his threatened identity.

**Keywords:** island, shipwreck, imagination, satire, parody

Depuis les temps immémoriaux, l'île s'avère une utopie accueillant le « principe de la conjonction des contraires » et la « relation qui les conjoint dans leur opposition même » (Marin, 1973 : 31) et/ou une 'distopie', un lieu ou un non-lieu, dont on rêve en termes paradisiaques ou dont on s'enfuit à cause de l'hostilité naturelle, un espace euphorique ou disphorique consolidant la soif de l'inconnu qui hante l'être humain. Il suffit de rappeler, à travers le périple du rusé Ulysse, les îles ensorcelées des Lotophages, des Sirènes, de Circé et des Cyclopes, ainsi que cette Atlantide platonicienne engloutie à jamais et jamais retrouvée. Ou, alors, faisant suite à l'odyssée mythique, se souvenir de l'équipée d'Argos en quête de la Toison d'Or, des chevaliers de la Table Ronde en demande du Graal et de la traversée de l'Asie par Marco Polo, qui finit par rejoindre la Chine. À leur tour, le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles ne font que renouveler cet imaginaire individuel et collectif, en ouvrant la voie, par les Découvertes, aux îles du Pacifique et à l'Australie et en convainquant les Européens que la culture des nouveaux mondes, loin d'être démonologique, contribue à l'enrichissement anthropologique de l'univers et comble, dans la carte du monde, quelques lacunes géographiques et ethnologiques. Dès lors, la fiction, boulimique, s'approprie l'*insula*, comme celle, volante, nommée « Laputa », que Gulliver croise dans son voyage, au long duquel il fait connaissance de géants, d'êtres minuscules et d'une société idéale gouvernée par des chevaux, l'espèce humaine étant considérée méprisable.

Du point de vue génologique, les possibilités d'une île sont multiples, depuis la BD, en passant par le récit de jeunesse et en achevant cet itinéraire d'une simplicité contraignante par le roman d'aventures et le récit de suspense. Qui ne se rappelle pas *L'Île Noire* d'Hergé, d'où le célèbre reporter Tintin et son fidèle chien Milou ramènent le gorille dont la fonction était de terroriser les pêcheurs de la région ? Ou, alors, *L'île du Sommeil*, dont le protagoniste est un jeune garçon de onze ans, Eelian, qui, après un accident de vélo, tombe dans le coma et se retrouve dans une dimension parallèle qui a pour nom « Noctance », l'île de ses rêves ? Ou, encore, *L'Île aux perroquets* (1942) de Robert Margerit, narrant l'histoire d'Antoine qui embarque sur le Walrus avec un groupe de hors-la-loi, qui, après la découverte d'un trésor (faisant suite à *L'Île au trésor* de Louis Stevenson parue en 1883), deviennent aristocrates pour, à la fin, redevenir pirates ? Ou, alors, *L'île aux peupliers* de Daniel Vigoulette, roman empli d'émotions où, dans le paysage inquiétant des bords de la Gironde, Sarah O'Donnell essaye de recommencer sa vie ? Ou, pour ne plus citer, *L'Île aux sarcasmes*, de Pierre Drachline, où la protagoniste, révoltée, décide de divorcer du monde dans une île synonyme de « prison sûre » ?

Dans une perspective thématique, l'île est souvent envisagée en termes de purgatoire et, même, d'enfer... En 1719 (huit ans avant la parution du livre de Jonathan Swift), Daniel Defoe fait paraître *La vie et les aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé*, inspiré d'un fait divers, à savoir le compte-rendu d'un voyage autour du monde, publié, en 1712, par le capitaine Woods Rogers, où l'on peut lire sa rencontre, dans l'archipel de Juan Fernandez, au large du Chili, avec l'Écossais Alexandre Selkirk, semblant plus sauvage que les chèvres, qui s'était brouillé avec le commandant du navire « Cinq Ports » et était resté, pendant quatre ans et quatre mois, sur l'île de « Mas a Tierra ». À partir de cet hypotexte, Defoe crée le personnage de Robinson, remplace la mésaventure par un naufrage, prolonge la durée du séjour insulaire (vingt-quatre ans en plus), déplace l'aventure du Pacifique à l'Atlantique et invente Vendredi, compagnon d'infortune (ou de la fortune ?) du héros solitaire. Les dés sont jetés pour la création du personnage mythique et pour la fondation du mythe littéraire<sup>1</sup>, susceptible d'être défini en tant que configuration narrative symbolique : configuration, étant donné qu'il est constitué par plusieurs myèmes ; narrative, parce qu'il présuppose une mise en intrigue qui doit être dite et redite, reprise et répétée systématiquement, quoiqu'avec des variantes ; symbolique, dans la mesure où chaque élément du système, polysémique, dépend de l'ensemble (Chevrel, 2006 : 65-66).

Cela étant, et tout en partant des myèmes robinsoniens (départ, naufrage, séjour sur l'île et retour), Marivaux, lecteur de Defoe, écrit *L'Île des Esclaves*, comédie en un acte et en prose – à laquelle se succéderont *L'Île de la Raison* (1727) et *La Nouvelle Colonie* (1729) – représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi le lundi 5 mars 1725. Réchappés du naufrage et arrivés à l'île des esclaves, les maîtres Iphicrate et Euphrosine et leurs esclaves Arlequin et Cléanthis sont reçus par Trivelin, qui attire leur attention sur les dangers d'une éventuelle évasion et sur les lois de la République, dont la première est l'inversion des rôles, entraînant, pour celui qui abuse du pouvoir, Iphicrate, le changement d'habit, le dépouillement des symboles du pouvoir (le bâton et l'épée), la perte du nom ou de l'identité et la dépossession de la parole (Jordy, 1991). Dès *l'incipit* une antinomie significative s'ébauche : d'une part, l'île, tremplin pour la satire, fréquemment désignée par le déictique « ici », apparaît comme un espace resserré et un contrepays orchestré par l'équité ; d'autre part, la lointaine Athènes, indigne et censurée, surgit métonymiquement comme un « là-bas »,

---

<sup>1</sup> cf., en ce qui concerne les rapports entre le mythe et la littérature, la définition de Huet-Brichard : « Mythe et littérature ont la même relation médiatisée avec le réel : ils l'intègrent grâce aux processus de symbolisation dans un discours qui a ses lois, son organisation, et qui leur donne sens. Il n'y a donc pas de mensonge ou de vérité du mythe ou de la littérature : tous deux proposent du réel une lecture qui a sa cohérence et sa logique propres. » (2001 : 37-38).

paradigme de liberté pour les maîtres et d'indignité pour les esclaves. Quant à la structure de la pièce – exposition, épreuve des portraits et réconciliation –, elle n'aiguise la satire qu'en introduisant la parodie sous la forme de théâtralisation du discours et de la « mise en abîme » qu'est le théâtre dans le théâtre. De fait, les anciens esclaves devenus nouveaux maîtres s'empresment de parodier, en prenant comme modèle leurs anciens maîtres transformés entre-temps en esclaves, le discours social du « grand monde », qui n'est autre que l'aristocratie stéréotypée, parsemé de clichés, de conventions dérisoires, de gestes réglés et codifiés.

Cette contrefaçon moqueuse, à valeur psychologique et poétique, met en évidence la vanité et l'insincérité de la « Préciosité », tout en réfléchissant sur l'inanité du langage, traversé de lieux communs, détenant un effet de 'troupeau' et se vidant graduellement de sens. Confrontés avec le miroir de leurs excès comportementaux, gestuels et langagiers, les maîtres reconnaissent leurs torts, les esclaves avouent leurs faiblesses et tous, désormais salués, à cause de leur amendement, par Trivelin, se mettent fraternellement<sup>2</sup> d'accord pour repartir à Athènes<sup>3</sup>, où, dorénavant, les maîtres repentis deviendront tolérants pour leurs esclaves et ceux-ci, honteux, se conduiront en bons serviteurs, car, selon Trivelin, la différence des conditions « n'est qu'une épreuve que les Dieux font sur nous je ne vous en dis pas davantage » (Marivaux, 2004 : 109-110). À ce titre, une tirade d'Arlequin mérite d'être invoquée et convoquée : « Ne dites donc point comme cela, mon cher patron ; si j'avais été votre pareil, je n'aurais peut-être pas mieux valu que vous... » (Marivaux, 2004 : 102). Dans cette conjoncture, serait-ce l'habit qui fait le maître et sa permutation qui le rend esclave ? Serait-ce le hasard de la naissance, noble ou plébéienne, le seul responsable de l'attribution de certains 'rôles' à certains actants sociaux ? Serait-ce l'arbitraire du destin l'unique coupable de la hiérarchie sociale ? Quoi qu'il en soit, cette île, autorisée à infliger des épreuves punitives par le retournement de la situation, surgit comme « une virtualité d'utopie, une hypothèse dont les conditions de passage à la réalité n'ont pas été remplies » (Coulet, 2004 : 23).

Dans ce contexte, nous ne pouvons pas passer sous silence *L'île de la Raison* et *La Colonie*, où Marivaux pousse à l'extrême son goût de l'allégorie et « expose en toute nudité ses problèmes de moraliste, ou, pour mieux dire, son problème essentiel : celui

---

<sup>2</sup> À ce propos, et selon Paul Gazagne, « L'organisation idéale de la société humaine ne dépend pas des contributions ou des lois qui la régissent, mais elle est surtout tributaire d'une vertu que Marivaux place au-dessus de toutes les autres : la fraternité » (1954 : 144).

<sup>3</sup> D'après Michel Kerautret, « Marivaux n'ignore pas la société de son temps (...) et ses personnages ne se 'mésallient' presque jamais, la réalité des classes sociales s'imposant à eux jusque dans les îles des pièces utopiques, où tout finit par retrouver son ordre antérieur » (1997 : 19).

de la vérité. » (Arland, 1989 : XXXIII). Tout en nous penchant, quoique d'une façon succincte<sup>4</sup>, sur la première, il ne s'avère pas négligeable de constater la dimension moraliste qui s'y étale en profondeur : dans une île non cartographiée, régie par la raison, les hommes deviennent petits ou « myrmidons » quand ils manquent de sagesse et ne reprennent leur taille naturelle que quand ils avouent leurs défauts. Ce duel entre la raison et la folie véhicule soit la métamorphose physique (le rapetissement et le grandissement) soit la métamorphose morale (la guérison des vices), les malades, désormais guéris, devenant médecins, à l'image des insulaires, guérisseurs par excellence. Cela étant, les étrangers se hâtent à assumer leur bêtise et à faire preuve d'humilité : si le paysan Blaise avoue sa fourberie et son ivrognerie et si Gascon Fontignac, secrétaire du courtisan, confesse son 'culte' du mensonge et de la corruption de l'esprit humain, la Comtesse reconnaît, quant à elle, son orgueil et sa coquetterie, tandis que son frère, le courtisan, déclare son hypocrisie. Reprenant la structure de *L'Île des Esclaves* (la comédie dans la comédie), ainsi que la dualité spatiale (« ici » versus « la patrie ») et la critique des mœurs, *L'Île de la Raison* ne se révèle inefficace qu'à l'égard du philosophe, qui persévère dans son arrogance, et du Poète, qui insiste sur l'insolence de ses épigrammes. Parallèlement à cette pièce, *La Colonie* (comédie en un acte et en prose) met en scène, dans une île innommée et désignée par « pays sauvage » (Marivaux, 1989 : 646), une émeute féminine qui semble n'avoir d'autre but que celui de la tourner en dérision. En fait, Arthenice, dame de la noblesse, et Mme Sorbin, femme d'artisan, s'unissent contre le noble Timagène et M. Sorbin afin de revendiquer leurs droits, de lutter contre l'abaissement et la soumission qu'elles doivent endurer, tout en réclamant la fin de la servitude et l'égalité entre les sexes. La révolte féminine sera définitivement résolue lors de l'attaque des sauvages qui descendent dans la plaine : « MADAME SORBIN. – (...) Viens, mon mari, je te pardonne ; va te battre, je vais à notre ménage ; TIMAGENE. – Je me réjouis de voir l'affaire terminée » (Marivaux, 1989 : 671).

Si l'île est au service de la satire, notamment de la critique sociale, elle l'est aussi par rapport à la « parodie sérieuse » (se situant, d'après Gérard Genette, à la frontière

---

<sup>4</sup> Nous avons privilégié, en ce qui concerne notre analyse, *L'Île des Esclaves*, étant donné que cette pièce est bel et bien une réécriture de *Robinson Crusoé*, tandis que *L'Île de la Raison* semble avoir comme hypotexte *Gulliver's Travels*, roman satirique écrit par Jonathan Swift en 1721 : « Le Marquis, avec précipitation. – Quoi ! sérieusement tu crois qu'il n'y est pas question [dans la comédie à jouer] de *Gulliver*? (...) je serais fâché cette heure que dans la comédie que nous allons voir on eût pris l'idée de *Gulliver*; (...) » (1989 : 488 et 490). En outre, si *La Colonie* échoua et ne fut pas imprimée, si Marivaux avoua, dans la « Préface » de *L'Île de la Raison*, qu'il avait eu tort à donner « cette comédie-ci au théâtre » (1989 : 485), *L'Île des Esclaves* connut un succès considérable, eut vingt et une représentations consécutives et fut souvent reprise.

du ludique et du sérieux), comme c'est le cas de *Suzanne et le Pacifique* de Jean Giraudoux – qui a été non seulement un critique littéraire<sup>5</sup> pour lequel le théâtre est, par définition, « l'alibi » (Debidour, 1955 : 21), mais aussi le champion de l'hypertexte<sup>6</sup> – qui, malgré les déplacements, les transpositions et les retournements, reste 'fidèle' aux mythes consacrés par la tradition. Cela étant, on assiste, de prime abord, à la transexuation ou féminisation de Robinson, qui naît en 1632 (Defoe, s/d : 9) et qui débarque sur l'île du Désespoir en 1659 (Defoe, s/d : 77) : Suzanne, l'héroïne éponyme du roman, est une jeune fille de Bellac<sup>7</sup>, âgée de dix-huit ans, sans nom ni métier ni famille, qui gagne un voyage autour du monde<sup>8</sup> offert par le *Sydney Daily* lors de son « concours de la meilleure maxime sur l'ennui » (Giraudoux, 1990 : 478). Ensuite, la translation spatiale n'est pas du tout négligeable : de l'Atlantique on passe au Pacifique, plus concrètement à une île utopique<sup>9</sup> et dérisoire – « mon île »<sup>10</sup> – qu'un marin baptise « Île Suzanne » et qui semble illustrer le mythe rousseauiste du « bon sauvage ». À ses côtés se dressent deux îlots, dont l'un – l'île des dieux – serait, selon le témoignage giralducien, l'Île de Pâques (Gauvin, 1990 : 1559). D'ailleurs, l'onomastique de l'archipel est repassée d'un fin sens de l'humour<sup>11</sup>, comme on le constate dans une lettre écrite par Suzanne à Simon : « *Sur le carnet du naufragé d'en face, j'ai trouvé le plan de mon archipel (...) le nombre exact de milles qui le séparent de l'île Palmyre (...) de l'île Rimski-Korsakov (...) et de la Rakahanga (...)* » (Gauvin, 1990 : 585). Une différence cruciale, au niveau de la géographie et de la topographie insulaires, s'impose d'ores et déjà : tandis que l'île de Robinson, à l'embouchure de l'Orénoque, n'est guère transcendante, devenant peu à peu l'espace de la conquête humaine, les îles de

---

<sup>5</sup> cf., à ce propos, ses conférences sur *Les cinq tentations de La Fontaine*, la première étant la tentation de la vie bourgeoise, la deuxième celle du *mundus mulierum*, la troisième celle de la vie mondaine, la quatrième celle de la littérature et, finalement, la cinquième celle « des deux formes les plus aigues de l'intelligence et de la passion, le scepticisme et la doctrine » (1980 : 16).

<sup>6</sup> D'après Jacques Body (1986 : 70-71), Giraudoux a convoqué les tragiques grecs pour *Electre*, la *Bible* pour *Judith* et *Sodome et Gomorrhe*, l'*Odyssée* pour *Elpénor* et l'*Iliade* pour *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

<sup>7</sup> Notons au passage que Giraudoux, dans son texte intitulé « Bellac et la tragédie », définit celle-ci comme étant « l'affirmation d'un lien horrible entre l'humanité et un destin plus grand que le destin humain » (1994 : 249).

<sup>8</sup> L'une des escales de ce voyage est l'île de Madère, dont la description nous semble fort intéressante : « Le lendemain parut Madère (...) Déjà ce n'était plus l'Europe. (...) les arbres étaient couleur de saule, le gazon bleu, les ruisseaux rouges. Les mendiants assiégeaient les églises, les vieillards comptant sur ceux qui entrent, les enfants ignorants sur ceux qui sortent » (1990 : 498-499).

<sup>9</sup> Attiré par la mythologie, Giraudoux démythifie dans *Elpénor* les exploits d'Ulysse et, à partir de l'Utopia, créée par Thomas More, il invente, dans *Simon le Pathétique*, le mot « Outopia » (1990 : 289).

<sup>10</sup> Il est intéressant de constater que l'île, pour Giraudoux, c'est, comme le souligne Elizabeth Goulding, « un mot de passe, un talisman (...) le lieu de l'enchantement » (2000 : 162).

<sup>11</sup> Le sens de l'humour giralducien traverse, à vrai dire, tout le roman, depuis les noms des îles (Palmyre est une oasis du désert syrien et Rimski-Korsakov est un compositeur) jusqu'au nom de l'animal que Suzanne découvre dans l'île : « un bel ornithorynque » (1990 : 518).

Giraudoux, où règne un temps éternel s'apparentant au temps mythique, sont tiraillées entre l'univers naturel des oiseaux (Gauvin, 1990 : 514) et l'immortalité des dieux, « alignés par centaines comme des menhirs » (Gauvin, 1990 : 542). Dans cette conjoncture, la transposition thématique s'avère d'une importance extrême. En effet, si la relation, chez Defoe, entre la nature et la culture est vécue sur le mode de l'opposition, elle apparaît, dans le roman de Giraudoux<sup>12</sup>, sous l'égide de l'harmonie totale. L'artisan Robinson, imbibé du désir de civilisation, de l'apologie de la raison, de l'éloge du travail et de l'idéologie utilitariste qui caractérisent le XVIII<sup>e</sup> siècle, se transforme, au fil du temps, en agriculteur, en moissonneur, en menuisier, en potier, en meunier et en éleveur de chèvres. Ainsi, apprivoise-t-il l'île à son échelle, en accumulant des pièces artisanales, en entassant des récoltes, enfin, en transposant la civilisation anglaise en un lieu sauvage, un non-lieu qu'il façonne de bon gré comme son lieu. Différemment du héros de Defoe<sup>13</sup>, Suzanne conteste le travail, réfute la raison, étale sa nudité de « fille-oiseau », protège son île d'un alligator et d'un cougar et constate que la faune et la flore de son *habitat* insulaire lui font cadeau, depuis le naufrage, d'un changement contre nature. Cela étant, les pommiers donnent des oranges, les figuiers des cerises et les poissons couvent... (Gauvin, 1990 : 579).

En outre, pendant le temps où elle subit les « tortures de l'attente » (*idem* : 510) et s'adonne avec luxure au rêve, elle crée et recrée l'univers et s'amuse à se dédoubler : « L'une [Suzanne] est capable de tous les exploits, l'autre [Suzanne] de toutes les bassesses. L'une est idolâtre, crédule ; l'autre raisonne. (...) L'une innocente, l'autre perverse (...) » (Gauvin, 1990 : 589). Ainsi n'a-t-elle pas besoin, à l'image de Robinson, de Vendredi, avec lequel elle s'identifie en ce qui concerne la fusion avec l'univers ou le passage de l'antithèse nature/culture à l'unité primordiale. Nouvelle Ève dans le paradis polynésien (Gauvin, 2000 : 91-99), elle s'apparente, génératrice de mythes, à une sirène, à une walkyrie, à Nausicaa et à Yseult – n'est-elle pas amoureuse de Tristan/Simon ? – pour devenir, enfin, Alice au pays des merveilles (Gauvin, 2000 : 535). Quant à Robinson, on peut deviner sa présence en filigrane derrière ce naufragé qui avait précédé Suzanne dans l'île et dont les traces centenaires et périssables sont

---

<sup>12</sup> Notre choix a porté sur ce roman, non seulement parce qu'il est une réécriture indéniable du mythe de Robinson, mais aussi parce qu'il ouvre l'ère des héroïnes dans la carrière de ce romancier de jeunes filles qui écrit pour les femmes – *Juliette au pays des hommes* (1924), *Bella* (1926), *La Grande Bourgeoise* (1927) et sa sœur de lait *Églantine* (1927) et, pour ne plus citer, *Stéphy* (1927). Voir, sur ce sujet, Body, 1990 : XX.

<sup>13</sup> Selon Deleuze (2004 : 9-10), tandis que *Suzanne et le Pacifique* renforce la séparation des îles (et il y a des îles continentales et des îles dérivées), Robinson Cruséo rehausse la création. En effet, si l'île de Defoe débouche sur la reconstitution de la vie quotidienne bourgeoise, la giralducienne île déserte fournit à la protagoniste tout ce que la civilisation a produit pendant des siècles, en lui donnant le double, inconsistant et séparé du réel, de tous les objets de la ville...

signalées soit par la répétition constante du déictique « ici » (renvoyant à une nature prodigue), soit par l'insistance frénétique sur le pronom « il », se rapportant à la vacuité du travail et du caractère gratuit de l'effort herculéen.

(...) ici, où tout est abondance en fruits et en coquillages, il avait défriché et semé du seigle ; ici, près de deux grottes chaudes la nuit et fraîches le jour, il avait coupé des madriers et bâti une hutte ; ici, où l'on apprend à grimper en deux heures, il avait construit des échelles (...) ici, où les ruisseaux coulaient à vitesse différente pour étancher les soifs les plus diverses, il avait amené des conduites en bambou jusqu'à sa case ; ici, où partout était la mer, il y avait une petite piscine en ciment (...) (Gauvin, 2000 : 539).

À vrai dire, Suzanne est antirobinsonienne surtout dès le moment où, à travers une mise en abîme magistrale portant sur le parallélisme spéculaire entre son sort funeste et celui de son précurseur mythique, elle commence à lire le roman de Defoe (où le lexème « Providence »<sup>14</sup> est récurrent) et étale, une fois la lecture achevée, son indignation totale en ce qui concerne sa conduite, tout en s'empressant d'affirmer : « Le seul homme, peut-être, tant je le trouvais tatillon et superstitieux, que je n'aurais pas aimé rencontrer dans une île. » (Gauvin, 2000 : 582-583).

De même, dans une belle séquence anaphorique introduite par quatre paragraphes commençant par « Ce n'est pas vrai »<sup>15</sup>, Suzanne s'entête à mettre en cause et à démentir les vérités affichées ou, en d'autres termes, à démythifier le mythe, tout en se positionnant aux antipodes des autres naufragés : « Je rougis d'avouer à quoi se passa ma première semaine, quand je compare cette vie frivole à celle des naufragés classiques. » (Gauvin, 2000 : 509). Le temps passe (cinq, six ans), la guerre éclate, le *Lusitania* coule et Suzanne est sauvée, sans exposer aux yeux d'autrui sa « demeure d'objets qui pouvaient être utiles, mais qui l'eussent ridiculisée le jour de [son] sauvetage, tables, chaises ou baquets » (Gauvin, 2000: 603). Ce qu'elle cherche, au fond, et ce qui définit soit son voyage atopique et initiatique (quoique circulaire, comme celui de Robinson) soit son naufrage devenu renaissance, c'est la quête de soi-même, de son nom et, aussi, du mot. Au début du chapitre IV, qui correspond au débarquement et à la conscience de son insularité, elle se nomme : « 'Suzanne !' criai-

---

<sup>14</sup> Giraudoux semble mettre au ridicule la Providence de Defoe/Crusoé moyennant une alliance de mots qui semble contradictoire : « Pour que tout malentendu fût dissipé aussi entre la Providence des parfums et moi, la brise me vaporisait de toutes les odeurs de l'île » (1990 : 508).

<sup>15</sup> « Ce n'est pas vrai qu'un navire passa, un matin, à peu de milles ; (...) Ce n'est pas vrai qu'alors je voulus mourir de faim. (...) Ce n'est pas vrai que j'usais mes jours à me poncer les jambes et à les frotter d'une poudre de nacre qui les rendait d'argent même sous les rayons du soleil. (...) Ce n'est pas vrai que j'embrassais l'ornithorynque ; (...) » (*idem* : 518-519).

je. » (Gauvin, 2000: 506). Au chapitre IX, dans une lettre adressée à Simon, elle raconte qu'elle a inventé une langue à elle seule, dépouillée de ces *h* aspirés qu'elle déteste : « Langage sans suffixes, ni préfixes, ni racines, où les êtres qui se ressemblent le plus ont les noms les plus différents. Noms sifflants toujours suivis d'une belle épithète qui les nourrit comme un tender. » (Gauvin, 2000: 588). Finalement, les plusieurs noms des auteurs et les nombreuses références littéraires<sup>16</sup> qui traversent le roman rendent le voyage de Suzanne littéraire, construisent, à partir de l'île, une métaphore du langage, moins du saussurien signe arbitraire que d'une conscience cratylienne traduite par la rêverie nominale, et classent l'œuvre giralducienne, dont l'écriture est visuelle et picturale, comme un antiroman, un « nouveau roman » et une aventure du récit. Dans cet univers littéraire, il est curieux de rappeler que le marivaudage ne passe pas sous silence : « Derrière toutes ces manies et ces cadres de l'esprit et de l'âme, dont nous répétions les noms au pensionnat comme des perroquets : Scolastique, Marivaudage, Préciosité... à l'aide de vieux syllogismes (...) » (Gauvin, 2000 : 556).

Or, quarante-six ans après *Suzanne et le Pacifique* (roman publié en 1920-1921), Michel Tournier (qui n'est pas « très méditerranéen »<sup>17</sup>) publie *Vendredi ou les limbes du Pacifique*<sup>18</sup>, réécriture de *Robinson Crusoé* comportant des échos leibniziens (la monade qui exprime le monde) et sartriens (la théorie d'autrui, selon laquelle celui-ci, objet et sujet, devient une structure qui précède le regard) : en vérité, dans la nuit du 29 au 30 septembre 1759, le capitaine Van Deysel, qui commande le bateau *Virginie*, tire les cartes à un passager dénommé Robinson et lui prédit (une prédiction qui ne tardera pas à se réaliser...) sa vie future sur l'île. Le bateau ayant choqué contre un obstacle, Robinson parvient à se sauver, conjointement avec le chien de bord *Tenn*, se réveille sur la plage d'une île – qu'il désigne, d'abord, par « île de la Désolation » et, ensuite, par « *Speranza* » (Tournier, 1981 : 45) –, organise son temps, s'approprie l'espace, édicte une « Chartre » et un « Code pénal », rencontre *Vendredi* et, après un séjour de vingt-huit ans, deux mois et dix-neuf jours, renonce à partir avec les marins d'une goélette anglaise (Tournier, 1981 : 243), découvre la trahison de son compagnon

---

<sup>16</sup> On peut citer, entre autres, Racine, Fénelon, Baudelaire, Shakespeare (1990 : 512), Jules Verne (*idem* : 514), La Fontaine (*idem* : 537), Corneille, Ronsard, Malherbe, Lamartine, Vigny, Mallarmé, Claudel et Rimbaud (*idem* : 557).

<sup>17</sup> Il s'agit des propos recueillis par Jean-Jacques Brochier dans un entretien avec Michel Tournier. Il vaut la peine d'en citer un extrait : « Pour moi, la mer c'est l'océan, et particulièrement la marée basse. (...) La mer, c'est la marée basse, les grandes étendues de sable mouillé, avec des varechs, des rochers immergés, des reflets, des vases » (Tournier, 1981 : 83-84).

<sup>18</sup> D'après ce roman publié en 1967, Tournier écrit par la suite une version pour les enfants intitulée *Vendredi ou la vie sauvage*.

et vérifie que le petit mousse du *Whitebird* a choisi de rester avec lui : « Désormais, lui dit Robinson, tu t'appelleras Jeudi. C'est le jour de Jupiter, dieu du Ciel. C'est aussi le dimanche des enfants. » (Tournier, 1981 : 254). Soulignons, à ce propos, la transvalorisation et la revitalisation<sup>19</sup> du mythe moyennant la non-circularité du roman (Robinson reste sur l'île) et l'intrusion de l'avatar de Vendredi, Jeudi, dont le prénom cesse de se reporter à Vénus. Dans cet ordre d'idées, la transvocalisation – le passage du récit de la première à la troisième personne – paraît annoncer la principale transformation thématique consistant en un retournement idéologique corroboré par le pacte de lecture établi par le titre<sup>20</sup>. En fait, le héros de Defoe, qui avait désobéi à son père en choisissant la carrière de marin, envisage le microcosme qu'est l'île presque comme un purgatoire (dans l'*explicit* il la rend riche et devient un homme réussi), procède à l'exploitation de ses ressources ainsi qu'à l'inventaire des richesses graduellement acquises (à l'image du macrocosme Angleterre au seuil de la révolution industrielle), prend refuge dans le travail comme un moyen de rédemption et étale une attitude rétrospective, visible dans la nostalgie d'un temps, antérieur à l'industrialisation croissante, où l'être humain était capable de maîtriser diverses techniques au lieu de se spécialiser dans un seul domaine. Par contre, le Robinson de Tournier, loin d'être un héros positif (selon Georg Lukács), s'avère un héros problématique, s'efforce d'emprisonner le Temps par la voie d'une clepsydre et thésaurise pour fuir ses moments de défaillance, durant lesquels la folie le menace et le langage, entre-temps 'déconstruit', lui fait défaut (Tournier, 1981 : 68). Son séjour, d'ailleurs, est le tremplin pour une métamorphose<sup>21</sup> croissante : faisant suite aux doutes qui l'assaillent et aux hallucinations qui s'emparent de lui, il se fond et se confond avec « Speranza », il s'ensevelit dans l'alvéole comme un fœtus dans le ventre maternel (*regressus ad uterum*) et il renonce à y redescendre, tout à fait conscient de la relation incestueuse de l'homme qu'il est devenu avec l'île mère qui le nourrit : « Alors Robinson est Speranza. (...) Par quelle aberration ai-je pu me prévaloir de l'innocence d'un petit enfant ? Je suis un homme dans la force de l'âge et je me dois d'assumer

---

<sup>19</sup> Pour Jean-Bernard Vray (1997 : 292), l'explosion est le point de l'hypertexte à partir duquel s'accomplit la rupture avec l'hypotexte de Defoe. Si la première ligne de dérive, par rapport à Robinson Crusoe, est le meurtre du bouc introduisant le thème tournierien de la violence et de la mort, le deuxième décalage est l'oisiveté du protagoniste de Tournier, fasciné par la « souille », épisode qui infléchit le sens du récit.

<sup>20</sup> Il semble, en fait, que Tournier part du modèle mythique pour le gauchir, en prêtant à l'aventure de son naufragé une dimension intérieure qui n'est autre que la menace de la folie.

<sup>21</sup> Du point de vue de Lynn Salkin Sbiroli (1987 : 61-62), la métamorphose de Robinson II suit les étapes fondamentales de toute initiation vouée à la révélation des 'secrets' du monde sacré, la première étant l'isolement de l'initié, la deuxième se déroulant selon deux mouvements principaux, la descente aux enfers, la montée au ciel, ou les deux à la fois, et la troisième, l'initiation du 'chaman' ou du 'medecine man', s'avérant une étape réservée à peu de membres de la tribu.

virilement mon destin. » (Tournier, 1981 : 98-114). La tentation maximale est la « souille », « la mare boueuse » (Tournier, 1981 : 49) ou la fange liquide, un véritable enfer à nuances paradisiaques, à la fois séductrice et dangereuse, dans les maelstroms de laquelle il faillit tomber et retomber : « Chaque homme a sa pente funeste. La mienne descend vers la souille. (...) La souille est ma défaite, mon vice. » (Tournier, 1981 : 50). En outre, son accord total avec la nature va plus loin que celui de Suzanne dans le roman homonyme. L'île apparaissant comme une épouse, il tente une relation sexuelle, dans un premier moment, avec un arbre et, ensuite, avec une combe, les mandragores, à son avis, devenant les fruits de cette union, voire ses enfants (Tournier, 1981 : 137). Néanmoins, l'originalité de ce roman initiatique porte sur les relations inédites entre le « Gouverneur » Robinson et son sauvage, qu'il traite en fils adoptif : de prime abord, celui-ci considère le premier comme son seigneur, feignant une soumission extérieure, puisque fallacieuse ; ensuite, le déroulement de l'intrigue nous apprend que Vendredi, surpris par son soi-disant maître à fumer le tabac de ce dernier, jette la pipe sur les tonneaux remplis de poudre noire qui explosent et détruisent toute la production de Robinson ; la suite des événements inaugure les nouveaux rapports entre l'homme occidental et l'indien : d'une part, un « nouveau Robinson se débattait dans sa vieille peau et acceptait à l'avance de laisser couler l'île (...) » (Tournier, 1981 : 189 ; d'autre part, « Vendredi allait l'entraîner vers *autre chose*. » (Tournier, 1981 : 189). Parallèlement à *L'Île des esclaves*, les rôles sont renversés, ce renversement débouchant sur une duplication d'identités, la vraie et la fausse, qui va de pair avec une île double que le déterminant indéfini rend symptomatique – une « autre île » (Tournier, 1981 : 181).

Dès lors ils vécurent à quatre sur l'île. Il y avait le vrai Robinson et la poupée de bambou, le vrai Vendredi et la statue de sable. (...) Si Vendredi était Robinson, le Robinson de jadis, maître de l'esclave Vendredi, il ne restait à Robinson qu'à devenir Vendredi, le Vendredi esclave d'autrefois. (...) Ils jouèrent souvent à ce jeu. (Tournier, 1981 : 211-212-213).

D'initiateur tellurien Robinson passe à initié éolien à travers Vendredi – « une nature » aérienne –, qui s'apparente aux héros mythiques. En effet, il vit le *carpe diem* (Tournier, 1981 : 190), pendant lequel il s'adonne, insouciant, au rire, au jeu et à la danse (Tournier, 1981 : 153-192-221-222). Imbibé de sentiments contradictoires – il aime passionnément le chien et il torture, d'une façon implacable, une tortue –, Vendredi apprend à Robinson que la vie du corps est primordiale, lui enseignant, également, à adresser ses prières au Soleil, remplaçant, de la sorte, Dieu et la Bible par

l'astre diurne et faisant preuve d'un panthéisme indéniable : « Soleil, délivre-moi de la gravité. Lave mon sang de ses humeurs épaisses (...) Soleil, es-tu content de moi ? Ma métamorphose va-t-elle assez dans le sens de ta flamme ? » (Tournier, 1981 : 191-217).

Une fois la métamorphose accomplie, Robinson, ayant une attitude prospective, devient un Robinson de soleil dans une île devenue elle-même apollinienne, un être uranien dans Uranus, et se distingue, d'après Gilles Deleuze (Deleuze : 1981 : 259-260), du héros mythique par trois traits flagrants : il ne se rapporte pas à une origine, mais plutôt à des fins ; ces buts ne traduisent pas la reproduction économique de notre monde, dont l'emblème est le travail, mais une déviation fantastique, à l'ombre d'une sexualité transformée, pas du tout conforme à l'univers. Un doute, pourtant, se dresse à l'horizon : Robinson serait-il l'incarnation de la perversité, de la pureté ou de l'innocence ? Si la pureté est le renoncement au monde et si l'innocence consiste dans son heureuse acceptation, la perversité, encore selon Deleuze, renvoie à l'introduction du désir « dans un tout autre système et lui fait jouer, dans ce système, le rôle d'une limite intérieure, d'un foyer virtuel ou d'un point zéro » (Deleuze, 1981 : 261).

Si le mythe littéraire se prête soit au roman d'avatars, comme c'est le cas de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, dont on peut faire une lecture psychanalytique – selon Deleuze, Robinson passe de la névrose (symbolisée par la « souille ») à la psychose (traduite par l'ensevelissement dans la grotte) et à la perversion (illustrée par sa vénération du soleil –, philosophique (la place d'Autrui dans la conscience et dans l'existence de l'être humain) et ethnologique (se basant, dans la lignée de Claude Lévi-Strauss, sur la rencontre et la fusion de deux cultures), soit au roman poétique *Suzanne et le Pacifique*, ayant comme but, moyen et fin le langage, soit au roman d'aventures, emblématisé par les péripéties de *L'Île aux perroquets*, soit à la comédie détenant des scènes de farce populaire, des « zannis » et d'autres personnages issus de la tradition de la « commedia dell'arte », il s'approprie, également, la poésie à valeur allégorique. Sur ce sujet, il serait impensable de ne pas faire une référence au poème « Fábula » de Francisco Bugalho – publié dans la revue *presença* [en 1937] –, dans lequel on constate l'absence de Vendredi colmatée par la présence symbolique des perroquets, qui accomplissent leur mission de partir et de laisser, par conséquent, Robinson dans la plus complète solitude.

Il faut, cependant, souligner que le naufrage devient, parfois, intérieur... En effet, les 'naufragés de la vie' peuvent ne pas lire la Bible (comme Crusoé et le Robinson de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*), ne pas tenir un journal intime (comme le héros de Defoe) ou un log-book (à l'image du héros de Tournier), ne pas écrire des missives (comme Suzanne à Simon), mais sacralisent leur existence à travers

l'écriture, qui reflète leurs plus intimes obsessions existentielles : « Escribir significa transformar la vida en pasado, o sea envejecer » (Vila-Matas, 2006 : 228). En l'occurrence, le voyage et l'île deviennent, dans l'œuvre de Vila-Matas<sup>22</sup>, initiaques, sous l'égide de l'autofiction, du recours constant aux doubles, du métadiscours incessant, de l'écriture comme forme de vie, de l'étrangeté relative au quotidien et de la fuite au réalisme par la voie de l'intrusion de quelques scènes inspirées de Kafka. Arrêtons-nous, en conséquence, sur le roman de formation *El Viaje Vertical* : le protagoniste septuagénaire, Frederico Mayol (le/un double de Vila-Matas ?), chassé de chez lui par son épouse Julia, père de Julian qui est convaincu d'avoir été, dans une vie antérieure, un habitant de l'Atlantide, obsédé par le caractère contradictoire de l'homme et par l'imminence de la mort, traumatisé par l'interruption définitive de ses études due à la guerre civile espagnole, affligé par un cauchemar récurrent, à savoir son séjour dans un hôtel où il ne paie jamais, dicte l'histoire de son exil sans retour ou de sa nouvelle vie au narrateur – présence qui s'insinue au début et se convertit en personnage principal –, décide de visiter des villes inconnues et de se déplacer jusqu'à l'île de Madère, tremplin pour sa métamorphose, où il assiste à quelques communications d'un Colloque international. Dans un premier temps, Mayol, incultivé, prend des notes, un peu au hasard, faisant preuve d'un humour indéniable qui côtoie, souvent, l'ironie...

Néanmoins, une fois son séjour insulaire achevé et son identité menacée rebâtie, l'autodidacte Mayol devient cultivé et artiste et se consacre à la « culture sans discipline », au point de croire, comme Julian, à l'Atlantide ensevelie. C'est alors qu'il est invité à donner des conférences sur les îles et la mythologie, invitant son lecteur à passer de l'autofiction à la réalité. En vérité, Mayol/Enrique Vila-Matas a donné la conférence de fermeture, sur « Espionnage et Littérature », du Colloque international « As Ilhas e a Mitologia », qui a eu lieu à Funchal, au théâtre Baltazar Dias, dans l'année lointaine de 1997... D'ailleurs, nous étions là.

En guise de conclusion, on peut dire que les possibilités d'une île sont innombrables, soit du point de vue génologique (roman, théâtre, poésie, bande dessinée), soit dans une perspective heuristique (espace paradisiaque/utopique et/ou « huis-clos » distopique) et herméneutique (psychanalytique, sociologique et thématique). Espace fermé, non exempt de périls, dénotant l'isolement et la fermeture

---

<sup>22</sup> Enrique Vila-Matas, inlassable voyageur et touriste invétéré, n'hésite pas à rendre hommage à l'archipel des Açores et à l'île de Madère. En fait, dans *Desde la ciudad nerviosa* (2000) il se rappelle son séjour inoubliable à S. Miguel et à Faial, en revisitant dans *El mal de Montano* (2002) – livre écrit par un homme atteint de la maladie de la littérature pour ceux qui sont littérairement malades – les anciens baleiniers et le volcan du Pico.

(quoique la mer s'apparente à l'infini), l'île, d'après les réécritures analysées de *Robinson Crusoé*, devient le lieu par excellence de correction (car elle est punitive et vengeresse), d'apprentissage et de formation (puisque l'être humain apprend à y survivre), ainsi que de sagesse et d'initiation (car elle met en œuvre la prise de conscience des 'naufragés de la vie'). En outre, elle est tremplin non seulement pour la satire sociale (comme c'est le cas de la 'trilogie insulaire' de Marivaux) et pour la « parodie sérieuse » (les aventures de la giralducienne Suzanne), mais aussi pour la rédemption et la découverte de soi, après la descente aux enfers (Robinson et Mayol). Enfin, un lieu de connaissance pour les néophytes ou les initiés étrangers, entre-temps devenus insulaires...

### **Bibliographie**

- ARLAND, Marcel (1989). « Préface ». *Théâtre Complet de Marivaux*. Paris : Gallimard, pp. IX-LV.
- BODY, Jacques (1986). *Jean Giraudoux. La légende et le secret*. Paris : puf écrivains.
- BODY, Jacques (1990). « Introduction générale ». *Œuvres romanesques complètes de Jean Giraudoux*. Paris : Gallimard, pp. IX-XXXIX.
- BUGALHO, Francisco (1993). « Fábula », *presença*, vol. III, n°49, p. 10.
- CHEVREL, Yves (2006). *La littérature comparée*. Paris : puf.
- COLIN, Fabrice (2011). *L'Île du sommeil*. Paris : Flammarion.
- COULET, Henri (2004). « Préface » de *L'Île des Esclaves*. Paris : Gallimard, pp. 7-36.
- DEBIDOUR, Victor-Henry (1995). *Jean Giraudoux*. Paris: Éditions Universitaires.
- DEFOE, Daniel (s/d.). *A vida e as aventuras de Robinson Crusoé*. Lisboa: Portugália Editora, traduction de Pinheiro Chagas.
- DELEUZE, Gilles (1981). « Michel Tournier et le monde sans autrui ». « Postface » de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Gallimard, pp. 257-283.
- DELEUZE, Gilles (2004). *A Ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo : Editora Iluminuras.
- DRACHLINE, Pierre (2007). *L'Île aux sarcasmes*. Paris : Flammarion.
- GAUVIN, Lise (1990). Notice sur *Suzanne et le Pacifique*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1549-1569.
- GAUVIN, Lise (2000). « Suzanne et ses sœurs : dérivation d'un mythe ou Jean Giraudoux entre le mythe et l'utopie » in Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau, Michel Lioure (orgs.). *Giraudoux et les mythes*. Paris : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 91-99.

- GAZAGNE, Paul (1954). *Marivaux par lui-même*. Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard (1992). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- GIRAUDOUX, Jean (1980). *Les cinq tentations de La Fontaine*. Paris : Bernard Grasset.
- GIRAUDOUX, Jean (1990). *Suzanne et le Pacifique. Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GIRAUDOUX, Jean (1994). *Littérature*. Paris : Gallimard.
- GOULDING, Elizabeth (2000). « Giraudoux, mystificateur du Pacifique » in Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau, Michel Lioure (orgs.). *Giraudoux et les mythes*. Paris : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 161-171.
- HUET-BRICHARD, Marie Catherine (2001). *Littérature et Mythe*. Paris : Hachette Supérieur.
- JORDY, Jean (1991). *L'Île des Esclaves*. Paris : Bertrand-Lacoste.
- KERAUTRET, Michel (1997). *La littérature française du XVIII<sup>e</sup>*. Paris : Presses Universitaires de France.
- MARGERIT, Robert (1997). *A Ilha dos Papagaios*. Lisboa: Editorial Bizâncio, coll. « Ilhas Encantadas », traduction d'Ana Maria Machado Chaves.
- MARIN, Louis (1973). *Utopiques jeux d'espaces*. Paris: Éd. de Minuit.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de (1989). *Œuvres. Théâtre. L'Île de la Raison ou Les Petits Hommes. La Colonie*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 483-548, 637-671.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de (2004). *L'Île des Esclaves*. Paris : Gallimard, édition d'Henri Coulet.
- SBIROLI, Lynn Salkin (1987). *Michel Tournier : La séduction du jeu*. Genève-Paris : Éditions Slatkine.
- STIRN, François (1992). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Hatier.
- TOURNIER, Michel (1981a). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1981b). « Qu'est-ce que la littérature ? Un entretien avec Michel Tournier », *magazine littéraire. Julien Gracq*, n° 179, pp. 80-86.
- TOURNIER, Michel (1987). *Vendredi ou la vie sauvage*. Paris : Gallimard.
- VIGOULETTE, Daniel (2006). *L'Île aux peupliers*. Paris : Albin Michel.
- VILA-MATAS, Enrique (2006). *El viaje vertical*. Barcelona: Editorial Anagrama, coll. « Quinteto ».
- VRAY, Jean-Bernard (1997). *Michel Tournier et l'écriture seconde*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.